

~~Science~~  
~~A.~~

# Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

**k. b. Akademie der Wissenschaften**

zu **München.**

---

Jahrgang 1896.

---

**München**

Verlag der K. Akademie

1897.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

302640  
8 8 34

## Pitra Mone und die byzantinische Strophik.

Von **Wilhelm Meyer** aus Speyer.

(Vorgelegt am 4. Januar.)

In dem zu Ende gehenden Jahrhundert hat, wie alle Theile der Philologie, so auch jener Theil, der die Dichtungsformen der Völker behandelt, von uns gewöhnlich die Metrik genannt, bedeutende Fortschritte gemacht. Der Streit, welcher im Anfange des Jahrhunderts zwischen Gottfried Hermann und Böckh besonders über das Wesen der griechischen Strophik entbrannte, hat wohl eine unendliche Masse von einzelnen und vereinzelt Untersuchungen und Beobachtungen, aber doch auch viele allgemeine und wichtige Erkenntnisse über das Wesen der altgriechischen Dichtung angeregt und zu Tage gefördert, so dass wir jetzt richtiger als früher die Kunst der Dichter beurtheilen und ihre künstlerische Absicht nachempfinden können. Zum Zweiten wurden die Formen untersucht, welche die Dichter Westeuropas im Mittelalter angewendet haben. Diese Formen kommen den altgriechischen an Schönheit gleich, übertreffen sie aber an Mannigfaltigkeit und an Wichtigkeit. Zum Dritten wurden die Formen entdeckt und erforscht, welche die byzantinischen Dichter von etwa 500 n. Chr. ab in ihren kirchlichen Dichtungen angewendet haben. Dies sind fast nur kunstreich gefügte Strophen. Die Forschung stieg bald hinauf zu dem Vorbild dieser byzantinischen Strophik, zu dem Strophenbau der Syrer, besonders des Ephrem. Von da haben einige Forscher, allen voran Bickell, gewagt, den Ursprung der

syrischen Strophik in einer hebräischen Strophik zu suchen und haben in den Psalmen und in einigen andern besonders in lyrischen Stücken des alten Testaments mehr oder minder kunstreiche Strophen nachzuweisen versucht<sup>1)</sup>. Ich glaube, dass sie auf dem richtigen Wege sind.

Dieser Weg ist aber ein wichtiger, denn er führt zu einem grossen Ziele. Man hat ja viele Versuche gemacht, wie mit jener urarischen achtsilbigen Zeile, welche man bald wie Gummi auseinander zog oder zusammenschnurren liess, bald wie Stücke desselben Glases, welche nur verschieden gefärbt sind, in einem Kaleidoskop geschüttelt hat, um all die verschiedenartigen Zeilenformen der Völker zu erklären: allein man hat aus diesem Urbrei keine Glieder, keine Formen gestalten können. Dagegen die freie Strophenfindung löst die meisten Räthsel, wie ich bald hoffe darlegen zu können; sie ist der Faden, an dem ich mich durch die Labyrinth finden konnte, in welche fast jedes Volk seine Dichtungsformen gebannt hat.

Die byzantinischen Kirchenlieder werden erst seit etwa 30 Jahren eindringender erforscht: allein sie brauchen und verdienen noch viele und eifrige Erforschung. Wie ich schon in der Abhandlung über Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung (1885, S. 357)

---

<sup>1)</sup> Die Strophik, welche Dav. Heinr. Müller in seinem Buche 'Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form. Die Grundgesetze der ursemitischen Poesie erschlossen und nachgewiesen in Bibel, Keilinschriften und Koran und in ihren Wirkungen in den Chören der griechischen Tragödie' (Wien 1896) darlegen will, hat nichts mit der hier behandelten zu thun. Ich rechne nur mit Strophen, welche man nach derselben Melodie singen kann, deren einzelne, sich entsprechende Glieder also gleich sind an Silbenzahl oder an Füßen oder Hebungen. Müllers Strophen haben nicht einmal immer gleich viel Zeilen, die einzelnen, sich entsprechenden Zeilen können z. B. aus 3 oder aus 30 Silben bestehen. Solche Strophen können höchstens rhetorische, zur Deklamation bestimmte sein. Da aber Müller beliebig viele Silben in eine Zeile stellen kann, so ist es, wo kein deutlicher Reim herrscht, leicht, so viele Zeilen in Texten zu finden, als man eben finden will.

bemerkte, wird nur so der Gang der byzantinischen Literatur verständlich. Dies Volk war doch lange Zeit im Mittelalter das feinsinnigste Europas: allein bis jetzt wusste man wohl von einer ziemlich reichhaltigen prosaischen Literatur jener Zeiten, aber nichts von einigermassen ähnlichen dichterischen Schöpfungen. Diese unbegreifliche Lücke sah ich zu meiner Freude durch die neu entdeckte reichhaltige und damals mit Begeisterung aufgenommene kirchliche Dichtung ausgefüllt. Die slavischen und russischen Kirchenlieder sind Nachahmungen, zum Theil Uebersetzungen der griechischen; die lateinische Sequenzendichtung, welche nach meiner Ansicht den ganzen Formenreichtum des Mittelalters geweckt hat, hielt ich schon 1885 für eine Nachahmung der griechischen Strophik. Dürfen wir vielleicht ein und das andere seltsame Zeilengefüge, welches sich bei Iren und Nachbarn in den Zeiten vor Notker findet, für unbeholfene Nachahmung der damals blühenden und berühmten griechischen Strophik ansehen?

