

BRUNO STÄBLEIN

Zur Musik des Ludus de Antichristo

Das Spiel vom Antichrist, jene gewaltige — fast möchte man sagen: in seiner „Verbindung von liturgischer Spieltradition mit dem höfischen Zeremoniell und den ‚weltlichen‘ Schlachtauführungen“¹ gewaltsame — Manifestation staufischen missionarischen Machtwillens, ist bisher von der Musikforschung unberücksichtigt geblieben. Das erklärt sich zwanglos aus der Tatsache, daß die einzige Handschrift, die es überliefert, der Münchner Clm 19411 aus Tegernsee² (wohl noch aus dem 12. Jahrhundert), mit einer einzigen winzigen, noch dazu unnötigen Ausnahme keine musikalische Notation aufweist. Doch wäre es mehr als verwunderlich und würde gar nicht in das Bild der Zeit passen, wenn der *Ludus de Antichristo* unter den Spielen des frühen und zentralen Mittelalters, die alle verschwenderisch mit Musik ausgestattet sind, eine Ausnahme bildete. In der Tat kehren in den 104 Regiebemerkungen³ die Hinweise auf Gesang immer wieder (ich zähle 76mal: *cantat*, *cantans*, *cantant*, *cantantes*, *cantent*, *cantabit*, *cantet*, *cantare*, bzw. das auch sonst als synonym

¹ Karl Hauck, in: Wolfgang Stammer, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Berlin etc. Bd. II, 1954, Spalte 1895.

² Daher die Versuche, den anonymen Verfasser unter den Mönchen dieses Klosters zu suchen. Eines jedoch steht fest, der Verfasser muß im Sinn oder im Auftrag des staufischen Hofes gedichtet haben. Das hat schon W. Scherer gewußt, dem sich Wilhelm Kamlah angeschlossen hat (*Der Ludus de Antichristo*, Historische Vierteljahrsschrift XXVIII, 1933/34, 53–87; hier: 81/2); wesentliche und neue Gründe hat besonders Karl Hauck beigebracht (*Zur Genealogie und Gestalt des Staufischen Ludus de Antichristo*, Germanisch-romanische Monatsschrift, Neue Folge II, 1951/52, 11–26, hier 21 ff.; dazu auch K. Hauck, in: W. Stammer, *Deutsche Philologie im Aufriß* II, Sp. 1894/95). Ein weiteres Argument scheint mir auch die Art der Überlieferung im Tegernseer Codex zu sein. Man braucht bloß die anderer gleichzeitiger Spiele, wie z. B. des *Ludus Danielis* aus Beauvais im London Brit. Mus. Egerton 2615 damit zu vergleichen: in der französischen Handschrift eine als „Regie“-Exemplar benutzbare, sorgfältige und übersichtliche Niederschrift, in Tegernsee eine auf engsten Raum zusammengedrungene, in einem Zug ohne Gliederung vorgenommene, noch dazu flüchtige Abschrift eines Tegernseer Sammlers, dem es daran lag, wenigstens den Text des Spieles zu besitzen. Wir wissen durch Karl Hauck (a. a. O., S. 22) von Schreibaufträgen des Kaisers Barbarossa an Tegernsee. Man könnte sich vorstellen, daß vom staufischen Hof eine originale Niederschrift nach Tegernsee zum Kopieren geschickt wurde und daß sich ein Mönch bei dieser Gelegenheit eine Abschrift anfertigte, durch die allein uns das Spiel erhalten ist.

³ Nach der die Verse und die Regiebemerkungen getrennt durchnummerierenden Ausgabe von Wilhelm Meyer (-Speyer), *Der Ludus de Antichristo und über die lateinischen Rhythmen*, zuerst in den Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. Classe 1882, I. Seite 1–192; leichter zugänglich in der teilweise verbesserten Neuausgabe von W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik*, Band I, Berlin 1905, S. 136–139 (der Text des Spieles hier S. 150–170). Während bei den beiden neuesten Ausgaben mit deutscher Übersetzung die von Horst Krusch (*Einführung in das lateinische Mittelalter* I. Dichtung, Darmstadt 1957, 470–505) sich an W. Meyer anschließt, hat Karl Langosch (*Geistliche Spiele*, Darmstadt 1957, 179–239) einige der im Original nicht genannten Stücke eingefügt und auch das *Alto consilio*, wie es früher schon geschah, durch einen Dreifaltigkeitshymnus ersetzt, so daß man seine „Einführung“ (267–284, hier 270) heranziehen muß. Hier S. 284 auch die ältere Literatur, während die neuere im Verfasserlexikon

gebrauchte *dicere*). Es ist tatsächlich alles, vom ersten bis zum letzten Wort (ohne die Rubriken natürlich), gesänglich ausgeführt worden. Das Problem ist also nicht, ob gesungen worden ist (darüber hat es in der Forschung auch nie einen Zweifel gegeben), sondern, da die Noten nicht mitgeteilt sind, wie diese Gesänge ausgesehen haben. Um hier einer Beantwortung näher zu kommen, muß man die einzelnen Gesangsgattungen unterscheiden und in Anknüpfung an die oben festgestellte Tatsache, daß alles gesungen worden ist, fragen, was ist dieses alles.

Am leichtesten zu identifizieren sind die sechs liturgischen Stücke, von denen das erste, *Judea et Jerusalem*, sowohl durch die Neumierung des Incipits (die einzige der Handschrift), als auch durch die folgende Regiebemerkung als Responsorium ausgewiesen ist⁴. Bekannt ist dieses Responsorium vor allem durch seine Stellung als zweistimmiges Eröffnungstück der ältesten Schicht des *Magnus liber organi* im dritten Faszikel der Notre-Dame-Handschrift W₁ (Ludwig, Repertorium 17).

