

FELIX HEINZER

Figura zwischen Präsenz und Diskurs

Das Verhältnis des „gregorianischen“ Messgesangs zu seiner
dichterischen Erweiterung (Tropus und Sequenz)

Figura zwischen Präsenz und DiskursDas Verhältnis des ›gregorianischen‹ Messgesangs zu seiner
dichterischen Erweiterung (Tropus und Sequenz)

I

Die Geschichte der für die abendländische Kulturgeschichte so folgenreiche Rezeption der *cantilena romana*, d.h. des im Zuge der karolingischen *renovatio* aus Rom in das fränkische Reich transferierten kirchlichen Gesangs, zeichnet sich aus durch eine spannungsvolle Dynamik: Diese ist zunächst geprägt von der Bemühung um die Fixierung des aus Rom transferierten, durch den Rekurs auf Gregor als Urheber autorisierten Repertoirebestands, weist aber schon sehr bald auch Symptome einer regional oder gar lokal zu differenzierenden Rekontextualisierung auf. Lassen sich also einerseits dezidierte Anstrengungen zur Kodifizierung eines festen Bestands von Propriumsgesängen für den Kernbereich des Kirchenjahrs beobachten,¹ so wird andererseits auch, und dies schon spätestens seit der Mitte des 9. Jahrhunderts, ein anhaltender Prozess der Erweiterung dieses ›gregorianischen‹ Grundstocks fassbar, wie entsprechende Hinweise in Sekundärquellen und erste schriftliche Aufzeichnung in den liturgischen Handschriften selbst belegen. Im Bereich der Messliturgie, auf den ich mich hier konzentriere, manifestiert sich dieser Vorgang kreativer Aneignung des rezipierten Basisrepertoires, die man, wie Wulf Arlt formuliert hat, mit der »interpolierenden Glossierung« eines Referenztexts vergleichen könnte,² insbesondere in den neu entstehenden Genres von Tropus

¹ Zu den Mechanismen dieses Vereinheitlichungsprozesses vgl. Felix HEINZER: Kodifizierung und Vereinheitlichung liturgischer Traditionen. Historisches Phänomen und Interpretationsschlüssel handschriftlicher Überlieferung, in: Karl HELLER u.a. (Hg.): Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte. Hildesheim 2000 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21), S. 85–106, bes. 87f., sowie im Sinne einer Fallstudie ders.: »Ex authentico scriptus« – Zur liturgiehistorischen Stellung des Sakramentars Cod. Donaueschingen 191 der WLB Stuttgart, in: Felix HEINZER: Klosterreform und mittelalterliche Buchkultur im deutschen Südwesten. Leiden 2008 (Mittelaltersche Studien und Texte 39), S. 32–63.

² Wulf ARLT: Neue Formen des liturgischen Gesangs. Sequenz und Tropen, in: Christoph STIEGEMANN: Kunst und Kultur in der Karolingerzeit, 3 Bde. Mainz 1999, hier Bd. 3, S. 732–740, hier 732.

und Sequenz als Formen dichterischer und/oder melodische Formulierungen.

Das Spannungs- und Konfliktpotential dieser Situation reflektiert sich wie in einem Brennspiegel in einem extravagant überlieferten Kanon der Synode von Meaux aus dem Jahr 845.³ Dieser richtet sich gegen die sprachliche Unterlegung von längeren, textlosen Tonfolgen im *Gloria* der Messe und beim melismatisch verlängerten Vortrag des feierlich gesteigerten *Alleluia* vor dem Vortrag des Evangeliums. Solche Textierungen werden kritisiert als dem Kitzel des Neuen geschuldete Erfindungen, die für die Integrität des Altüberlieferten, die *puritas antiquitatis*, eine Gefahr darstellen:

Propter improbitatem quorundam omnino dampnabilem qui novitatibus delectati puritatem antiquitatis suis ad inventionibus interpolare non metuunt, statuimus ut nullus clericorum nullus monachorum in ymno angelico, id est Gloria in excelsis deo, et in sequentiis que in Alleluia solempniter decantari solent quaslibet compositiones quas prosas vocant vel ullas fictiones addere interponere recitare submurmurare aut decantare presumat. Quodsi fecerit deponatur.⁴

Offenbar – so hat es die Forschung interpretiert – liegt die von der Synode angeprangerte Problematik vor allem darin, dass die als *prosa* bezeichneten Zusätze nicht auf biblische Texte rekurren, sondern inhaltlich und sprachlich frei gestaltet sind. Signale dafür sind die Formulierungen *compositiones*, *adinventiones* und *fictiones* im Kanon der Synode. Der einleitende Begriff dieses Ternars erinnert im Übrigen auch an eine fast gleichzeitige Formulierung des einflussreichen Bischof Agobards von Lyon, nämlich dessen um etwa 835 formulierte Kritik am Text eines der seltenen nicht-biblischen Gesänge des gregorianischen Grundstocks, und zwar dem als Verbindung ungewöhnlicher, teilweise aus der griechischen Tradition stammender Metaphern gefügt Responsorium *Descendit de caelis* für die Weihnachts-Matutin: Dieses, so Agobard, sei *de mysterio natiuitatis compositum*, ein zusammengestellter, von Menschen »gemachter« Text eben.⁵ Biblizität stellt in der Tat ein prinzipielles Merkmal der meisten Texte der *Cantilena romana* dar, welches man im Umfeld Agobards in

³ Andreas HAUG: Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz, in: Rudolf FABER (Hg.): Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag. Kassel 1991, S. 9–19; vgl. auch ders.: Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N.F. 23 (2003), S. 15–33.

⁴ Wilfried HARTMANN (Hg.): Die Konzilien der karolingischen Teilreiche 843–859. Hannover 1984 (MGH Conc. 3), S. 129.

⁵ Agobardus Lugdunensis: De Antiphonario VII, hg. von Lieven VAN ACKER. Turnhout 1981 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 52), S. 341.

einer geradezu fundamentalistisch anmutenden Radikalisierung offenbar am liebsten als verbindliches Kriterium für das gesamte Repertoire durchsetzen wollte.⁶

Dieser Bezug zur inspirierten Heiligen Schrift ist allerdings in einer für unser Thema wichtigen Hinsicht zu spezifizieren: Die gregorianischen Gesangstexte rekurren nicht einfach unterschiedslos auf die Bibel als Ganze, sondern zumeist auf das Alte Testament. Eine ausgesprochene Präferenz gilt dabei dem Psalter, dem ein Großteil der Texte entnommen ist, nämlich fast alle Gradualien, Alleluiaverse und Offertorien sowie etwa drei Viertel der Introitusgesänge und immerhin noch gut die Hälfte der Communiones.⁷ Mit dem Psalter aber wird ein Text privilegiert, der im Sinne dessen, was Erich Feldmann als ›Signifikationslehre‹ bezeichnet hat,⁸ in frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit konsequent als prophetisches Zeichensystem, nämlich als eine auf Christus und die Kirche vorausweisende Schrift aufgefasst wird. So gesehen drängt es sich geradezu auf, die Relevanz des typologisch akzentuierten Auerbachschen *figura*-Konzepts mit seiner Inanspruchnahme des Alten Testament als einer einzigen große Verheißung, »in der nichts endgültige Bedeutung, sondern alles nur Vorbedeutung ist, welche sich jetzt erfüllt hat; in der alles ›für uns geschrieben ist‹ (1 Kor 9, 10; vgl. Röm 15, 4)«,⁹ für diese Zusammenhänge zu erproben. Dabei wird jeweils die eben thematisierte Differenz zwischen dem biblisch fundierten Grundstock der Messgesänge und dem inhaltlich und sprachlich freieren Bereich der Erweiterungselemente zu berücksichtigen sein. Methodisch bedeutet dies, dass beim Blick auf die im Folgenden diskutierten Tropen und Sequenzen, die für diese Fragestellung besonders interessant erscheinen, diese nicht für sich allein, sondern immer im Rahmen ihrer Interaktion mit dem bzw. den Bezugsgesängen des Grundstocks zu interpretieren sind.