Die kirchliche Dichtung ist weitaus der schönste und, neben den historischen Schriften, der wichtigste Theil des byzantinischen Schriftthums. Dieselbe Dichtung ist aber auch ein hervorragendes Denkmal der Weltliteratur und ein bedeutsames Glied in der Entwicklung der Dichtungsformen Vorderasiens und Europas. Die wichtigste Aufgabe auf diesem Gebiete ist, dass die Denkmäler dieser Dichtung aus den Handschriften ans Licht gezogen und durch möglichst gute Texte geniessbar gemacht werden. Dazu ist aber auch nothwendig möglichst reine und klare Erkenntniss der Formen. Diese nothwendigen Forschungen können in Zukunft sicherer angestellt werden, wenn ihre bisherige Geschichte klar liegt. Da aber findet sich eine merkwürdige Lücke, welche ich im Folgenden ausfüllen will.

In der Geschichte der byzantinischen Strophik sind, wie auch sonst in solchen Entwicklungen, zwei Zeiträume zu unterscheiden. Zuerst freute sich das Volk mit lebhafter Theilnahme über neue Formen. In diesen Zeiten fanden die Dichter für

ein neues Lied oder vielmehr mit einem neuen Lied auch oft eine neue Strophenform. Das waren die fröhlichen und schönen Zeiten des Werdens und Blühens; in dem Wettstreite regten und reckten sich die Geister<sup>1)</sup>. Dann folgte die Zeit der Uebersättigung.

Die Zahl der bekannten und beliebten Strophenformen war gross und mannigfaltig; brauchte man ein neues Lied, so konnte man unter den vorhandenen Strophenformen leicht eine passende finden und für eine neue hatte das Volk keinen Sinn mehr. So verlernten die Byzantiner, etwa vom 11. Jahrhundert ab, es allmählich, neue Strophenformen zu erfinden, nicht aber verlernten sie, die alt- und allbekannten Töne anzuwenden. Wie unsere Bauern zu den alten Melodien oder Rythmen immer wieder neue Texte finden, ohne von Fuss oder Hebung, von Kurz- oder Langzeile oder von Strophe ein Bewusstsein zu haben, so haben die Griechen bis in unsere Tage nach den alten Melodien neue Lieder gemacht und haben doch von den Hebungen und Senkungen, von den Kurz- und Langzeilen, von den Absätzen und dem ganzen Bau der Strophen kein Bewusstsein gehabt, vielmehr haben sie fast alle dieselben nur für pure regellose Prosa angesehen. Da die Melodie ja genügte, so waren all diese kunstreichen Strophen in den Handschriften und Drucken nie in abgesetzten Zeilen, sondern stets wie reine Prosa geschrieben und gedruckt worden. Hie und da mag ein modern gebildeter Neugriecher, wie Konstantin Oikonomos (*περὶ τῆς γνησίας προφορᾶς τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης* 1830, S. 667/9) mit Hilfe der Melodie zu einigem Bewusstsein dieses Strophenbaues gekommen sein: allein im Allgemeinen hielten nicht nur die Griechen selbst, sondern auch die übrigen Europäer bis in die Mitte dieses Jahrhunderts die byzantinischen kirchlichen Texte für regellose Prosa.

---

<sup>1)</sup> Nur die Römer hat nie ein Hauch dieses Geistes erfüllt; selbst ihr kühnster Formenmeister, Horaz, hat von der Tonfindung keine Ahnung.

## Pitra und die byzantinische Strophik.

Nach seiner eigenen Erklärung und nach den bisherigen Ansichten<sup>1)</sup> hat der Kardinal Jean Baptiste François Pitra (1812—1889) zuerst erkannt, dass die grossen Massen von Texten, welche in der griechischen Kirche gesungen werden und welche in vielerlei Handschriften und Drucken enthalten sind, nicht aus gewöhnlicher Prosa bestehen, wie man bis dahin sagte, sondern in gesetzmässigen, ja theilweise sehr kunstreichen Dichtungsformen verfasst sind.

In den *Analecta iuris pontificii* (6. série 1862 S. 1417—1427) recensirte Pitra ein Buch von Toscani und Cozza, *de immaculata deiparae conceptione Hymnologia Graecorum*; dabei druckt er (S. 1426) 3 Strophen in abgesetzten Zeilen und fährt fort: nous avons cité, adoptant une coupe de vers qui déroge à tous les usages reçus. . . Et cependant, nous devons encore l'affirmer, cette métrique n'a rien d'arbitraire ni de conjectural. . . Ces immenses formules de prières qui pour un seul jour fournissent un volume, serait-ce une poésie continue et des vers réguliers que ni Allatius, ni Quirinus, ni tant d'autres n'auraient pas soupçonnés?

Auf diese Frage, mit der Pitra 1862 angedeutet hatte, dass er im Besitze des Geheimnisses sei, gab er selbst 1867 in seiner *Hymnographie de l'Eglise grecque* (Rome 1867) ausführliche Antwort. Da erzählt er (S. 11), wie er im Juni 1859 nach Petersburg kam und in einer Handschrift blätternd, einen Kanon, d. h. eine Vereinigung von 8 Gesängen auf Maria fand.