Schwieriger ist es schon, die Melodien zu den zahlreichen, den Hauptteil bildenden 13silbigen Langversen des Dialogs und den wenigen sie so charakteristisch unterbrechenden 11- und 14-Silbern zu finden. Doch gibt es hier einen Weg, um zu einer möglichen Rekonstruktion dieser formelhaften, quasi-psalmodischen Gebilde zu gelangen.

Schließlich bleiben als dritte und letzte Kategorie die sieben Auftrittslieder, von denen die drei strophischen, die der Gentilitas, der Sinagoga und des Antichrist, dem Text nach die drei strophischen, die der Gentilitas, der Sinagoga (Francorum, Grecorum und Jerosolymorum) als ad libitum freigestellt sind („cantantes singuli, quod conveniens visum fuerit“).

Während ich mich mit allen bisher genannten Stücken an anderer Stelle beschäftigen werde, möchte ich hier das Auftrittslied der vornehmsten Gestalt des Spieles, der *Ecclesia*, herausgreifen und gesondert behandeln. Es kommt mir im Folgenden darauf an, zumindest die Wahrscheinlichkeit aufzuweisen, daß es sich bei dem Conductus genannten Auftrittslied mit den Anfangsworten *Alto consilio* (mehr sagt die Handschrift nicht) um das gleichnamige lai-artige Stück handelt, dessen Text und Melodie in einer süd- und drei nordfranzösischen Handschriften überliefert ist. Ich glaube, um es gleich vorweg zu sagen, daß dieses *Alto consilio* weitgehend die Forderungen erfüllt, um an dieser Stelle des Antichristspiels zu figurieren. Seine exzeptionelle Stellung als Auftrittslied der hehren Gestalt der *Ecclesia* und, wie sich im Folgenden zeigen wird, die großartige Anlage und Melodik, rechtfertigen eine Sonderbehandlung.

Wie im etwa gleichzeitigen Danielspiel von Beauvais die Hauptpersonen mit einem Geleit-Gesang, Conductus⁵ genannt, eingeführt werden, so auch im Antichristspiel. Hier

⁴ „Die deutsche Literatur des Mittelalters“ V, 1955, S. 632–34 nachgetragen ist. Vom selben Verfasser neuerdings auch: *Überlieferungsgeschichte der mittellateinischen Literatur*, in: Geschichte der Textüberlieferung, Band II, Zürich 1964, auch separat, hier 103 ff.

⁵ Also nicht die bescheidene Antiphon gleichen Textbeginnes im plagalen G-Modus ist gemeint.

Während die Sache eines Geleitgesanges schon in den „Versus ante evangelium, cum legatur, canendi“ des Notkerschülers Hartmann († 925) in etwa vorhanden ist (*Sacra libri dogmata / portantur evangelici* / ...) scheint der Terminus Conductus aus dem politisch-militärischen Leben und dem Hofzeremoniell, wo er häufig zu finden ist, entlehnt zu sein. Soweit bekannt, kommt er in der dem Hofzeremoniell, wo er häufig zu finden ist, entlehnt zu sein. Soweit bekannt, kommt er in der Musik das erstmal im Danielspiel von Beauvais (um 1140) und im Codex Calixtinus (hier nachgetragen) vor. In der musiktheoretischen Literatur erscheint er erst im folgenden (13.) Jahrhundert.

erscheinen zu Anfang die drei Allegorien der gesamten Menschheit, die der Heiden, der Juden und der Christen, hintereinander. Als erste tritt auf (*procedat*) die Heidenschaft mit dem König von Babylon. Sie singt ein vierstrophiges Lied „*Deorum immortalitas*“ zu je acht Versen (im Wechsel von acht und sieben Silben). Ihr folgt die Judenschaft (*sequitur Sinagoga cum judeis*); deren Lied „*Nostra salus in te domine*“ ist kürzer, aber auch schlichter: nur drei Strophen mit dem Versschema 9 9 9 8 Silben, wobei die 9-Silber innerhalb jeder Strophe reimen, die abschließenden 8-Silber aber von Strophe zu Strophe und dadurch das ganze Gebilde zusammenhalten. Mit dem dritten und letzten Auftritt ändert sich die Situation. Es erscheint die Ecclesia. Die Regieanweisung schreibt einen großartigen Auftritt vor: zur Rechten wird sie von der Misericordia mit dem die Leiden und Wunden lindernden Öl in der Hand geleitet, zur Linken von der Justitia mit der Waage und dem Schwert; ihr folgen zur Rechten der Papst (*apostolicus*) mit seinem Klerus, zur Linken der römische Kaiser mit seinen Bewaffneten (*milicia*). Die Kirche selbst ist prunkvoll gekleidet, in ein weißes Gewand, den Panzer angetan und die Krone auf dem Haupt⁶. Nichts ist natürlicher, als daß dementsprechend auch das Auftrittslied eine reichere Pracht entfaltet. Die Tegernseer Handschrift gibt nicht den Text, sondern vermerkt nur die ersten Worte: *Cantabit autem ecclesia cond[uctum] Alto consilio* (Regieanweisung 7 bei Meyer). Wir kennen nun mehrere mit diesen Worten beginnende Stücke. Die von Chevalier (Repertorium hymnologicum) unter den Nummern 955 und 22890 genannten können damit nicht gemeint sein. Die bisherige Forschung hat aber auch ein drittes *Alto consilio* (Chevalier 22889), eine sequenzartige Dichtung (leicht zugänglich in *Analecta Hymnica* 10, Nr. 15⁷) als nicht passend abgelehnt. Doch glaube ich aus mehreren Gründen der entgegengesetzten Meinung sein zu müssen.