Im Zentrum der nachfolgenden Beobachtungen und Überlegungen stehen daher nicht so sehr die einzelnen Gesänge, zu denen in der Regel ohnehin schon umfangreiche Forschungsbefunde vorliegen, sondern

⁶ Zu dieser von Pierre-Marie GY: *Les Tropes dans l'histoire de la liturgie et de la théologie*, in: Gunilla IVERSEN (Hg.): *Research on Tropes*. Stockholm 1983, S. 7–16, hier 8, als »Monobibliste« charakterisierten Haltung Agobards vgl. auch Yvonne CAZAL: *Les voix du peuple – Verbum Dei. Le bilinguisme latin– langue vulgaire au moyen âge*. Paris 1996, S. 109–113 und 143.

⁷ Näheres dazu bei James MACKINNON: *The Advent Project. The Later-Seventeenth-Century Creation of the Roman Mass*. Berkeley u.a. 2000, S. 35–59.

⁸ Erich FELDMANN: *Psalmenauslegung der Alten Kirche: Augustinus*, in: Erich ZENGER (Hg.): *Der Psalter in Judentum und Christentum*. Freiburg/Br. 1998, S. 297–322.

⁹ Erich AUERBACH: *Figura*, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 55–92, hier 76.

vielmehr der Versuch einer bisher noch kaum oder zumindest nicht systematisch unternommenen Gesamtsicht dieser Texte und ihrer Kontexte im Hinblick auf figurale Momente.

II

Meine erste Sondierung gilt dem Tropus *Hodie cantandus est*, einer dem St. Galler Künstlermönch Tuotilo (gestorben um 913) zugeschriebenen Einleitung zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse *Puer natus est*:

Hodie cantandus est nobis puer
 quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater
 et eundem sub tempore generavit inclita mater.
 Quis est iste puer quem tam magnis preconiiis dignum
 vociferatis?
 Dicite nobis ut collaudatores esse possimus!
 Hic enim est quem presagus et electus symmista dei
 ad terras venturum providens longe ante prenotavit sicque predixit:
 PUER NATUS EST NOBIS ET FILIUS DATUS EST NOBIS
 CUIUS IMPERIUM SUPER HUMERUM EIUS
 ET VOCABITUR NOMEN EIUS MAGNI CONSILII ANGE-
 LUS
 Ps. Cantate domino canticum novum quia mirabilia fecit. Gloria
 Patri, etc.

Der in über 100 Handschriften überlieferte Tropus gehört zu den am breitesten rezipierten Vertretern dieses neuen Genres.¹⁰ Der Text des Bezugsgesanges selbst ist alttestamentlich. Allerdings stammt er nicht aus dem Psalter, sondern ist der berühmten Friedefürst-Vision mit der Verheißung der Geburt eines messianischen Kindes im neunten Kapitel des Buchs Jesaja (9, 6) entnommen¹¹ – geradezu ein Paradebeispiel für die christliche Relektüre des Alten Testamentes in der Liturgie. Eines ist allerdings zu unterstreichen, und es gilt nicht nur für diesen Fall: Die Ver-

¹⁰ Ritva JONSSON (Hg.): *Corpus Troporum*. Stockholm 1975 (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia* 21), Bd. 1, S. 107; vgl. auch Gunilla BJÖRKVALL, Andreas HAUG: Tropentypen in Sankt Gallen, in: Wulf ARLT, Gunilla BJÖRKVALL (Hg.): *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*. Stockholm 1993 (*Acta Universitatis Stockholmiensis* 36), S. 119–174, hier 125 und 168.

¹¹ Referenztext ist dabei – wie meist in der gregorianischen Grundschrift – nicht die Vulgata, sondern die altlateinische Version der Bibel. Vgl. dazu Andreas PFISTERER: *Cantilena Romana*. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals. Paderborn 2002 (*Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 11), S. 221–232, mit dem Fazit, dass offenbar mit Ausnahme der Adventsliturgie im »Rest des Kirchenjahrs« altlateinische Texte verwendet werden (S. 229).

einnahme des alttestamentlichen Textes im liturgischen Gesang thematisiert den Akt der Übernahme als solchen nicht, sondern überblendet in seiner sakralen Performanz die Distanz zwischen Alt und Neu und die Geltungsdifferenz von Vorbild und Erfüllung in absoluter Engführung: Der Knabe, von dem der Prophet spricht, ist der menschengewordene Logos.

Gegenüber dieser Setzung von Identität betont der Tropus die Zeichenhaftigkeit des figuralen Verhältnisses und in diesem Zusammenhang auch das Moment der zeitlichen Differenz, das ihn von dem präsentischen Gestus des Introitus dezidiert unterscheidet und abhebt.¹² Das gilt im Grunde schon für das einleitende Aktualisierungssignal des *Hodie*,¹³ denn auch dieses wirkt wie eine insistierende Affirmation jenes Vergegenwärtigungsanspruchs, den der Bezugstext selbst in der Selbstverständlichkeit des indikativischen *est* lapidar und in unhintergebar Schlichtheit feststellt. Noch evidenter ist diese diskursive Haltung freilich im zweiten, dialogischen Teil von Tuotilos Text, der wie ein aufs Knappste komprimiertes Lehrgespräch zwischen (fiktiven) »Außenstehenden« und »Eingeweihten« daherkommt.¹⁴ Denn nach der Thematisierung des Festgeheimnisses in der Gegenüberstellung der ewigen Geburt des Gottessohns aus dem Vater und seiner zeitlichen Geburt aus der Jungfrau wird hier der Text des Introitus selbst durch die Nennung seines Autors, des als »in die Geheimnisse Gottes Eingeweihten« (*symmista dei*) qualifizierten Prophe-

¹² Den Reichtum der textlichen und musikalischen Mittel, die Tuotilo dafür einsetzt, hat Wulf ARLT, Komponieren im Galluskloster um 900: Tuotilos Tropen *Hodie cantandus est* zur Weihnacht und *Quoniam dominus Iesus Christus* zum Fest des Iohannes evangelista, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N.F. 15 (1995), S. 41–70, eindrucksvoll vorgeführt.