---

<sup>1)</sup> Die betreffende Literatur findet man nachgewiesen in Krumbacher's Geschichte der byzantinischen Literatur § 160 ff. 173 ff., dann, wenigstens die französische, in Fern. Cabrol, *Histoire du Card. Pitra*, 1893, S. 275/6, und in Ul. Chevalier, *Poésie liturgique* 1892, S. 3/4; z. B. sagt Chevalier S. 3 'La découverte de dom Pitra . . est aujourd'hui un point acquis à la science', und Bäumer in *Wetzer's Kirchenlexikon*, VI S. 327 'Das Verdienst, die Principien der liturgischen Hymnodik der Griechen entdeckt zu haben, gebührt dem Cardinal Pitra'.

Ohne sich um den Inhalt dieses Kanons viel zu kümmern, l'attention du pèlerin resta absorbée sur des points rouges, qui divisaient, non seulement les hymnes et les strophes, mais des vers très variés de formes. Ces points, placés aux mêmes intervalles, dans chaque strophe, mesuraient le même nombre de syllabes, jusqu'à la fin de chacun des huit cantiques. En tête de ceux-ci, venait un mot de refrain, ou l'*Eïρμὸς* qui ne pouvait être que le début d'un plus ancien cantique, destiné à fixer, non seulement la mélodie du chant, mais le nombre et la mesure des vers. Huit fois en effet l'hirmus changeoit dans ce canon, et les divisions symétriques et régulières recommençaient, toujours marquées par des points rouges, trait de lumière, qu'il ne fut plus possible de perdre de vue. Le pèlerin était en possession du système syllabique des hymnographes.

In derselben Hymnographie entwickelt Pitra die Einzelheiten seines Systems. S. 13 spricht er vom Hirmus: l'hymnographie n'en cite que le premier mot (wie die Syrer und wie unsere Gesangbücher): nous le donnons en entier:

*Ἀρματηλάτην Φαραὼ ἐβύθισε·  
 τερατουρογοῦσά ποτε·  
 μωσαϊκὴ ῥάβδος·  
 σταυροτύπως πλήξασα·  
 καὶ διελοῦσα θάλατταν·  
 Ἰσραὴλ δὲ φυγάδα·  
 πεζὸν ὁδίτην διέσωσεν·  
 ἕσμα τῷ θεῷ ἀναμέλποντα.*

Sur ce modèle l'hymnographie calque toutes les strophes de sa première ode. . . (S. 14) Ainsi, sans tenir compte ni de l'hiatus, ni des longues, ni des brèves, un rythme syllabique gouverne toutes les strophes, conformément au type donné. La cadence est d'un nouveau genre, non sans grâce: entre deux vers qui ont l'ampleur des hendecasyllabes, trois vers de 7 syllabes alternent avec trois autres croissant de 6 à 9 syllabes.

S. 18: Continuant cette enquête en diverses bibliothèques et sur plus de deux cents manuscrits, de toutes les époques, le fait dut prendre pour nous le caractère d'une démonstration. Partout les mêmes cantiques, ponctués avec une corrélation rigoureuse, offraient les mêmes strophes, symétriquement partagées; les divisions mesuraient toujours le même nombre de syllabes, sans tenir aucun compte de l'hiatus, les brèves jouant le même rôle que les longues, l'accent tonique n'ayant pas plus de prépondérance que l'accent métrique. Ni le chant, ni la récitation, ni le sens n'avaient donc déterminé les sections ponctuées, et ces points n'étaient pas de simples notes orthographiques ou musicales.

In Betreff des inneren Baues der Zeilen kommt Pitra hier nicht weiter: nach seiner Ansicht werden nur Sylben gezählt; der Wortaccent läuft nebenbei, wie er bei Pindar und Aeschylus nebenbei lief (S. 25); deshalb spricht er oft von *rhythme syllabique*, *vers syllabiques*, *hymnographie syllabique*, und S. 21 *Tel est donc le secret des hymnographes: . . ils ont eu recours à un élément invariable, visible, palpable, au nombre syllabique, tel qu'il a fini par prévaloir dans la poésie de toutes les langues modernes.*

S. 24 schreitet Pitra vor zu höheren Fragen: Le mètre adopté (d. h. le *rhythme syllabique*, das Zählen der Silben), s'il est nouveau, ne manque ni de souplesse, ni de variété, ni de précision. Les strophes tout à tour pesantes ou légères, tantôt marchent au pas grave des hendécasyllabes, tantôt se précipitent avec un flot de petits vers impétueux, le plus souvent fondent habilement ensemble les deux mesures. La variété est telle que la strophe peut avoir toutes les combinaisons depuis trois jusqu'à trente vers, et dans le vers, toutes les syllabes de deux à quatorze ou quinze. Nous doutons que la poésie classique, dans ses essais les plus hardis, ait pu s'ébattre plus à l'aise.