Zu dem eben gezeichneten Bild des Ecclesia-Auftrittes will ein schlichtes Strophenlied, wie es der Gentilitas und der Sinagoga angemessen war, nicht recht passen. Dagegen ist eine so großformatige, lai-artige Anlage wie die des *Alto consilio*, gerade recht am Platz.

Nun könnte man einwenden, daß ein Refrain bei einer Sequenz oder einem Lai/Leich im Gegensatz zum Strophenlied im allgemeinen nicht das Gegebene war. Die Handschrift des Antichrist aber teilt einen solchen mit. Aber gerade, daß sie das tut, während sie das *Alto consilio* als bekannt voraussetzt, erweist den Ausnahmefall. Im übrigen kennt auch die nordfranzösische Überlieferung von Laon einen Refrain (Näheres unten bei der Besprechung der Melodie und ihrer Überlieferung). Während es sich aber hier nur um die Wiederholung der letzten Worte handelt, will der Autor des Antichristspiels einen Refrain, der das *Alto consilio* noch enger mit der Handlung verknüpft. Damit kommen wir zu den Argumenten, die uns der Text liefert.

Bleiben wir gleich beim Refrain, bei dem als einer Neuschöpfung für dieses Spiel die Beziehung zur Handlung am deutlichsten sichtbar werden müßte. Dies ist tatsächlich der

⁶ Ähnlich feierlich und prunkvoll müssen die Einzüge (*processiones*) der römischen Kaiser in Rom gewesen sein, wie sie Bischof Benzo von Alba (in Ligurien) gelegentlich des Römerzuges Heinrich IV. anschaulich beschreibt (Mon. Germ. Hist. Script. XI, 602/03).

⁷ Auch von U. Chevalier veröffentlicht im *Prosularium Ecclesiae Aniciensis, Office en vers de la Circoncision dans l'église du Puy*, Valence 1894; = Bibliothèque Liturgique V, 1.

Fall. Die erste Versgruppe des *Alto consilio* stellt sofort die zentrale christliche Glaubenswahrheit, die Menschwerdung Gottes, die der Erlösungstat zugrunde liegt, hin: → HINSTEUEN = NICHT ANGE

1a. *Alto consilio*
divina ratio
restaurans hominem

1b. *immittit celitus*
vim sancti spiritus
qua replet virginem.

Diese wird vom neu hinzu gefügten Refrain, dem Glauben der Heiden und dem der Juden gegenüber als Entscheidung für die Ewigkeit (eternaliter) bekräftigt:

Hec est fides / ex qua vita
in qua mortis / lex sopita.
Quisquis est / qui credit aliter
hunc dampnamus / eternaliter.

Und so auch nach den weiteren Versgruppen. Man lese den im Notenbeispiel mitgeteilten Text durch, und man wird finden, daß dieser Refrain, den übrigens — höchst sinnvoll — jedesmal das gesamte Gefolge der Ecclesia mit den zentralen Figuren des Papstes und des römischen Kaisers als den irdischen Verkörperungen der Ecclesia⁸ zu singen hat, sich stets inhaltlich nahtlos anfügt. Aber auch beim *Alto consilio* sehe ich keine Schwierigkeit, es als für das Antichristspiel gewollt anzusehen. Die *Analecta Hymnica* (10, Nr. 15) überschreiben zwar die Sequenz ihrer Gewohnheit gemäß mit der Bestimmung für ein liturgisches Fest, hier *In Nativitate Domini*. Doch fehlt in allen Quellen eine solche Rubrik, bzw. es ist aus der Stellung im liturgischen Verlauf eine direkte Bestimmung für den Weihnachtstag nicht erkennbar, höchstens für den Weihnachts-Festkreis (Neujahrsfest oder Epiphanie; näheres siehe unten). Der Text behandelt allgemein den Grundgedanken der Erlösung, die Menschwerdung Gottes⁹, wobei antik-heidnische Prophezeiungen, dies zur Gentilitas gewandt, und alttestamentliche Vorbilder, dies für die Sinagoga bestimmt, ausdrücklich zur Sprache kommen¹⁰. So wird in Vers 7b die dem Mittelalter aus Vergils *Aeneis* VI wohlvertraute Cumäische Sibylle genannt¹¹, der man Weissagungen über die Ankunft Christi, seine Erlö-

⁸ W. Kamlah (a. a. O. 75) verweist hier auf das Wort Ottos von Freising, Zeitgenosse Friedrich Barbarossas und staufischer Historiograph (*1158), von den „*duae in ecclesia dei personae*“, nämlich „*sacerdotales et regales*“.

⁹ Im übrigen ist auch der „*Conductus Danielis*“ Congaudentes (ed. Coussemaker 62) ein Weihnachtsgesang, wie R. Haas, der das Stück in seiner Aufführungspraxis der Musik (68) mitteilt, richtig bemerkt.

¹⁰ Damit wäre der in der älteren Literatur erhobene Einwand entkräftet, daß nämlich die Ecclesia ihren Standpunkt nicht mit derselben Offenheit darlege, wie die Gentilitas und die Sinagoga (dazu Eduard Ad. F. Michaelis, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 54, 1913, 77). Der von Michaelis (77) herangezogene hexametrische Sanctus-Tropus *Alto consilio* erfüllt zwar, wenigstens andeutungsweise, im 2. Vers diese Forderung, kann aber so oder ähnlich als Conductus, und das noch dazu an solch profilierter Stelle, nie gedient haben.