¹³ Das in frühchristlichen Gesangstexten, und zwar gerade in der Weihnachtszeit gehäuft zu findende Stichwort für die Vergegenwärtigung der heilsgeschichtlichen Vergangenheit in der liturgischen Feier ist ostkirchlichen (griechischen) Ursprungs und von dort in die westliche Tradition übernommen worden. Ich nenne exemplarisch die Antiphon *Hodie Christus natus est, hodie salvator apparuit hodie in terra canunt angeli laetantur archangeli hodie exsultent iusti dicentes gloria in excelsis deo alleluia* zur Matutin von Weihnachten (René-Jean HESBERT: Corpus Antiphonarium Officii, 6 Bde. Rom 1968, hier Bd. 3, Nr. 3093). Vgl. zum Ganzen auch Anton BAUMSTARK: Byzantinisches in den Weihnachtstexten des römischen Antiphonarium Officii, in: Oriens Christianus, 3. Ser. 11 (1936), S. 162–187, Walter BERSCHIN: Griechisch-lateinisches Mittelalter. Bern u. München 1980, S. 37 mit Anm. 17, sowie Achille M. TRIACCA: L'»Hodie« liturgico tra tempo ed eternità: Contributo per una visuale cristiana del tempo, in: Ephemerides Liturgicae 116 (2002), S. 367–380.

¹⁴ Zur hoch- und spätmittelalterlichen Tradition dieser Textsorte Carmen CARDELLE DE HARTMANN: Lateinische Dialoge 1200–1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium. Leiden 2007.

ten,¹⁵ ausdrücklich als alttestamentlicher Prätext deklariert, wozu auch der Kunstgriff der durch das Suffix *prae* verklammerten Reihung *praeconiis*, *praesagus*, *praevidens*, *praenotavit*, *praedixit* in raffinierter Weise beiträgt. Mit höchster Eindringlichkeit wird so – ganz im Gegensatz zum Introitus selbst, auf den diese kaskadenartige Konstruktion hindrängt – die zeitliche Dynamik des ›figuralen‹ Verhältnisses im Spiel von Alt und Neu und damit auch das Moment der Distanz zwischen Vorausweisung und Erfüllung zur Geltung gebracht. So lässt dieses Beispiel geradezu paradigmatisch den grundsätzlich diskursiven Charakter der Tropierung deutlich werden. Deren Rolle ist nicht nur die des schmückenden Zusatzes, sondern auch der reflektierten Aneignung durch Glossierung und Erläuterung: »Tropes were constructed to comment upon the given lines or sense units of preexisting chants«.¹⁶

III

Diese Differenz der Ebenen gilt auch, ja erst recht für die Sequenz, allerdings mit einer wichtigen Unterscheidung bezüglich des Interaktionsmodus: Der Tropus ist stets direkt mit einem Bezugsgesang verbunden, den er ausdeutet (sei es als Einschub, sei es wie im eben untersuchten Beispiel als Einleitung), und dies geschieht in so enger sprachlicher Verbindung, dass die Erweiterung in den meisten Fällen überhaupt nur in Verbindung mit dem Bezugsgesang ein sinnvolles und konsistentes textliches Ganzes bildet. Die Sequenz hingegen ist nicht direkt mit einem Einzelgesang verzahnt, sondern fügt sich als in sich geschlossenes Gebilde in das Messformular, tritt also mit diesem Gesamtkomplex von Gesängen, Lektionen und Gebeten ins Gespräch. Zwar wird im Rahmen der Ursprungserzählung des Genres eine besonders qualifizierte Beziehung zum Alleluia als

¹⁵ Zu diesem Prinzip der Identifizierung der (biblischen) Sprecher vgl. auch BJÖRKVALL/HAUG (wie Anm. 10), S. 139–140. – Eine interessante Rezeptionsspur für Tuotilos Formulierung *Hic enim est quem presagus et electus symmista dei [...] praedixit* bietet der Tropus *Cantemus laeti* (AH 49, Nr. 243) für den auf der benachbarten Reichenau seit der Reliquientranslation von 871 verehrten Märtyrer Januarius (überliefert im berühmten, um 1000 entstandenen Tropar der Inselabtei, heute Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Lit. 5) mit dem Hexameter *Quae symmista Deo profert sic verba canendo*, der auf den Introitus *Multae tribulationes* hinführt. Der Text des Introitus selbst ist Ps. 33, 20–21 entnommenen, das Epitheton *symmista* gilt hier also nicht wie bei Tuotilo Jesaja, sondern David als präsumiertem Autor der Psalmen.

¹⁶ Margot E. FASSLER: *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth Century Paris*. Cambridge 1993, S. 22 (Hervorhebung von mir).

Ansatzpunkt der Erweiterung postuliert,¹⁷ so auch im Prolog zu Notkers Sequenzensammlung; diese Interaktion betrifft aber anders als beim Tropus gerade nicht die Ebene des mit dem Alleluia verbundenen Verstexts, sondern ist primär im Sinne eines Geltungsanspruchs bezüglich der musikalischen Dignität des neuen Genres zu verstehen:

»Thus, although he [Notker] – in contrast to what West-Frankish poets did – consistently replaces the word ›alleluia‹ at the beginning of his sequences by individual words, and thus makes it disappear from the poem in performance, he emphatically wants the sequence to be appreciated as an alleluia-chant, no less appropriate to be performed during the mass than the Alleluia. The implicit claim is that the sequence is liturgically not inferior to the other music of the mass, to music respected as the ›cantilena romana‹.«¹⁸

Es liegt nahe, nach Tuotilos Weihnachtstropus auch die entsprechende Sequenz seines St. Galler Zeitgenossen Notker I., *Natus ante saecula*, in den Blick zu nehmen. Ich will dies allerdings nur in Form eines knappen Streiflichts tun. Hier zunächst der Text der Sequenz:¹⁹

- 1a. Natus ante saecula Dei filius, invisibilis interminus
- 1b. Per quem fit machina caeli ac terrae, maris et in his degentium
- 2a. Per quem dies et horae labant et se iterum reciprocant
- 2b. Quem angeli in arce poli voce consona semper canunt
- 3a. Hic corpus assumpserat fragile sine labe originalis criminis
de carne Mariae virginis, quo primi parentis culpam Evaeque lasciviam tergeret
- 3b. Hoc praesens diecula loquitur, praelucida, adaucta longitudine,
quod sol verus radio sui luminis vetustas mundi depulerit genitus tenebras.
- 4a. Nec nox vacat novi sideris luce, quod magorum oculos terruit scios
- 4b. Nec gregum magistris defuit lumen, quos praestrinxit claritas militum Dei.

¹⁷ Calvin BOWER: From Alleluia to Sequence. Some Definitions of Relations, in: Sean GALLAGHER u.a. (Hg.): *Western Plainchant in the First Millenium*. Aldershot 2003, S. 351–398. Vgl. jetzt auch – mit speziellem Fokus auf Notkers Einleitung zu seinem *Liber Hymnorum* – Andreas HAUG: Re-Reading Notker's Preface in: David B. CANNATA (Hg.): *Quomodo cantabimus canticum?* Studies in Honor of Edward H. Roesner. Middleton 2008, S. 65–80.

¹⁸ HAUG, S. 75.

¹⁹ *Analecta Hymnica Medii Aevi* (künftig. AH), Bd. 53. Leipzig 1911, Nr. 15; Wolfram VON DEN STEINEN: *Notker der Dichter und seine geistige Welt*. Editionsband. Bern 1948, S. 12.

- 5a. Gaude, Dei genetrix quam circumstant obstetricum vice concin-
nentes angeli gloriam Deo
- 5b. Christe, patris unice qui humanam nostri causa formam assum-
psisti, refove supplices tuos
- 6a. Et quorum participem te fore dignatus es, Iesu, dignanter eo-
rum suscipe preces
- 6b. Ut ipsos divinitatis tuae participes, Deus, facere digneris, unice
Dei.