Das sind die Grundzüge der von Pitra 1867 aufgestellten Dichtungsformen der Byzantiner. Er erschreck selbst vor der Neuheit seiner Entdeckung: (S. 28) *Homme de tradition, et formé à une école qui aime les chemins battus de préférence*



aux sentiers nouveaux les plus séduisants, l'isolement dans lequel nous nous sommes trouvé, nous a fait hésiter longtemps à avancer dans une voie inexplorée, et plus longtemps à publier le résultat de notre tentative. Nous nous demandions avec inquiétude, s'il était possible qu'un fait aussi palpable, aussi général, aussi important, fût resté inconnu. Inconnu des Latins, comment l'aurait-il été même des Grecs?

Deshalb geht Pitra all die bisherigen Ansichten über den Bau der byzantinischen Dichtung ausführlich durch. Daran schliesst er eine Geschichte der byzantinischen Hymnographen und der Liturgie, soweit die Hymnen darin eine Rolle spielen.

Pitra hatte also das Grundgesetz der byzantinischen Strophik erkannt: Strophen, aufgebaut aus verschiedenen Zeilen, doch so, dass die sich entsprechenden Zeilen aller Strophen denselben Umfang haben. Er war aber 1867 stehen geblieben bei der unbeholfenen, mechanischen Erkenntniss, dass die sich entsprechenden Zeilen gleich viel Silben hätten, — also auf dem Standpunkt, auf welchem jetzt unsere Erkenntniss der syrischen Strophen z. B. das Ephrem steht —; deshalb druckte Pitra die Gedichte in ganz kurzen Zeilen ab; von der Melodie, von dem stückweisen Aufbau der Strophen hatte er kaum eine Ahnung. Pitra ist eben kein Philologe gewesen; er hatte nie Verständniss weder für Formen der Sprache noch für Formen der Dichtung.

Da hat Wilhelm Christ weiter geholfen. In seiner *Anthologia graeca carminum Christianorum* 1871 berichtet er selbst über die Geschichte seiner Forschungen. Er habe sich zuerst an den im 3. Bande von Daniel's *Thesaurus hymnologicus* gedruckten griechischen Liedertexten versucht und nach langen Mühen das Gesetz ihres Baues erkannt gehabt; da sei er auf Pitra's *Hymnologie* (1867) aufmerksam gemacht worden. Hier habe er seine eigene Entdeckung grösstentheils schon ausgesprochen gefunden. Christ hat bei seinen metrischen Untersuchungen stets viel Gewicht auf den musikalischen Vortrag gelegt, und ich erinnere mich noch, wie ein Genosse, der bei Seminarübungen dem drängenden Lehrer nicht genug thun konnte, sich wehrte mit den Worten 'ich bin kein Musikant'.

So achtete er auch in den byzantinischen Kirchengesängen ebenso sehr auf den Gesang als auf die Worte und drang rasch über das todte Zahlenschema Pitra's hinauf zum lebendigen Verständniss der byzantinischen Strophik. Die Regeln, welche in unsern einfachen Kirchengesängen schlicht vor uns liegen, haben in den kunstreichen byzantinischen Kirchenliedern kunstreichen Ausdruck gefunden. In den sich entsprechenden Zeilen unserer Lieder erzwingt die gleiche Melodie auch denselben Tonfall, d. h. indem in die Hebungen des Gesanges die accentuirten Silben der Wörter einrücken, die gleiche Folge von stark und schwach betonten Silben; zweitens wird eine längere Strophe beim Gesang in verschiedene Absätze eingetheilt, indem die Melodie in gewissen Zeilenschlüssen wenig, in andern stärker sinkt, d. h. nach manchen Kurzzeilen braucht nur Wortende oder eine schwache Sinnespause einzutreten, nach andern eine starke (vgl. meine Abhandlung 'Anfang und Ursprung' S. 332). Mit dem ersten Gesetz hat Christ (S. IV) den Zeilenbau, mit dem zweiten (S. V) den Strophenbau der byzantinischen Kirchenlieder richtig erkannt (vgl. LXXV ff.).

Den Ursprung dieser Dichtweise, der byzantinischen Strophik, sucht Christ in der altgriechischen Dichtung: (S. LXXXVIII) *Neque equidem dubito, quin veterum cantilenarum modos, ut qui carminibus ipsis superstites esse soleant, byzantini melodi imitati sint und* (S. XCV) *id potissimum egi, ut byzantinos melodos veterum poetarum versus suo more imitados esse demonstrarem.* Er handelt dann ebenfalls, wie Pitra, über die byzantinischen Dichter und über die verschiedenen Arten der liturgischen Gesänge und der liturgischen Sammlungen, sowie über die byzantinische Musik; zuletzt gibt er mit Hilfe vieler Handschriften eine reiche Auswahl von Liedern.

Im Jahre 1876 erschien Pitra's Ausgabe des Tropologiums (als I. Band der *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*), das heisst eine Ausgabe sehr werthvoller, alter und mehr oder minder vollständiger Hymnen, von denen Pitra mit langjährigem Suchen endlich einige Sammlungen in den Handschriften aufgespürt hatte. In der Einleitung entwickelt er seine früheren

Grundsätze, doch vertieft und geklärt. S. LII erklärt er, schon ehe Christ's Forschungen ihm bekannt geworden seien, habe er selbst gefunden, dass die entsprechenden Zeilen der Strophen auch im Innern gleiche Folge der betonten und unbetonten Silben hätten. Ob er im Aufbau der Strophen die Kurzzeilen oder, wie Christ wollte, die Langzeilen oder Perioden bevorzugen solle, darüber wurde Pitra sich selbst nicht klar, hat jedoch in der Praxis nach seiner alten Weise an den Kurzzeilen festgehalten. Pitra's Ansichten wurden zusammengefasst und hie und da ein wenig verschärft von Henry Stevenson in dem Aufsätze 'l'Hymnographie de l'église grecque' (Revue des questions historiques XI 1876 S. 482—543).