¹¹ Die Textfassung bei Dreves, *Analecta Hymnica* 10, Nr. 15 (unverändert wiederholt in desselben Verfassers *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung* II, Leipzig 1909, 18/19) allerdings: „Cum ei“ statt „Cumei“ läßt das nicht erkennen.

BEZUGNAHME = RUFEN VORAN

sung und das jüngste Gericht¹² sowie über die Herrschaft und das Ende des Antichrist¹³ zugeschrieben hat; auch die Anspielung auf die im Spiel anwesende *Babilonis filia misera* ist nicht zu überhören. Als gegen die Sinagoga gerichtet empfinden wir 6a: *Cum non salvoet hominem legis observatio* und 7a: *Nec per legem gens salvatur*. Auch der Hinweis auf die Propheten, die ja im Spiel selbst noch auftreten werden, fehlt nicht. In 7b wird Christus als der neue (*praesens*) Elisäus angesprochen (die Stelle der Auferweckung des Toten durch einen Stock bezieht sich auf das in 2. Könige 4, 29 ff. geschilderte Wunder)¹⁴.

Nun zur Melodie. Sie ist mir aus vier Quellen bekannt, von denen die älteste aus Südfrankreich, die anderen aus dem französischen Norden stammen. Es handelt sich also beim *Alto consilio* um ein Stück, das weiter bekannt gewesen sein muß, so daß auch von dieser Seite her das bloße Zitieren im Antichristspiel verständlich ist¹⁵. In chronologischer Reihenfolge, die man natürlich nur bedingt als Chronologie der dort niedergelegten Fassungen verstehen darf, sind es:

a. Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 ist bekanntlich die älteste und interessanteste der vier südfranzösischen Saint-Martial-Handschriften, geschrieben in den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts (nach 1096)¹⁶ oder zu Anfang des 12. Jahrhunderts. Das *Alto consilio* steht dort als „versus“ bezeichnet von fol. 38^v–39^v. Die aquitanischen Neumen sind diastematisch und z. T. mit Custos am Zeilenende angelegt, wobei eine Linie auf, wie vielfach üblich, wechseln-

¹² So bei Bruno von Querfurt († 1009) in seiner *Vita der Quinque fratrum* (Mon. Germ. Hist. Script. XV, 724).

¹³ So endet der Traktat der *Explanatio somnii* (neu ediert und kommentiert von E. Sackur, Silyllinische Texte und Forschungen, Halle 1898, 177–187) mit der Weissagung von der Herrschaft und dem Tode des Antichrist, worauf die Sibylle (hier die tiburtinische) den im Mittelalter wohlbekannten sogenannten „Gesang der Sibylle“ anstimmt: *Iudicii signum, tellus sudore madescit. / E coelo rex adveniet per saecula futurus / scilicet in carne praesens ut iudicet orbem / ...* (Text am leichtesten zugänglich in *Analecta Hymnica* 4, Nr. 6; Melodie oft veröffentlicht, zuletzt in *Monumenta Monodica Medii Aevi* I, S. 494, Melodienummer 1024; hierzu S. 622/23). Das *Iudicii signum* wurde dem Mittelalter durch Augustinus bekannt, der es als lateinische Übersetzung der Verse 8, 217 ff. der griechischen *Oracula Sibyllina* (ed. Geffcken, Die griechischen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Bd. VIII, 1902) in sein *De civitate dei* (18, 23) aufnahm. Über eine erste, jetzt verschollene, und eine weitere, dritte Übersetzung des griechischen Originals, die W. Bulst ans Licht gezogen hat, siehe Bernhard Bischoff, *Die lateinischen Übersetzungen und Bearbeitungen aus den Oracula Sibyllina* (Mélanges Joseph de Ghellinck I, Gembloux 1951, 126 ff.). Auch sonst spielt der Weissagungs-Gesang der Sibylle in mittelalterlichen Spielen eine Rolle, z. B. im Prophetenspiel aus Paris lat. 1139 (das fol. 58 damit endet; Melodie von Coussemaker 15 falsch übertragen) oder im Benediktbeurer Weihnachtsspiel (Clm 4660, 99v).

¹⁴ Die abschließenden Verse bei Dreves gehören nicht mehr zur Sequenz, sondern sind eine auch sonst überlieferte Antiphon, wie schon aus der Beifügung eines Psalmes und der Psalmtönen-Differenz hervorgeht.

¹⁵ Es kommt auch sonst vor, daß bekannte Gesänge nur zitiert werden, so heißt es z. B. in dem auf das Benediktbeurer Weihnachtsspiel in Clm 4660 (13. Jahrhundert) folgenden *Ludus de Rege Aegypti* in der Rubrik zum Auftritt des ägyptischen Königs und seines Gefolges lediglich: *cum conductu Estivali gaudio*; Text und Melodie dieses in den *Carmina Burana* enthaltenen Liedes sind dabei nicht mitgeteilt.