Das theologische Thema der *missa in die*, die Tropus wie Sequenz aus-
schmücken, ist wie schon angedeutet, das Paradoxon der personalen Ein-
heit des von der Jungfrau ›in der Zeit‹ geborenen Kindes mit dem vor
allen Zeiten gezeugten Sohn Gottes des Vaters. Das Kind, das in der
Krippe liegt, ist der ewige Logos selbst, durch den der Vater alles geschaf-
fen hat, was in der Zeit ist. Die Option für den hochspekulativen Prolog
des Johannes-Evangeliums (*In principio erat verbum*) als Evangelientext
der Messe entspricht ganz dieser theologischen Stoßrichtung, und Not-
kers Sequenz bezieht sich zwar nicht ausschließlich, aber doch unüber-
hörbar auf diese Perikope, die im liturgischen Ablauf ja auch in unmittel-
barer Nachbarschaft zur Sequenz steht. Dies zeigt wohl am klarsten die
auf Prudentius (und letztlich auf Lukrez, *De natura rerum* V, 96) rekur-
rierende Wendung *Per quem fit machina caeli ac terrae maris et in his
degentium* in Versikel 1b als poetisches Echo auf Vers 3 des Evange-
lientextes *per quem omnia facta sunt*.²⁰ Notker nimmt aber auch die Licht-
und Dunkel-Metaphorik des Johannesprologs auf und variiert sie in poeti-
scher Freiheit. So wird in 3b der neugeborene Christus als wahre Sonne
gefeiert, die mit ihrem Strahl die alte Finsternis der Welt vertreibt (*sol
verus radio sui luminis vetustas mundi depulerit genitus tenebras*) mit evi-
dentem Bezug auf den Gegensatz von Licht und Dunkel im 5. Vers des
Johannestexts, der vor allem im gemeinsamen Schlüsselwort *tenebrae*
manifest wird. Zugleich aber bricht Notker dieses große spekulative
Thema in 4ab in der doppelten Anspielung auf den hellen Stern, der die
magi leitet, und auf den himmlischen Lichtglanz über den Nachtwache
haltenden Hirten in subtiler Form auf die Ebene der neutestamentlichen
Weihnachtserzählung herunter.

Insgesamt zeigt sich hier erneut der im Vergleich zum Tropus selb-
ständigere Status der Sequenz, die als ein längeres, in sich geschlossenes
Gebilde größere Möglichkeiten des Auserzählens eröffnet und dabei
unterschiedliche Ebenen miteinander verbinden kann, hier beispielsweise
mit den schon genannten kosmologischen und narrativen Momenten auch

²⁰ Mauricius P. CUNNINGHAM (Hg.): Aurelii Prudentii Clementis Carmina. Turn-
hout 1966 (Corpus Christianorum. Series Latina 126), S. 47; vgl. VON DEN STEI-
NEN, Notker der Dichter (Anm. 19), Darstellungsband., S. 559.

die originelle Metapher der Engel als Hebammen der Gottesgebärerin (5a)²¹ oder die alte Eva-Maria-Typologie (Versikel 3a). Die Sequenz, hier noch in der Form kunstvoller Prosa gestaltet, eröffnet offenkundig Möglichkeiten der Kommentierung und zugleich der Ausschmückung und Verzierung des vorgegebenen liturgischen Repertoires, die auf dieses in noch stärkerer Autonomie reagieren. Die Referentialität zwischen Altem und Neuem Testament spielt zu Beginn des Textes mit dem Rekurs auf den Logos, aber auch im Mittelteil im Spiel mit den Konzepten von Alt und Neu eine tragende Rolle, doch gewinnen teilweise auch andere, stärker narrative Aspekte an Bedeutung. Eine geradezu systematische Prägung durch das Typologische, wie sie gut 200 Jahre später für die folgenden Beispiele zu beobachten ist, liegt bei Notker jedenfalls noch nicht vor.

IV

Mit der Sequenz *Splendor patris et figura*, die wie *Natus ante saecula* ebenfalls für die dritte Weihnachtsmesse bestimmt ist, springen wir ins 12. Jahrhundert, und zwar zum Pariser Kanoniker Adam von St. Viktor (gestorben 1146), der zeitweilig auch als Kantor an Notre Dame tätig war: »the first great Parisian sequence poet«.²²

1a. Splendor patris et figura se conformans homini	1b. Potestate, non natura partum dedit virgini
2a. Adam vetus tandem laetus novum promat canticum	2b. Fugitivus et captivus prodeat in publicum.
3a. Eva luctum vitae fructum Virgo gaudens edidit	3b. Nec sigillum propter illum castitatis perdidit
4a. Si crystallus sit humecta atque soli sit obiecta scintillat igniculum	4b. Nec crystallus rumpitur nec in partu solvitur pudoris signaculum

²¹ Vgl. VON DEN STEINEN (wie Anm. 20), Darstellungsband, Bern 1948, S. 559.

²² FASSLER, Gothic Song (Anm. 16), S. 206–210, Zitat 210. Grundlegend jetzt Jean GROSFILLIER: Les séquences d'Adam de Saint-Victor. Etude littéraire (poétique et rhétorique), textes et traductions, commentaires. Turnhout 2008 (Bibliotheca Victorina 20).

- | | |
|---|--|
| 5a. Super tali genitura
stupet usus et natura
deficitque ratio | 5b. Res est ineffabilis
tam pia, tam humilis
Christi generatio |
| 6a. Frondem, florem, nucem sicca
virga profert et pudica
Virgo Dei filium | 6b. Fert caelestem vellus rorem
creatura creatorem
creature pretium |
| 7a. Frondis, floris, nucis, roris
pietati Salvatoris
congruunt mysteria | 7b. Frons est Christus protegendo
flos dulcore, nux pascendo
ros caelesti gratia |
| 8a. Cur quod virgo peperit
est Iudaeis scandalum | 8b. Cum virga produxerit
sicca sic amygdalum? |
| 9a. Contemplemur adhuc nucem
nam prolata nux in lucem
lucis est mysterium | 9b. Trinam gerens unionem
tria confert: unctionem
lumen et edulium |
| 10a. Nux est Christus, cortex nucis
circa carnem poena crucis
testa corpus osseum | 10b. Carne tecta deitas
et Christi suavitas
signatur per nucleum |
| 11a. Lux est caecis et unguentum
Christus aegris, et fomentum
piis animalibus | 11b. O quam dulce sacramentum
fenum carnis in frumentum
convertit fidelibus |
| 12a. Quos sub umbra sacramenti
Iesu, pascis in praesenti
tuo vultu satia | 12b. Splendor patri coaeterne
nos hinc transfer ad paternae
claritatis gaudia. ²³ |

Der Blick auf den Text zeigt unmittelbar die entscheidende formale Differenz zum spätkarolingischen Notker: Statt Kunstprosa wie dieser schreibt Adam akzentrhythmische und gereimte Verse und nutzt dabei virtuos sämtliche im 12. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Möglichkeiten dieser Form von Dichtung.