1885 habe ich in der Abhandlung 'Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtkunst' (Abhandlungen der bayer. Akademie I. Bd. XVII) auch die byzantinische Dichtweise untersucht, mit folgenden Ergebnissen. Im 4. Jahrhundert habe der Wortaccent auch bei den Griechen gesiegt; das beweist das 1891 von mir (Der accentuirte Satzschluss) nachgewiesene Gesetz, wornach vom Jahre 375 ab viele griechischen Prosaiker vor den Sinnespausen nur ganz bestimmte Verbindungen, nicht von langen und kurzen, sondern von accentuirten und nicht accentuirten Silben zulassen, alle andern Tonbilder verwerfend. In dieser Zeit sei die griechische rythmische Dichtkunst durch Nachahmung der damals berühmten syrischen entstanden; insbesondere die byzantinische Strophik sei in innern und äussern Stücken ein Nachbild der Hymnen des Ephrem, deren Ruhm damals die griechische und lateinische Christenheit erfüllte. Der Zeilenbau richtet sich nach dem Vortrag. Erzählende Gedichte, welche aus langen Ketten derselben Zeile z. B. nur aus jambischen Trimetern oder nur aus jambischen Septenaren, den sogenannten politischen Versen, gebildet waren, wurden natürlich nur gesprochen. Um die Langweile des ewig gleichförmigen Accentus zu vermeiden, haben hier nur die Schlüsse in der Caesur und im Zeilenende gesetzmässig gleichen Tonfall, die Zeilenstücke vor diesen Schlüssen zeigen bunten Wechsel aller möglichen

Betonungen. Anders steht es in kürzeren Gedichten, die gesungen wurden. In gleichzeitigen Gedichten dieser Art werden auch in den Zeilenschlüssen, der gleichen Melodie halber, bestimmte Stellen immer mit betonten, andere mit nicht betonten Silben belegt; andere Stellen sind frei gegeben und hier kann einige Abwechslung in den sonst gleichen Tonfall kommen. Auch in den kunstreichen Strophen der Byzantiner, welche aus ganz ungleichen Zeilen bestehen, in welchen die Melodie in den sich gleichen Zeilen auch gleiche Betonung erzwingt, ist doch meistens an gewissen Stellen Freiheit und Abwechslung der Betonung gestattet; es sind dies besonders die Anfänge von selbständigen Kurzzeilen oder die den Anfang von Langzeilen bildenden Kurzzeilen. Im Aufbau der Strophen ist besonders wichtig das Verhältniss der Kurzzeilen zu den Langzeilen. Wie in allem Gesungenen, spielt auch in der byzantinischen Strophik die Wiederholung von Langzeilen, also von musikalischen Sätzen, eine bedeutende Rolle. Besonders die einleitenden Strophen der grossen Hymnen sind fast alle so gebildet, dass eine Langzeile wiederholt wird, wobei oft noch die Wiederholung einer anderen Langzeile hinzu tritt und dann ein kurzer Anfangs- und Schlusssatz das Ganze der Strophe vollendet. Die lateinischen Sequenzen bestehen anfänglich nur aus Ketten von solchen Langzeilen-Paaren mit kurzen Einleitungs- oder Schlusssätzen. Die vielen Aehnlichkeiten dieser unbeholfenen Anfänge mit den griechischen Formen liessen mich schliessen, dass diese sonst unbegreifliche Neuerung Notkers, welche nach meiner Ansicht allein die wunderbare Entwicklung der mittelalterlichen Dichtungsformen veranlasst hat, nur eine Nachahmung der byzantinischen Strophik gewesen sei.

### Mone und die byzantinische Strophik.

So haben wir uns allmählich durchgerungen. Pitra's ursprüngliches Bild der byzantinischen Strophe war ein blutloses Schema: zwischen 3 und 30 Zeilen, von denen jede Zeile zwischen 2 und 15 Silben zählt. Statt dessen sehen wir jetzt

ein wohlgefügtes Gebäude, das meistens in verschiedenen, harmonisch zusammen passenden Geschossen sich erhebt und, bis in seine kleinsten Theile von der Melodie beherrscht, die Gefühle und den Formensinn des Schöpfers schön zum Ausdruck bringen kann.

Waren wir so weiter gekommen als Pitra, so glaubten wir doch, dass er den Pfad gefunden habe, auf dem wir Andern zu besserem Erkennen vorgedrungen seien. Und doch ist das ein starker Irrthum. F. J. Mone hat lange vor Pitra und besser als Pitra die Formen des byzantinischen Kirchenliedes erforscht und erkannt, und hat diese Lehre 14 Jahre vor Pitra theoretisch und praktisch kund gegeben in einem Werk, das Pitra wie ein Jeder von uns oft in der Hand gehabt hat.