¹⁶ H. Spanke, *St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur LIV, 1930, 287 ff.

der Tonhöhe dem Schreiber die Anordnung erleichterte. Doch müssen ihm offensichtlich Fehler unterlaufen sein, die sich auch bei Heranziehung der drei Konkordanzquellen leider nicht immer eindeutig beheben lassen. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, in die Behandlung der meist komplizierten Einzelfragen einzutreten. Ich muß den Leser bitten, sich mit der vorgelegten Übertragung zu begnügen, einer Übertragung, bei der man an einigen wenigen Stellen zweierlei Meinung sein kann. Stillschweigend habe ich auch offensichtliche Schreibfehler, wie *hominens* statt *hominem* richtig gestellt.

b. Laon 263, eine Handschrift, die so fesselnd ist, daß sie eine Veröffentlichung in toto verdiente, wurde im 12. Jahrhundert, und zwar, wie mir scheint, vor 1187 niedergeschrieben¹⁷. Über ihre Zusammenstellung in Laon selbst, die durch mehrere Umstände gesichert ist, besteht kein Zweifel. Dort findet sich das *Alto consilio* auf fol. 134–135^v und zwar eine Quarte höher, als in den beiden folgenden Handschriften. Der Schreiber war gezwungen, diese Lage zu wählen, um in 3ab und 4 ein *Fis* neben *F* darstellen zu können. Nur bei einer Quart-Transposition nach oben war es möglich, diese beiden Töne gleichzeitig, und zwar als *h* und *b*, zu schreiben. Da ich der Übersichtlichkeit halber die Quart-Transposition rückgängig gemacht habe, treten in 3ab *Fis* und *F* auf. In 4 fehlt zwar das sonst regelmäßig gesetzte *b* vor der Note; doch legen die folgenden Handschriften hier ebenfalls ein *b*, also ein rücktransponiertes *F* nahe (ich habe deshalb hier das Auflösungszeichen als obligat darüber gesetzt). Es ist überflüssig zu betonen, daß mir nur daran lag, in der Wiedergabe das Original sichtbar werden zu lassen; der Frage eventueller Akzidentien näher zu treten, liegt außerhalb des Zweckes dieser Zeilen. Das *Alto consilio* steht in Laon als eine von mehreren Sequenzen in der höchst feierlichen, ungewöhnlich reichen und langen Komplet zum Fest Epiphanie¹⁸. Diese seine liturgische Stellung im Fest Erscheinung des Herrn läßt das *Alto consilio* als Dokumentation der zentralen christlichen Glaubenswahrheit im Munde der Ecclesia im Antichristspiel durchaus sinnvoll und geeignet erscheinen.

c. London Brit. Mus. Eg. 2615. Diese durch den Ludus Danielis bekannte Handschrift enthält im ersten Teil (bis 68^v) aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Neujahrsoffizium von Beauvais¹⁹. Nach den abschließenden *Benedicamus domino*-Tropen der Vesper sind noch zwei ausdrücklich als *Conductus* bezeichnete Stücke beigelegt: 66^v–67 *Regis natalicia* (dessen 1. Strophe im Neujahrsoffizium von Sens als *Benedicamus-Tropus* erscheint, Villettard 176) und 67–68^v das *Alto consilio*. Blatt 69 beginnen dann die mehrstimmigen Stücke (dazu Ludwig, Repertorium I, 231 ff.).

¹⁷ Ich schließe das aus dem Vorkommen der Sequenz „De captione Jerusalem“: *Exultent agmina fidelium* (59–59^v). Die Einnahme Jerusalems geschah bekanntlich im ersten Kreuzzug (am 15. Juli 1099). Da die Rückeroberung durch die Sarazenen am 2. Oktober 1187 stattfand, wäre nach diesem Zeitpunkt die Aufnahme eines solchen Jubelgesanges nicht mehr aktuell gewesen.

¹⁸ Solche riesigen Liturgien für einzelne Hochfeste sind für Frankreich im Hochmittelalter charakteristisch. Ich erinnere, um nur die bereits veröffentlichten zu nennen, an das Offizium des hl. Jakob für Santiago (ed. Peter Wagner) und an die Neujahrsoffizien in Sens (ed. Villettard), Beauvais und Le Puy (ed. Chevalier; s. Anm. 7).

¹⁹ Sein Inhalt bei H. Villettard († 1955), *Office de Pierre de Corbeil (Office de Circoncision) improprement appelé „Office des Fous“*, Paris 1907, Appendice II, S. 219–226.

d. Paris Bibl. Nat. lat 17329²⁰ aus Compiègne, Saint-Corneille. Dort steht das *Alto consilio* (208^v–210^v) im ersten Teil des Sequenziars ohne Rubrik zwischen *Zima vetus* für Ostern und einer mit *L* beginnenden Sequenz (die ganze übrige erste Zeile ist ausradiert) zu Ehren des hl. Balsemius, der in der Litanei (221^v) gleich hinter den Compiègner Haupt-Patroni Cornelius, Rusticus und Cyprian figuriert.

Ich teile zunächst die vier Fassungen, anschaulich untereinander gestellt, mit. Die Abteilungsstriche, die ich, wie auch die Interpunktion, der Übersichtlichkeit halber eingefügt habe, finden sich natürlich nicht in den Handschriften. Die kleinen Pfeile über den 5-Liniensystemen zeigen den Beginn einer neuen Zeile in der Quelle an.

Daß das Stück seinem Wesen nach ein lateinischer Lai ist, auch wenn es in lat. 1139 „versus“, in London „conductus“ heißt und wenn es in Laon und Compiègne in einer Serie von Sequenzen erscheint, leuchtet auf Grund mehrerer Umstände ein²¹. Schon die Textwiederholungen *qua replet* gleich zu Anfang (in 1b) und *deus est* (in 2) sind für eine kirchliche Sequenz ungewöhnlich. Auch die typisch französischen 12-Silber in 7ab weisen in die Richtung der weltlichen Kunst.