Noch wichtiger für unsere Fragestellung ist aber die im Blick auf den Inhalt der Sequenz nicht zu übersehende Dominanz des Typologischen. Schon im eröffnenden Doppelversikel ist die Rede von *figura* – allerdings gerade nicht (oder besser, und wie sich zeigen wird: noch nicht) in der von Auerbach thematisierten Weise, sondern im Sinne einer platonisch gedachten Abbildhaftigkeit: *Splendor patris et figura | se conformans homini | Potestate non natura | partum dedit virgini*. Christus wird als Erscheinungsbild seines göttlichen Vaters und als dessen Abglanz gefei-

²³ AH 54, Nr. 100; GROSFILLIER, ebd., S. 271–275 (Kommentar: S. 504–510).

ert, zugleich aber – und damit steht Adam thematisch ganz nahe bei Notker – als derselbe, der aus der Jungfrau in freier Wahl (*potestate, non natura*)²⁴ Menschengestalt annimmt. Biblischer Referenztext ist offenkundig Hebr 1, 3: *qui* [sc. *filius*] *cum sit splendor gloriae et figura substantiae eius*, die Stelle, die übrigens auch dem Anfang des berühmten ambrosianischen Morgenhymnus *Splendor paternae gloriae* (AH 50, Nr. 5) zugrundeliegt.²⁵ Der Beginn dieser Eingangsformulierung wird übrigens ganz am Schluss wieder aufgegriffen, wobei diese Klammerwirkung nicht einfach durch exakte Wiederholung erzielt wird, sondern durch eine subtile Verschiebung des Sprechens über den Gottessohn zum Modus der direkten Anrede: *splendor patri coaeterne*, »Du dem Vater gleichewiger Glanz«, so wird Christus in 11b nun vokativisch angesprochen, ein grammatikalischer und zugleich semantischer Wechsel, dem in 11a der Umstieg vom Ehrentitel »Christus« auf den persönlichen Namen »Jesus« und die zweiten Person Singular entspricht.²⁶

Innerhalb dieses Rahmens entfaltet Adam dann ein regelrechtes Feuerwerk an Typologien, allerdings gerade nicht unter dem ja bereits anders besetzten Stichwort *figura*, sondern im Rekurs auf die Termini *mysterium* (am Schluss von 7a und 9a) und *sacramentum* (11b und 12a). Die Koppelung von *sacramentum* mit der metaphorischen Rede vom Schatten (*sub umbra sacramenti*) indiziert dabei das Moment jener Verhüllung, die Christus, der neue Adam, überwinden solle, um für alle sichtbar hervortreten, wie der emphatische Ruf *prodeat in publicum* in 2b signalisiert.

Typologische Bezüge werden bemerkenswerterweise (und dies nicht nur in diesem Stück!) des öfteren durch Reim hervorgehoben, etwa in 2a (*vetus/laetus*), 3a (*luctum/fructum*).²⁷ Eugene R. Cunnar hat 1987 in einem Aufsatz über eine der eindrucksvollsten Sequenzen Adams, das Osterlied *Zyma vetus*,²⁸ diese Technik unter der Überschrift »Typological Rhyme« als poetologische Grundstrategie *figura*-bezogenen Dichtens beschrieben:

²⁴ Die unterschiedlichen Quantitäten des End-*a* (kurz beim Nominativ *figura*, lang beim Ablativ *natura*) sind für den akzentrythmischen Vers kein Problem, sondern gerade Anlass zum Spiel.

²⁵ Ein eindrucksvolles Panorama von Similien jetzt bei GROSFFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor* (Anm. 22), S. 98–101.

²⁶ In struktureller Analogie übrigens zu Notker, wo im gebetsartigen Finale, also ab 5b, ebenfalls ein Schwenk von der dritten zur zweiten Person stattfindet und Christus dann auch mit seinem Menschnamen (6a: *dignatus es Iesu*) angesprochen wird.

²⁷ Vgl. auch die in Abschnitt V erwähnte Pfingstsequenz (AH 54 Nr. 156): 3a. *populo/cenaculo*, 4b. *incutiunt/nutriunt*, 5b. *timoris/amoris*.

²⁸ AH 54, Nr. 149; GROSFFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor* (Anm. 22), S. 320–325 (Kommentar: S. 596–616).

»The rhyming effects emphasize and incarnate the concordance between Old and New Testament in the poem«. ²⁹ Diese Feststellung ist freilich nur dann richtig, wenn man erstens unterstreicht, dass Adam und andere Sequenzendichter der Zeit diese Form des »typologischen Reims« niemals überstrapazieren und keinesfalls in mechanischer Weise pflegen, und zweitens neben dem von Cunnar betonten konkordanten Moment unbedingt auch das der Differenz stark macht. Reimwirkung als Gleichheit des Klangs ohne semantische Differenz ist uninteressant, ja wertlos. »Die Natur des Reims liegt in der Annäherung des Verschiedenen und in der Aufdeckung des Unterschieds im Ähnlichen. Der Reim ist seiner Natur nach dialektisch.« So die pointierte Formulierung Juri Lotmans, ³⁰ auf die Andreas Haug im Zusammenhang mit Überlegungen zu einer »Dialektik des Gleichlauts« im Verhältnis von Text und Musik vor allem des 12. Jahrhunderts nachdrücklich hingewiesen hat. ³¹

Das eigentlich Anregende von Cunmars Beobachtung dürfte darin liegen, dass die prominente Funktion des Reims in *Splendor patris* und anderen vergleichbaren Dichtungen den Blick in der Tat auf eine strukturelle Analogie zwischen Reim und typologischem Verständnis von Zeit und Geschichte lenken kann. Vielleicht ließe sich dann die Formulierung wagen, die typologische Dynamik des *figura*-Konzepts sei in gewisser Weise ein Lesen und Erzählen von Heilsgeschichte »in Reimen«, denn auch hier geht es ja nicht um tautologische Bezüge, sondern um ein dialektisches Verhältnis von Korrespondenz und Differenz. Der Hinweis auf Haugs wichtigen Beitrag macht im Übrigen deutlich, dass man, um der medialen Komplexität eines Stücks wie *Splendor patris* gerecht zu werden, auch dessen musikalischen Aspekt zu berücksichtigen und nach dem Verhältnis von textlicher Semantik, textlichem Klang und melodischer Klanggestalt zu fragen hätte.

Doch noch einmal zurück zum Text von Adams Sequenz. Unter den hier als *mysteria* bezeichneten Bildern finden sich nicht nur typologische Konnotationen, sondern auch Metaphern des Paradoxalen aus dem Bereich der unbelebten Natur wie das beliebte, schon in Quellen des fünften oder sechsten Jahrhunderts benutzte Bild der Lichtbrechung im

²⁹ Eugene R. CUNNAR: Typological Rhyme in a Sequence by Adam of St. Victor, in: *Studies in Philology* 89 (1987), S. 394–417, hier 415.

³⁰ Juri M. LOTMAN: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses, hg. und mit einem Nachwort versehen von Karl EIMERMACHER. München 1972, S. 186.