Mone's Wesen und Entwicklungsgang ist der Art gewesen, dass er diese Entdeckung leicht machen konnte. Schon sein Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit kann einen Begriff von seinen Kenntnissen und seinem Schaffen geben. Die Geschichte der deutschen Gaue im Mittelalter hat er nach allen Seiten beleuchtet. Mehr noch hat er auf literarischem Gebiete geleistet. Ausgerüstet mit ausgedehnten Sprachkenntnissen hat er viele literarische Erzeugnisse des Mittelalters, in Prosa wie in Vers, an das Licht gezogen; er liess altitalienische und altfranzösische Schriftstücke nicht bei Seite, aber hauptsächlich hat er deutsche und lateinische Schriftstücke des Mittelalters bearbeitet. Z. B. die von ihm herausgegebenen lateinischen Gedichte aus St. Omer (Anzeiger 1838, Sp. 101—114, 287—297) gehören zu den kunstreichsten mittellateinischen Gedichten: aber Mone hat die Formen dieser kunstreichen Strophen meist richtig erkannt. Bei diesen Gedichten der späteren Gattung konnte der durchgehende zweisilbige Reim ein sicherer Führer sein. Mone fand aber von hier den Weg zur Erkenntniss der früheren Gedichte dieser Gattung, der Sequenzen Notkers und seiner Nachfolger. Hier fehlt der Reim ganz oder fast ganz. Mone aber kannte den Bau der späteren Sequenzen, beachtete die geschriebenen oder gedruckten Melodien und die von den Schreibern der Handschriften durch grosse Anfangs-

buchstaben oder durch metrische Punkte bezeichneten Absätze und hat so den Bau der Notker'schen Sequenzen richtig erkannt. Man vergleiche z. B. die Sequenz 'Cantemus cuncti' bei Daniel, Thesaurus hymnol. II 1844 S. 52, und bei Mone, Hymnen I 1853 S. 88: bei Daniel reine Prosa, bei Mone Kurzzeilen Langzeilen und Strophen. Freilich täuschte sich Mone, wenn er meinte (Hymnen I S. xvi), diesen kunstreichen Bau der Notker'schen Sequenzen zuerst entdeckt zu haben. Schon Lachmann war denselben Weg gewandert wie Mone, von den deutschen Leichen zu den späteren voll gereimten lateinischen und dann hinauf zu den alten reimlosen Notker'schen (vgl. Rhein. Museum 1829, S. 429—434<sup>1</sup>) und nach ihm hatte dann der Wiener Bibliothekar und Musikkenner Anton Schmid mit Hilfe von Drucken und Handschriften das Wesen der Sequenzen genau erforscht (vgl. Ferd. Wolf, über die Lais, Sequenzen und Leiche 1841, S. 104 ff.). Allein das ist sicher, Mone hatte sich selbständig zu einem klaren Verständniss der Form und des Baues der lateinischen Sequenzen durchgerungen.

Bei seinem Hauptwerke, der Sammlung 'Lateinischer Hymnen des Mittelalters' (3 Bände, 1853, 1854, 1855 gedruckt) empfand der gründliche und stets seine eigenen Wege gehende Gelehrte das Bedürfniss, zum bessern Verständniss der lateinischen Texte die ähnlichen griechischen Texte und Quellen zu durchforschen. Mit welchem Eifer er das gethan hat, bezeugt fast jede Seite seiner Hymnenausgabe. Ein grosser Theil dieser griechischen Texte steckte in den vielerlei liturgischen Werken der byzantinischen Kirche, welche von etwa 1500 ab für die ganze griechische Kirche alle in Venedig gedruckt worden sind. Unsere übrigen mittelalterlichen Philologen wären vor dieser Wildniss zurückgeschreckt, doch Mone, gewandt in Unter-

---

1) Dasselbst sagt Lachmann 'Man lese nach den Accenten ohne Elision'. Die Leute, welche meinem Rufe nicht glauben wollen, dass in der Accentdichtung auch nach den Accenten zu sprechen sei, sondern eingebildeten Schemata und Füssen zu Liebe praedicatur, filiam, dominus, cunctorum, imperator betonen, beugen sich vielleicht lieber vor dieser Autorität.

suchungen liturgischer Stücke und gespornt von eifrigster Frömmigkeit, überwand alle Hindernisse. Er gewann einen klaren Einblick in den Inhalt und die gegenseitigen Verhältnisse der liturgischen Sammlungen der byzantinischen Kirche und hat in seinen Hymnen (II S. ix—xvi; vgl. Bd. III 377) eine kurze Uebersicht über dieselben gegeben. Er erkannte die Unzuverlässigkeit der Drucke, deshalb untersuchte er in Mailand und in Venedig Handschriften. Sein Urtheil lautet (Hymnen II 345), es sei zu erkennen, 'wie sehr die officiellen Texte der Kirchenlieder von den alten Handschriften abweichen und dass die geschichtliche Kritik bei den griechischen Hymnen nicht weniger zu thun hat als bei den lateinischen'. 'Um ein Beispiel zu geben, welches Andere veranlassen mag, auf diesem Gebiet weiter zu forschen', gibt er dann die Vergleichung eines gedruckten und geschriebenen Textes. Haben Pitra oder Christ aus ihren handschriftlichen Studien mehr erkannt?