Unverwechselbar lai-artig ist die Melodie. Schon der Bau! Hier ist das Schema:

1ab	αα	β	αα β'
2	αα	ββ'	
3ab	αα	β	(zweimal)
4	αα	ββ	γ
5	αα	β	
6ab	αα	β	(zweimal)
7ab	ααα		(zweimal)
8ab			
9	= 6 (aber nur einfach)		
10	αα	β	

Die fünf a-parallelen Teile (2, 4, 5, 9 und 10) und die Wiederholung 6 = 9 innerhalb der Großgliederung (1. Spalte) sind typisch für den französischen Lai im Gegensatz zur kirchlichen Sequenz, die in Frankreich im 12. Jahrhundert solche Abweichungen vom streng parallelen Bau nur in Ausnahmefällen zuläßt. Aber auch die Innenstruktur (2. Spalte) mit der häufigen Wiederholung des ersten Gliedes α²², aber auch des zweiten β (in 2 und 4)

²⁰ Nicht 13729, wie in *Analecta Hymnica* 10, Nr. 15 zu lesen.

²¹ Im Danielspiel sind es unter den acht Liedern mit Conductus-Funktion nur zwei, die Lai-Form haben: *Jubilemus regi nostro* (Coussemaker, S. 50) und *Ecce rex Darius venit* (Couss., S. 59), beide ohne die sonst übliche Bezeichnung Conductus und beide, was bemerkenswert ist, mit Anspielung auf instrumentale Mitwirkung.

²² Die griechischen Buchstaben gelten nur innerhalb einer Versgruppe, bedeuten also keine Gleichheit im Gesamtbau. Daß aber auch von Versgruppe zu Versgruppe Beziehungen bestehen, wird der aufmerksame Beobachter bald bemerken. Ihre Aufzeigung hätte die schematische Darstellung allzu sehr kompliziert.

1a

Paris BN lat. 1139 (Saint-Martial?)

Laon 263 (Laon)

London BM Eg. 2615 (Beauvais)

Paris BN lat. 17329 (Compiègne)

1b

2

β ↓
 to - tum et in - te - grum clau - dit in - te - ri - us Il - lum qui de - us est,
 verher 1 Ten höher
 il - lum
 il - lum
 il - lum

↓ 134V
 de - us est et de - us, et de - i fi - li - - us.
 de - us est
 de - us est
 de - us est

3a
 α ↓
 Vi - si - ta - - tur de se - de su - pe - ra Ba - bi - lo - - nis mi - se - ra fi - li - a:
 se - de de fi - li - a mi - se - ra
 de se - de fi - li - a mi - se - ra
 se - de de fi - li - a mi - se - ra

β ↓
 per - so - na fi - li - i mis - sa non al - te - ra ve - nit Christus nos - tra lae - ti -
 nos - tre car - nis su - mit mor -
 nos - tre car - nis su - mit mor -
 [sic]
 ve - nit Je - sus nos - tra lae - ti -

3b
 α ↓
 - ti - - a. Mo - ra - tus est fle - tus ad ves - pe - rum
 - ta - - li - - a.
 - ta - li - - a.
 - ti - - a.

β ↓
 ma - tu - ti - - num an - te lu - ci - fe - rum; cas - ti - ta - tis c - gres - sus u - te - rum
 - ti - - a.
 - ti - - a.

↓ 39I
 Nos - tra car - nis su - mit mor - - ta - - li - - a.
 ve - nit Christus nos - tra lae - ti - - ti - - a.
 ve - nit Christus nos - tra lae - ti - - ti - - a.
 nos - tra car - nis sumpsit mor - ta - - li - - a.

4
 α ↓
 Nu - be car - nis ma - ies - ta - tis oc - cul - tat po - ten - ti - am Pu - gna - tu - rus non as - su - mit
 ar - ma - tu - ram
 ↓ 68I
 oc - cul - tans non a - mi - sit
 ↓ 209V
 oc - cul - tans pu - gna - tu - rus ar - ma - tu - ram

ar-ma-tu-ram re-gi-am, Sed prae-ten-dit in-i-mi-co mor-ta-lem sub-stan-ti-am.
 non as-su-mit
 ar-ma-tu-ram
 non as-su-mit sed

5 Ca-pit de-us tem-po-ra-le nas-cen-di prin-ci-pi-um Et pu-do-ris non a-mi-sit
 a-mit-tit
 Sed a-mit-tit
 et

vir-go pri-vi-le-gi-um Non post par-tum cas-ti-ta-tis e-mar-ces-cit li-li-um.
 Nec
 nec
 nec

6a Ar-det ru-bus, sed ar-den-ti non no-cet vis e-le-men-ti, flam-ma ni-hil de-stru-it;
 nil
 Ru-bus ar-det
 Ar-det ru-bus

6b Sic vir-gi-ne pa-ri-en-te ni-hil par-tu de-stru-en-te vir-gi-ni-tas flo-ru-it.
 par-tu ni-hil
 par-tu ni-hil

7a Sol-vi-tur A-bra-hae sc-ra pro-mis-si-o, iam fe-re se-cu-li de-cur-so spa-ti-o
 Jam
 Jam
 iam

7b no-bis lo-cu-tus est de-us in fi-li-o. Cum-e-i car-mi-nis com-ple-tur lit-te-ra:
 Cu-me-i
 Cu-me-i
 Cu-ne-y

rex, in-quit, ve-ni-et de se-de su-pe-ra qui pre-sens ho-mi-num iu-di-cet o-pe-ra.
 Rex, se-de de Qui
 Rex, de se-de Qui
 rex, se-de de

8a 8b

Cum non sal-ve-t ho-mi-nem le-gis ob-scr-va-ti-o, de-us or-bem vi-si-tat or-tu ne-ces-sa-ri-o.