³¹ Andreas HAUG: Musikalische Lyrik im Mittelalter, in: Hermann DANUSER (Hg.): *Musikalische Lyrik*. Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8), S. 59–129, bes. 117–119.

unverletzt bleibenden Glas oder Kristall³² in 5a und 5b, außerdem die in 6–10 breit ausgeführten Vergleiche aus der Welt des Vegetabilen: *frons*, *flos*, *nux*, also Laub, Blüte und Nuss (bzw. Mandel), die die Rute (*virga*, als klanglich prädestinierte Metapher für die *virgo*) hervorbringt.³³ Die in 7a blockartig gruppierten und durch einen kleinen, aber raffinierten Kunstgriff – die Assonanzwirkung durch die Umsetzung in den Genitiv – klanglich verdichteten Bilder werden in 7b gedeutet; die Metapher der Nuss oder Mandel erfährt in 9–10 noch eine eigene, in die drei Ebenen von Schale, Fruchtfleisch und Kern ausdifferenzierte Auslegung.³⁴ Bemerkenswert ist, dass diese ›naturkundliche‹ Symbolik an zwei Stellen eine zusätzliche typologische Aufladung erfährt, nämlich in 6a und 8ab durch Seitenblicke auf die miraculösen Episoden des vom Tau benetzten Vlieses aus der Gideon-Geschichte (Iud 6, 36–40) und des über Nacht grünenden und Mandeln tragenden Aaronstabs (Num 17, 8).

V

Wenn für die sprachliche Umsetzung typologischer Bezüge in *Splendor patris* nicht der Terminus *figura* verwendet wird, so ist dies keineswegs repräsentativ für das Ganze des dichterischen Œuvres, das dem Viktoriner zugeschrieben wird, denn an anderer Stelle, etwa in der Pfingstsequenz *Simplex in essentia*,³⁵ benutzt er den Begriff durchaus und keineswegs beiläufig im Auerbachschen Sinn, so gleich zum Auftakt im Kontext einer

³² Anselm SALZER: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Linz 1893, Nachdr. Darmstadt 1967, S. 71–76; Henri BARRÉ: Le sermon »Exhortatur« est-il de saint Ildefonse, in: *Revue Bénédictine* 67 (1957), S. 10–33; Andrew C. BREEZE: The Blessed Virgin and the Sunbeam Through Glass, in: *Celtica* 23 (1999) S. 19–29 (die vorliegende Stelle erwähnt S. 25f.).

³³ Die Verbindung der Metaphern von Mandel und Sonnenstrahl begegnet übrigens auch in der *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg (v. 432–435).

³⁴ Ganz ähnlich auch in einem pseudo-augustinischen Sermo des 12. Jahrhunderts aus dem Umfeld Sigeberts von Gembloux: *Nux etiam significat domini corpus. Tria enim sunt in nuce scilicet cortex testa et nucleus. Cortex amarus est et significat christi carnem in passione nam tunc amara fuit testa ossa significat nucleus christi animam significat fratres quae dulcis et candida est.* D.A.B. CAILLAU and D.B. SAINT-YVES (Hg.): *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi operum supplementum* [II]. Paris 1836, S. 96. Vgl. auch Petrus Damiani, Sermo 46 (CC CM 57, S. 289; hier ebenfalls die Verbindung mit der Aaron-Stelle!) und im Gartengedicht Hermanns von Werden (CC CM 204, S. 8), wenn auch mit jeweils anderer exegetischer Stoßrichtung als bei Adam.

³⁵ AH 54, Nr. 156; GROSFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor* (Anm. 22), S. 340–343 (Kommentar: S. 648–652).

über mehrere Versikel ausgedehnten Gegenüberstellung von Gesetz und Evangelium: 2a. *Lex praecessit in figura*, | *lex poenalis, lex obscura* | *lumen evangelicum* | 2b. *Spiritalis intellectus* | *litterali fronde tectus* | *prodeat in publicum*. Hier steht *figura* in der Tat geradezu exemplarisch für die von Auerbach angesprochene Aneignung und Instrumentalisierung des Alttestamentlichen aus christlichem Deutungsanspruch und verbindet dabei mit dem Moment des zeitlichen Nacheinanders (Stichwort *praecessit*) auch eine Art Hierarchie der Transparenz im Sinn der schon angesprochenen Dynamik von Verhüllung und Enthüllung. Das mosaische Gesetz, das dem klaren Leuchten des Evangeliums vorausgeht, ist eine *lex obscura*, deren wahrer, geistlicher Sinn vom »Laub der Buchstäblichkeit« (*litterali fronde*) verdeckt ist, nun aber im Licht des Evangeliums aus der Verborgenheit herausgehoben werden soll: une »préfiguration voilée sous la lettre de l'Écriture, mais antinomique, à laquelle doit se substituer le sens spirituel«.³⁶ Die für dieses Hervortreten in die unverhüllte Sichtbarkeit verwendete Formel *prodeat in publicum* ist offenbar eine Lieblingswendung Adams, die eben schon in *Splendor patris* (Versikel 2b) zu beobachten war, während die Termini, die hier das Gegenmoment dieses epiphani-schen Prozesses, das Verhüllt- und Verborgensein von eigentlichem Sinn also, vertreten (*lex obscura, fronde tecta*), sozusagen als Pendant zur Rede von der *umbra* in der Weihnachtssequenz (dort 12b) zu verbuchen sind – letzteres ganz im Sinn jener rhetorisch-poetologischen Funktion von *figura*, die ihr Adams Zeitgenosse Bernardus Silvestris in einer viel zitierten Stelle seines Martianus-Capella-Kommentar zuschreibt: *Figura autem est oratio quam involucrum dicere solent*.³⁷

Die hier diskutierten Beispiele zeigen jedenfalls, wie variabel Adam den Begriff *figura* zum Einsatz bringen kann. Dessen Semantik umfasst bei ihm offenkundig nicht nur die von Auerbach in den Blick genommene Form heilsgeschichtlicher (Vor-)Zeichenhaftigkeit, sondern auch generelle Aspekte von Abbildhaftigkeit und Symbolizität, darf daher also durchaus als symptomatisch für den mehr oder minder hybriden Charakter des mittelalterlichen Verständnisses von *figura* gelten.

³⁶ GROSFILIER, Les séquences d'Adam de Saint-Victor (Anm. 22), S. 649.

³⁷ Édouard JEAUNEAU: »Lectio Philosophorum«. Recherches sur l'école de Chartres. Amsterdam 1973, S. 5–49, hier 40. Als Unterkategorien von *figura* nennt Bernhard *allegoria* und *integumentum*. Vgl. auch Christel MEIER: Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen, in: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976), S. 1–69, bes. 10f.

VI

Ein letzter knapper Blick gilt der Kirchweih-Sequenz *Quam dilecta tabernacula*.³⁸ Ihre Zuschreibung an Adam ist fraglich, sie dürfte aber wohl in Paris, eventuell sogar in Sankt Viktor selbst, und zwar ebenfalls noch im 12. Jahrhundert entstanden sein.³⁹

1. Quam dilecta tabernacula domini uirtutum et atria	
2a. Quam electi architecti tuta edificia	2b. Que non movent immo foveant ventus fulmen pluvia
3a. Quam decora fundamenta per concinna sacramenta umbre precurrentia	3b. Latus Ade dormientis Evam fudit in manentis copule primordia
4a. Archam ligno fabricatam Noe servat gubernatam per mundi diluvium	4b. Prole sera tandem feta anus Sara ridens leta nostrum lactans gaudium
5a. Seruus bibit qui legatur et camelus adequatur ex Rebecce ydria	5b. Hec in aures et armillas aptat sibi ut per illas viro fiat congrua
6a. Synagoga supplantatur a Iacob dum devagatur nimi freta littere	6b. Lippam Liam latent multa quibus videns Rachel fulta pari nubet federe
7a. In bivio tegens nuda geminos parit ex Iuda Thamar diu vidua	7b. Hic Moyses a puella dum se lavit in ficella reperitur cyrpea
8a. Hic mas agnus immolatur quo Israel saciatur eius tinctus sanguine	8b. Hic transit rubens unda Egyptios sub profunda obruens voragine
9a. Hic est urna manna plena hic mandata legis dena sed in archa federis	9b. Hic sunt edis omamenta hic Aaron indumenta quae procedit poderis

³⁸ AH 55 Nr. 30; GROSFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor* (Anm. 22), S. 348–351.