Mone hatte Mühe, die Druckkosten für seine 3 Bände der Hymnen aufzubringen; deshalb unterdrückte oder kürzte er alle Bemerkungen, welche sich auf Form, Sprache u. s. w. bezogen. Diese Dinge sollten in einem besonderen Werke behandelt werden. Er sagt Band I S. xvi: 'Die Darstellung und Geschichte der christlichen Hymnologie wünschte ich anfänglich mit diesem Werke zu verbinden; sein grosser Umfang brachte mich davon um so mehr zurück, weil auch die Hymnologie grösser wurde, 'als dass sie zur Einleitung dieser Sammlung dienen könnte.' Diese 'Hymnologie' ist nicht veröffentlicht worden. Wir haben also von dem, was Mone über die byzantinischen Kirchenlieder erkannt hatte, in den Hymnen nur kleine Bruchstücke und Andeutungen zu erwarten: allein schon diese genügen vollständig zum Beweise, dass Mone schon lange vor Pitra die Formen des byzantinischen Kirchenliedes vollständig und besser als Pitra erkannt hatte.

Wie Mone die Formen der byzantinischen Strophik erkannt hatte, das deuten uns theoretische Bemerkungen und der praktische Abdruck vieler Strophen in seinen Hymnen an.

Zu den oben erwähnten Ausführungen über die verschiedenen liturgischen Sammlungen der byzantinischen Kirche gehören Bemerkungen über die verschiedenen Arten von Hymnen, über ὕμνοι τριαδικοί I 308 451 und II 322 (nach einer Handschrift in Mailand); über νεκρώσιμα I 400; über εἰρμός, τριώδιον II S. XI, οἶχοι II S. XVI; über θεοτοκία II 14, στανροθεοτοκία II 136; über das Typicum S. Sabbae III 47; über εἰρμός ᾠδή Kanon Troparium u. s. w. II 334; auch Pitra's Hauptstück, die metrischen Punkte oder Kommata am Ende der einzelnen Zeilen der Strophe, erwähnt Mone nebenbei II 338 339 348; III 50 377 (in den lateinischen Nachbildern, den Sequenzen: I 202 III 507), gibt aber mit Recht nicht viel darauf.

Die Hauptfrage ist, ob und wie Mone den Aufbau der Strophen und den Zeilenbau der byzantinischen Kirchenlieder erkannt hatte. Das ging ihm einfach. Die betreffenden Stücke haben in den byzantinischen Liturgien oft die Ueberschrift ᾠδή oder andere auf die Melodie bezügliche Ueberschriften, wie ἦχος. Für Mone, der die verschiedenartigen mittelalterlichen Metriken kennen gelernt, der insbesondere den Bau der lateinischen Sequenzen erkannt hatte, war es ein Leichtes, den ganz ähnlichen Bau dieser byzantinischen Strophen zu erkennen. Die Lösung des ganzen Räthsels gibt er mit den bescheidenen Worten (Band I S. IX): 'Es sind für die Versmasse der Hymnen Zeiten und Völker wohl zu beachten; weder die Durchführung noch die Vernachlässigung der klassischen Metrik darf als allgemeine Regel gelten, und ebensowenig ist die Rhythmik der Betonung zu übersehen. Dies geschah bisher bei den Notker'schen Sequenzen, die in allen Ausgaben als prosaische Stücke gedruckt sind, weil man weder ihren Ursprung aus den Troparien noch die betonte Rhythmik dieser griechischen Vorbilder erkannt hat'. Mone hat überall auf die Melodien geachtet und z. B. hervorgehoben (S. XI), dass in den Notker'schen Sequenzen 'jede Silbe nur einen Ton hat und von dieser Regel in den Handschriften selten und nur in so weit abgewichen wird, dass auf eine Silbe



hie und da zwei kurze mit einander verbundene Töne kommen'. Desshalb ist er nicht bei Pitra's klangloser hymnographie syllabique oder vers oder rythme syllabique stehen geblieben, sondern hat sofort auch erkannt, dass der Zeilenbau 'eine betonte Rhythmik' sei. In der Theorie war also Mone schon so weit gekommen, nicht nur wie Pitra, sondern auch wie Christ.

Sehen wir uns die Praxis an. Pitra hat 1862, um anzudeuten, dass er das grosse Räthsel gelöst habe, 3 Strophen in abgesetzten Zeilen drucken lassen: Mone hatte schon 1853 weit über 100 Strophen vollständig so gegliedert, wie wir es jetzt thun, drucken lassen. So oft er aus den Menaeen, dem Triodion, Pentekostarion u. s. w. Stücke citirt, gibt er statt der Prosa, welche er in seinen gedruckten Quellen fand, schön abgetheilte Strophen; von den vielen Beispielen nenne ich nur wenige, wie I 76 98 405 443; II 60; III 23 68 422. Wichtiger sind die Stücke, welche er unmittelbar aus Handschriften abdrucken lässt. So aus Venedig Cl. XI No. 31: II 38 (1 Strophe); aus Graec. 83: II 365 (102 Trimeter); aus Mailand Cod. graec. H 22 und D 41: II 14 (21 Trimeter); aus Venedig Class. I No. 59: III 50 (3 Strophen); aus Venedig Cl. II No. 148: III 58 (1 Strophe), aus Cl. II No. 113: III 80 (1 Strophe). Am meisten gibt er aus Venedig Class. I No. 6: II 45 (5 Strophen); II 320 (4 Strophen); II 334—339 einen ganzen Kanon (im Ganzen 33 Strophen, mit mancherlei Bemerkungen über die Technik); II 345—350 einen ganzen Kanon des Theophanes (etwa 40 Strophen, mit kritischen Bemerkungen); II 367 (4 Strophen, wobei die Hirmusangabe der Handschrift berichtigt wird).