De-us

9

Nec per le-gem gens sal-va-tur, nec mor-tu-us sus-ci-ta-tur per pre-mis-sum ba-cu-lum,

Nec

10

Do-nec pre-sens E-ly-sc-us et in car-ne pre-sens de-us vi-si-ta-

vc-nit

vc-nit

vc-rus

vit sc-

cu-lum.

[sic]

und die Triplizierung in 7ab liegen in der Richtung des Lai. In diesem Zusammenhang ist auch die vert-clos – Differenzierung der Schlüsse zu erwähnen (in 1a und b und in 2).

Der regelmäßig gestalteten kirchlichen Sequenz und anderen für die Liturgie neu komponierten Gesängen mit ihrer klaren orthodoxen Modalität fremd ist die modale Haltung des *Alto consilio*. Ich weise hin auf die „Dominant-Tonika“-Differenzierung der Schlüsse von 1a und 1b. Auch 2 schließt mit derselben Wendung; hier differenzieren lat. 1139 (in 1b: Schluß auf D, in 2: auf G) und Compiègne: zuerst C, dann D. Ich wage nicht, im letzteren Fall eine Angleichung vorzunehmen²³, aus Vorsicht und aus Furcht, etwas Fremdes hineinzutragen. Denn auch sonst schließt Compiègne auf C (in der Mitte und am Schluß von 3a und 3b), ein Beweis, daß hier keine Verschreibung vorzuliegen braucht. Gerade der Wechsel, einmal so, ein andresmal anders singen zu können, die Freiheit und Ungebundenheit sind charakteristisch. Ob der Ton nun D oder C heißt, spielt keine so wichtige Rolle. Als lai-artig, bzw. der weltlichen spielmännischen Melodik entnommen, dürfen wir auch die „Dreiklangs“-Schritte (in 3ab und auch sonst, wo sie mehr verdeckt sind), oder die Aufwärtsschlüsse in 5 und 6 (und dementsprechend auch in 9) ansehen, womit wir schon in die Erörterung des Melodi-stiles eingetreten sind.

Ganz allgemein muß man die melodische Haltung als typisch lai-haft bezeichnen. Unverhüllt tritt dieser Charakter von 4 an zutage, wie man überhaupt den Eindruck nicht los wird, als ob hier eine stilistische Zäsur vorläge²⁴. Nur der Lai des 13. Jahrhunderts, und mit ihm ein Teil der Trouvères-Lyrik, besonders der Pastourellen, kennt diese schlagkräftige, einprägsame, auf hinreißende Wirkung berechnete Melodik. Für mich besteht kein Zweifel, daß es Melodien dieser Art waren, auf die die romanischen Liebeslieder Abälers gesungen wurden und, nach dem Zeugnis der Heloise, in allen Gassen Frankreichs erklangen. Die gleiche Melodik begegnet uns in den Auftrittsliedern des gleichzeitigen Danielspiels, die hier, ebenso wie im deutschen Antichristspiel das *Alto consilio*, als Conductus bezeichnet sind (in der Ausgabe von Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age*, Rennes 1860, pag. 53, 58, 59 und 62). Doch scheinen die nordfranzösischen Conductus von Beauvais konziser und knapper, geschlossener zu sein, als das im Vergleich hierzu wenigstens zu Anfang etwas schweifendere *Alto consilio*, das seine Herkunft aus dem südfranzösischen Saint-Martial-Repertoire nicht verleugnen kann. Daß man für den Ludus de Antichristo auf das französische *Alto consilio* zurückgriff, darf nicht überraschen; war man doch noch um diese Zeit (Mitte und auslaufendes 12. Jahrhundert) für kunstvollere musikalische Gebilde auf Anleihen aus dem Westen angewiesen.

Das *Alto consilio* ist ein weiterer Beleg dafür, daß die Melodik des Lai weiter zurückreicht, als ins 13. Jahrhundert, wo die ersten Niederschriften des französisch-sprachigen Lai einsetzen (weitere Belege für das frühere Vorkommen der typischen Lai-Melodik, und das bis

²³ Wie sie sehr eifertig gewisse Forscher im Bestreben, eine sogenannte „kritische“ Fassung herzustellen, geradezu zum Prinzip erhoben haben.

²⁴ Diese Vorstellung wird noch bestärkt durch die Tatsache, daß in einer weiteren Saint-Martial-Handschrift, Paris lat. 3719 (71v) dieser Vers 4 als selbständiges Stück auftritt, dem zwei weitere Versikel mit gleicher stilistischer Haltung beifügt sind: *Miserere mater dei, stella maris lucida* (mit demselben Versmaß beginnend) und *Linga digna* (71v–72).

in die Karolingerzeit, in meinem Aufsatz *Die Schwanenklage. Zum Problem Lai-Planctus-Sequenz* in der Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg 1962, S. 491–502).