³⁹ Vgl. GROSFILLIER, ebd., S. 666–670.

10a. Hic Urias viduatur Betsabee sublimatur sedis consors regie	10b. Hec regi uarietate vestis astat deaurate sic et regum filie
11a. Huc venit austri regina Salomonis quam divina condit sapiencia	11b. Hec nigra est sed formosa myrre et thuris fumosa virgo pigmentaria
12a. Hec futura quae figura obumbravit, reseravit nobis dies gratiae	12b. Iam in lecto cum dilecto quiescamus et psallamus assunt enim nuptie
13a. Quarum tonant initium per turbas epulantium et finis per psalterium	13b. Sponsum millena milia pari canunt melodia sine fine psallentia. Amen.

Das eigentliche Corpus des mit einer biblischen Autorität (siehe unten) aparárrel einsetzenden Stücks⁴⁰ bringt in 3a. bis 12b. in einer auch formal gleichmäßig, nämlich in so genannten Stabat-Strophen gebauten Abfolge eine Reihe ekklesiologisch deutbarer alttestamentlicher Gestalten und Episoden ins Spiel, deren Präsentation allerdingst meist auf knappe, oft schwer zu entschlüsselnde Allusionen reduziert ist. Diese Abbraviatur funktioniert wohl deshalb, weil das figurative Potential der entsprechenden Stellen im Milieu, in dem die Sequenz zum Vortrag kommen soll, offenkundig als bekannt vorausgesetzt werden kann.⁴¹ Höchst instruktiv ist im Übrigen auch ein vergleichender Blick in das wohl repräsentativste mediale Produkt typologischer Bibeldeutung im 12. und 13. Jahrhundert, die *Bible moralisée*, deren ikonographisches Programm für einen Großteil der in der Sequenz anzitierten Stellen⁴² die genauen Entsprechungen bietet und somit dem in der liturgischen Dichtung durchdeklinierten Dossier geradezu als bildkünstlerisches Pendant gegenübergestellt werden kann.

Von besonderem Interesse ist wiederum die Terminologie für die Bezüge zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die im reflektierenden Rahmen dieser typologischen Auffächerung verwendet wird. Zu Beginn

⁴⁰ Diese Struktur entspricht an sich einem älteren formalen Modell, das bei den mit St. Viktor in Verbindung gebrachten Sequenzen dieser Zeit kaum mehr in Gebrauch ist; siehe auch GROSFILLIER, ebd., S. 667.

⁴¹ »On y retrouve donc toutes les figures traditionnelles, telles qu'on les enseignait à Saint-Victor«, so GROSFILLIER, S. 667, mit einem besonderen Hinweis auf Korrespondenzen zum exegetischen Hauptwerk des großen Viktoriners Richard, dem *Tractatus exceptionum*.

⁴² Von der Rippe Adams über die Arche Noah, Rebecca, Lea, Thamar, dem Durchgang durch das Rote Meer, die Bundeslade und die priesterlichen Gewänder Aarons bis hin zur Betsabee-Episode und zum Besuch der Königin von Saba bei Salomon (um nur die wichtigsten zu nennen).

(3a.) ist es das schon aus *Splendor patris* (dort 11b.) bekannte *sacramentum*, und wie in der Weihnachtssequenz wird auch hier das schattenhaft Verhüllende des Zeichens durch die Junktur mit *umbra* zur Geltung gebracht: *Quam decora fundamenta | per concinna sacramenta | umbre precurrentia*.⁴³ Am anderen Ende der typologischen Reihe, nämlich in 12a., finden wir dann *figura*, und auch hier erfolgt erneut die Verknüpfung mit dem Moment der schattenhaften Verhüllung (dort *umbra*, hier *obumbravit*)⁴⁴ wie auch mit dem Spannungsbogen des zeitlichen Nacheinander, der an dieser Stelle allerdings bis hin zum Eschatologischen ausgreift: Erst die endzeitliche Vereinigung der Kirche mit ihrem Bräutigam, auf die auch die zum Ende hin sich verdichtenden Rekurse auf die *Sponsus-sponsa*-Thematik des Hohelieds immer deutlicher verweisen,⁴⁵ wird die endgültige Enthüllung dessen bringen, was die *figura* schattenhaft verheißt: *Hec futura que figura | obumbravit, reseravit | nobis dies gratiae*.

Von besonderem Interesse sind auch die Bezüge zum Messformular, in das sich die Sequenz einfügt. Deren Anfang (*Quam dilecta tabernacula | Domini virtutum et atria*) ist eine paraphrasierende Zuspitzung von Ps. 83, 2–3 (*Quam dilecta tabernacula tua Domine virtutum, concupiscit et defecit anima mea in atria Domini*) – genau diese beiden Verse aber bilden den psalmischen Teil des Introitus *Terribilis est* des Kirchweihfestes!⁴⁶ Dass auch die Versikel 2 und 3 der Sequenz mit *Quam* beginnen, kann als echoartige Verstärkung dieses Bezugs gedeutet werden. Diese Ko-Textualität von Sequenz und Grundebene des Messformulars lässt sich freilich noch stärker machen: Die auffallende anaphorische Verwendung des Demonstrativpronomens *hic* (bzw. am Schluss der Reihe *huc*) als gleichbleibendes Eröffnungswort für die Versikel 7–11, die in 9ab sogar noch im Versikelinneren aufgenommen wird, ist nicht etwa als unelegantes repetitives Moment zu bewerten,⁴⁷ sondern erneut als Ausdruck eines gezielten Rekurses auf den Introitus, in diesem Fall auf dessen ersten, antiphonalen Teil (s. Anm. 46), der textlich der Geschichte von Jakobs Traum im

⁴³ Weitere Belege bei Adam bei GROSFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor* (Anm. 22), S. 358, Anm. 10.

⁴⁴ Bemerkenswert auch die Nähe zur Stelle *Lex est umbra futurorum* im vierten Versikel von Adams bereits erwähnten Ostersequenz *Zyma vetus*.

⁴⁵ 11b. *Haec est nigra sed formosa* (Ct 1,4) mit der sich daran anschließenden Duft-Metaphorik (Ct 3,6), aber auch 12b *Iam in lecto cum dilecte* (vgl. Ct 3,1 und 1,15) und im Übrigen möglicherweise auch schon *quam decora* in 3a. als Zitat aus Ct 7,6.

⁴⁶ *Terribilis est locus iste, hic domus Dei est et porta caeli et vocabitur aula Dei. Quam dilecta tabernacula tua Domine virtutum, concupiscit et defecit anima mea in atria Domini*.

⁴⁷ Das scheint Grosfillier so zu sehen, der die Wiederholung deswegen in seiner Übersetzung bewusst variiert; vgl. GROSFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor* (Anm. 22), S. 670.