Dies alles sind nur Andeutungen, nur Bruchstücke. Auf diese beschränkte sich Mone in seiner Ausgabe der lateinischen Hymnen, weil er in einem besonderen Buche ausführlich über diese Dinge sprechen wollte.

Demnach ist vollständig klar und sicher: nicht Pitra, sondern Mone hat die byzantinische Strophik wieder entdeckt. Er ist sich dessen bewusst und spricht es auch aus: allein während Pitra seine vermeintliche Entdeckung mit Phantasie

und Begeisterung ausführlich schildert, hatte der bescheidene Mone nur gesagt 'man hat die betonte Rhythmik der griechischen Troparien nicht erkannt'.

Pitra geht in seiner Hymnographie alle bisherigen Versuche, die Formen des griechischen Kirchenliedes zu enträthseln, ausführlich durch: nur von Mone schweigt er. Absichtlich hat er das nicht gethan. Denn wenn er auch in hohem Grade flüchtig gewesen ist, — wie mich beim Comnodian, bei der genauen Untersuchung der von ihm gedruckten griechischen Troparien und sonst die Unklarheit und Unzuverlässigkeit seiner Angaben oft in Verlegenheit, bisweilen zur Verzweiflung gebracht hat (vgl. meine Abhandlung 'Anfang und Ursprung' S. 304 327 351 365 431), so ist es auch den andern Gelehrten gegangen, welche mit Pitra's Mittheilungen arbeiten sollten —: so ist doch jeder Gedanke an absichtliches Verschweigen bei einem Manne, der wie Pitra sein ganzes Leben seiner Religion und der Wissenschaft gewidmet hat, völlig ausgeschlossen. Haben doch auch wir Andern, Pitra's Nachfolger, Mone's Hymnen oft genug in Händen gehabt und nicht gemerkt, dass Mone die Entdeckung schon längst vor Pitra gemacht hatte. Freilich wir waren von Pitra's scheinbar genauen Nachforschungen über etwaige Vorgänger völlig befangen und sahen deshalb nicht die Jahreszahlen 1853, 1854 und 1855 auf den Titeln von Mone's 3 Bänden an: bei Pitra lag die Sache anders. Man könnte nun aufstellen: Pitra wusste eben von Mone's Hymnen absolut nichts und hat so wirklich die Sache selbständig zum 2. Male entdeckt. Allein Mone's Hymnen wurden gerade in Frankreich in theologischen Kreisen sehr verbreitet und sogar als Schulbuch benützt, wesshalb Mone seinem II. Bande Titel und Vorrede zuerst in deutscher, dann in lateinischer Sprache vorsetzt, und ein Gelehrter, welcher auf solchen Gebieten arbeitete, wie Pitra, musste diese Sammlung Mone's oft benützen. So muss auch Pitra vor 1859 bei Mone die schön getheilten Strophen der byzantinischen Kirchenlieder gesehen haben, doch da seine Aufmerksamkeit noch nicht auf diese Dinge gerichtet war, sah er jene Strophengebilde nur mit

dem leiblichen, nicht mit dem geistigen Auge. Allein solche unbewussten Eindrücke haften doch in unserm Geiste, entwickeln sich wie im Schläfe weiter und, wenn dann in einem Augenblicke der Verstand einer Thatsache sich bewusst wird, so ist diese Entdeckung, ohne dass wir es wissen, durch jene schlummernden Eindrücke schon lange vorbereitet.

Also hat nicht Pitra die Gesetze der byzantinischen Hymnendichtung wieder entdeckt, sondern dieser Ruhm gebührt ganz und allein Mone. Doch hat Pitra's Irrthum der Wissenschaft gute Früchte gebracht. Von seiner vermeintlichen Entdeckung begeistert, hat er die Handschriften der byzantinischen Liturgie mit seltenem Eifer untersucht. Dabei hat er einige Handschriften gefunden und in ihren Werthe gewürdigt, welche eine Sammlung der alten und werthvollen Hymnen enthalten, das sogenannte Tropologion, das er 1876 veröffentlicht hat. Ja sogar die Handschriften in Patmos hat er aufgespürt, durch deren Veröffentlichung Krumbacher hoffentlich bald den werthvollsten Schatz der byzantinischen Dichtung erschliessen wird. Dieses Lob wird Pitra bleiben.

---

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München](#)

Jahr/Year: 1897

Band/Volume: [1896](#)

Autor(en)/Author(s): Meyer Wilhelm

Artikel/Article: [Pitra Mone und die byzantinische Strophik 49-66](#)