Zum Schluß noch ein Blick auf die Unterschiede zwischen den Fassungen. Zunächst ist zu sagen, daß die Melodie-Gestalt in allen vier Handschriften dieselbe ist. Was differiert, ist die Ausführung im Detail. Die älteste Quelle aus dem Süden fällt durch ihre reichere Ornamentik auf, während die nordfranzösischen Handschriften darin nicht so weit gehen. Ja, man kann sagen, daß die Überlieferung im Norden den Lai-Charakter der Melodie schärfer ausprägt. Man sehe, um nur ein Beispiel zu nennen, den Versikel 4: nur lat. 1139 hat hier zu Anfang nicht die, wenn der Ausdruck gestattet ist: „schlagerartige“ Wendung der absteigenden Sekunden. Aber schon die etwas jüngere Saint-Martial-Handschrift lat. 3719, die (wie oben gesagt) das *Nube carnis* als selbständiges Stück enthält, hat sie und so auch die drei nordfranzösischen Quellen. Hand in Hand mit dieser Vereinfachung der melodischen Linie geht eine Ver-Regelmäßigung. Am weitesten geht hierin die jüngste Quelle aus Compiègne: in 3ab differieren in den älteren Handschriften noch die Schlüsse der beiden Alpha, während sie in Compiègne gleich gemacht sind; wiederum gleich gemacht werden in der 5. Distinktion von 4 die Partien über *sed praetendit* und *inimico*. Die Fassung Compiègne gleicht so am ehesten der einfacheren Melodik der Conductus im Danielspiel von Beauvais von etwa 1140 (bei Coussemaker S. 53, 58, 59 und 62). Wir haben hier beim *Alto consilio* einen ähnlichen Stilunterschied zwischen Süden und Norden, wie bei den Troubadours und Trouvères.

Sehr instruktiv ist ein Vergleich, wo und wie die einfache Fassung von Compiègne in den drei älteren ausgeziert gesungen worden ist. Man könnte fast einen Kanon aufstellen, welche Töne an welchen Stellen und welche Fortschreitungen koloriert ausgesungen werden. Es entstehen hier mehrere Fragen. Ist die einfache Fassung wirklich so gesungen worden oder ist sie nur eine vereinfachte Aufzeichnung, ein Melodie-Skelett, das vom Sänger frei ausgeziert werden mußte und dessen kolorierte Gestalt uns zufällig in den anderen Handschriften erhalten ist? Oder: ist auch die einfachere Fassung eine legitime? Konnte man so oder so singen? Weiterhin: ist die ausgezierte Fassung, weil in den früheren Handschriften überliefert, auch historisch die frühere Ausführung? Die Beantwortung dieser Fragen kann nicht hier anhand einer vereinzelter Erscheinung gegeben werden, sondern nur in größerem Zusammenhang unter Herbeiziehung ähnlicher Fälle.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die Schluß-Melismen in 3 ab und 10. Daß 10 als der letzte Versikel mit einem größeren Melisma schließt, ist selbstverständlich. Aber warum auch 3ab? Vielleicht war doch 1–3 einmal ein selbständiges Stück, das mit einem Melisma schloß, eine Vermutung, die oben schon ausgesprochen worden ist. Bei beiden Melismen ist zu beobachten, daß im Gegensatz zu dem der ältesten Quelle, lat. 1139, die beiden jüngeren, Laon und Beauvais, eine sequenzierende, also eine gebaute Form aufweisen. Wir haben hier die gleiche Erscheinung, wie im Saint-Martial-Repertoire, wo ich (in der Festschrift Friedrich Blume 340–362) nachweisen konnte, daß im Gegensatz zu der frühesten Quelle, lat. 1139, die späteren eine progressive architektonische Ver-Regelmäßigung erfahren haben mit sequenzierendem Bau in spielmännisch-tanzartiger Melodik, noch dazu in einer Notation mit Hilfe gewisser Ligaturen, alles Dinge, die eine modale Ausführung nahelegen. Interessant ist, wie sich die jüngste Quelle aus Compiègne hier verhält. In 3ab verzichtet sie auf ein Melisma. Vielleicht um die Zäsur hier aufzuheben und beide Teile enger

aneinander zu schließen? Auch am Schluß von 10 fehlt ein Melisma. Doch möchte man aus der merkwürdigen Melodieführung fast schließen, daß nach dem hohen *d* (der 6. Note über *se-*) und vor dem tiefen *F* (der fünftletzten Note) die Einfügung eines Melisma vorgeesehen war, ähnlich wie auch in den Instrumentalkonzerten des 18. und 19. Jahrhunderts die „Kadenz“ dem Solisten anheimgestellt war.

Von besonderem Reiz ist noch folgende Beobachtung. Die Fassung Laon setzt einen Refrain voraus. Nach dem ersten Doppelvers wird, wie am Rande vermerkt, der letzte Satzteil (*qua replet virginem*) wiederholt (dasselbe Verfahren dürfen wir auch für die übrigen Vers-Gruppen voraussetzen). Aber – und das ist das Überraschende – nicht in der solistischen Art von Laon, sondern in der mehr syllabischen, für einen Chor-Refrain geeigneteren von Compiègne. Sollte der Schreiber der Handschrift oder wer immer in Laon das *qua rep* an den Rand schrieb, die einfache Fassung von Compiègne gekannt haben? Daß anstelle dieses Refrains der Autor des Antichrist einen eigenen, das ganze Stück gleichbleibenden schuf, wurde schon oben (S. 314) bemerkt.

Ich hoffe, den Leser davon überzeugt zu haben, daß mit dem französischen Conductus *Alto consilio* nicht nur ein Gesang, und zwar das Paradestück des deutschen Ludus de Antichristo zurückgewonnen, sondern auch ein wichtiges Beispiel innerhalb der reichen französischen Melodik des 12. Jahrhunderts vorgelegt worden ist, das – nicht zuletzt – darüber hinaus imstande ist, uns Menschen des 20. Jahrhunderts zu fesseln und zu begeistern.