28. Kapitel des Buches Genesis entnommen ist.⁴⁸ Über das Schlüsselwort *hic* wird dessen im Präsens stehende Grundaussage *hic domus dei est* mit den in der Sequenz auf einer narrativen Achse, nämlich der Geschichte des Volkes Israel entlang erzählten Vorzeichen kurzgeschlossen und damit diskursiv entfaltet.

VII

Ich versuche eine erste, vorläufige Bündelung des hier Zusammengetragenen, das dringend weiterer Sondierungen und Systematisierungen bedarf.

Wenn es zutrifft, dass *figura* eine Zentralkategorie religiös geprägter, mittelalterlicher Textualität sein dürfte, so gilt dies *a fortiori* für die Liturgie, insbesondere für den liturgischen Gesang, der sich auf der inhaltlich-sprachlichen Ebene weitgehend über Texte artikuliert, die alttestamentlichen Büchern entnommen sind. Diese fast paradox zu nennende Aneignung des *vetus testamentum* auf der kultischen Ebene reflektiert und stützt zugleich – gemäß dem alten Prinzip der Entsprechung von *lex orandi* und *lex credendi* – das theologisch-doktrinale Ringen um das zentrale (früh-)christliche Problem des inneren Zusammenhangs der beiden Testamente.⁴⁹

⁴⁸ Allerdings gilt dies nicht für den im Introitus auf das Genesiszitat folgenden Halbsatz *et vocabitur aula Dei*, der einen redaktionellen Zusatz darstellt – *hoc apposuit beatus Gregorius de suo*, wie Guillelmus Duranti: *Rationale divinarum officiorum*, hg. von Anselme DAVRIL, Timothy M. THIBODEAU. Turnhout 1998 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 140B), lib. 7, cap. 48, 6, ganz im Sinn der »gregorianischen« Ursprungserzählung anmerkt.

⁴⁹ Friedrich Nietzsche: *Morgenröte*, in: ders.: *Morgenröte / Idyllen aus Messina / Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 3, S. 9–331, hier 79 (Buch I, 84), hat diesen Zugriff auf das Alte Testament in seiner »Philologie des Christentums« mit sarkastischer Ironie karikiert: Dieses sei eine Religion, »welche in den Jahrhunderten ihrer Begründung jenes unerhörte philologische Possenspiel um das Alte Testament aufgeführt hat: ich meine den Versuch, das Alte Testament den Juden unter dem Leibe wegzuziehen, mit der Behauptung, es enthalte nichts als christliche Lehren und g e h ö r e den Christen als dem w a h r e n Volke Israel: während die Juden es sich nur angemäht hätten. Und nun ergab man sich einer Wut der Ausdeutung und Unterschiebung, welche unmöglich mit dem guten Gewissen verbunden gewesen sein kann: [...] überall sollte im Alten Testament von Christus und nur von Christus die Rede sein, überall namentlich von seinem Kreuze, und wo nur ein Holz, eine Rute, eine Leiter, ein Zweig, ein Baum, eine Weide, ein Stab genannt wird, da bedeute dies eine Prophezeiung auf das Kreuzesholz [...] Hat dies jemals jemand g e l a u b t, der es behauptete?«

Für diesen hermeneutischen Zugriff stehen sowohl der aus Jesaja 9 übernommene Text des Weihnachtsintroitus *Puer natus est* als auch der auf Genesis 28,17 rekurrierende Eingangsgesang des Kirchweihfestes. Die Liturgie nimmt also für das Besingen des Neuen gerade das Sprechen des als überboten proklamierten Alten in Anspruch, und zwar in einer Überblendung, die den Abstand zwischen Verweisung und Enthüllung, die zugleich Erfüllung zu sein beansprucht, in einem ganz auf Präsenz und Aktualisierung ausgerichteten Gestus bewusst aufzuheben scheint.

Auch die Erweiterungselemente Tropus und Sequenz funktionieren ›figural‹, doch tun sie dies in einem stärker diskursiven Modus. Margot Fassler spricht im Zusammenhang mit dem Tropus und seiner Interaktion mit dem Bezugsgesang von »exegesis within the liturgy«.⁵⁰ Womöglich gilt dies in noch höherem Maße für die Sequenz, die in ihrer relativen textlichen und musikalischen Autonomie in größerer Distanz zu liturgischen Grundebene steht als der mit dem Bezugsgesang unlösbar verzahnte Tropus. Dieser kann zwar in der Tat ausgeprägt ›exegetischen‹ Charakter haben wie bei dem ausgewählten Beispiel *Hodie cantandus* oder bei dem Ostertropus *Postquam factus homo tua iussa paterna peregi | in cruce morte mea mortis herebum superando* zum Introitus *RESURREXI ET ADHUC TECUM SUM, ALLELUIA*. Wie im Fall der Weihnachtsmesse wird auch hier – wenngleich mit anderen Mitteln – der im Präsens formulierte Text des Grundgesangs, der in diesem Fall dem Psalter entnommen ist (Ps 138, 18), zeitlich perspektiviert. Die Tropierung gibt dem vom alttestamentlichen Psalmisten gesprochenen Text des Grundgesangs durch ein Einleitungselement gewissermaßen eine Vorgeschichte, die ihn als Rede des Gottessohns deutet und aktualisiert: »Nachdem ich, Mensch geworden, dein väterliches Geheiß erfüllte, indem ich am Kreuz durch meinen Tod das finstere Reich des Todes überwunden habe, BIN ICH AUFERSTANDEN UND BLEIBE BEI DIR«.⁵¹

Andere Tropierungen – und es sind wohl die überwiegenden, eher konventionelleren Spielformen dieser Art von Erweiterung – thematisieren primär die Aufforderung zur kultischen Teilhabe der Feiernden am Festgeheimnis, insistieren also stärker auf dem Moment der liturgischen Frömmigkeit als auf dem der Kommentierung.

Trotz dieser wichtigen Differenzierung⁵² ist an der gemeinsamen Zuordnung von Sequenz und Tropus zur zweiten Ebene festzuhalten.

⁵⁰ FASSLER, Gothic Song (Anm. 16), S. 22.

⁵¹ Dazu Andreas HAUG: Ein ›Hirsauer‹ Tropus, in: *Revue Bénédictine* 104 (1994), S. 328–345, bes. 342.

⁵² Die ich nicht zuletzt Gesprächen mit Wulf Arlt verdanke. Vgl. auch bereits ders.: Zur Interpretation der Tropen, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*. Winterthur 1982, S. 61–90, bes. die Diskussion S. 62–64.

Das heißt: Wenn liturgisches Singen als ganzes prinzipiell im Modus der (im Auerbachschen Sinn verstandenen) Figuralität funktioniert, so sind die Grundsicht der ›gregorianischen‹ Gesänge und die Aneignungsschicht von Sequenz und Tropus klar zu differenzieren. Auf der Primärebene dominiert die Präsenz, die unmittelbare Aktualisierung und Vergegenwärtigung des figurativen Potentials der Texte. Die Ebene der kommentierenden Erweiterung hingegen rückt ein reflektierendes, also diskursives Moment in den Vordergrund, indem sie verstärkt die heilsgeschichtliche Konsekutivität und zugleich die Dynamik von Verhüllung und Enthüllung zur Geltung bringt.