

Zur Geschichte des griechischen Kirchenliedes.

Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata

[ed. J. B. Pitra T. S. Callisti, Bibliothecar. S. E. R.] T. I. Paris,
Joubert et Roger. 1876. (XCIV u. 704 p. 4.)

Von

D. J. L. Jacobi.

Die griechische Kirche des Mittelalters, so äusserlich ihre Gesichtspunkte, so starr ihre Formen, so dürftig ihre Entwicklungen waren, ist es doch vor allem gewesen, welche dem griechischen Volke in den Kämpfen gegen die von Norden und Osten herandringenden Barbaren die Ausdauer verlieh. Man wird die Liebe, mit welcher noch heut die Griechen ihrer Kirche ergeben sind, daraus verstehen, dass sie sehr wohl wissen, wie sie nur ihr die Erhaltung ihrer Nationalität und Eigenart unter der türkischen Herrschaft verdanken. Sie fühlen sich als Volk untrennbar mit ihrer Kirche verwachsen und fühlen dies am lebendigsten da, wo deren volkstümlichere Darstellungen wirken, wie im Kultus, in der Liturgie. Mit Recht sagt der Kardinal Pitra: „Die Liturgie der griechischen Kirche hat fast allein unter den Trümmern aller christlichen Institutionen sich erhalten, den Unterricht, die Kirchenleitung, das Wort, die Bücher, die ganze äussere Form der Kirche ersetzt.“ Nachdem mit dem 7. Jahrhundert die Entwicklung des Dogmas zum Abschluss gekommen, ist es das Gebiet des Kultus, auf welchem noch Bewegung stattfindet, eine äussere, heftig, ja stürmisch in den Bilderbereinigungen, und eine innere, in den Schöpfungen der kirchlichen Poesie. Diese ist es, welcher wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Nicht sowohl in der Liturgie des Abendmahls, als in den übrigen Theilen des öffentlichen Gottesdienstes, hat die freie Dichtung reichlichen Eingang gefunden. Die Zwischenräume zwischen dem Gesange biblischer Psalmen wurden mit Liedern erfüllt; der Morgen- und Abendgottesdienst, die Feste, die sich auf die Erlösung bezogen, insbesondere aber die Verehrung der Maria und der andern Heiligen gaben Stoff und Gelegenheit zur Abfassung und Aufnahme kirchlicher Gesänge. Wir besitzen eine ausserordentlich grosse Zahl derselben in den Sammlungen der griechischen Liturgieen, namentlich in den Triodienbüchern, Pentakostarien und besonders in den Menäen, den nach den Tagen des Kalenders aneinandergereihten Festordnungen des Heiligenkultes und der andern unbeweglichen Feste. Die von Kutlumusianos 1843 in zwei Foliobänden zu Venedig herausgegebenen sind geeignet, Vorstellungen von der Fülle der kirchlichen Hymnen zu erwecken. Diese Sammlung enthält die Liturgieen, welche in der Kirche von Konstantinopel im Gebrauch waren. Andere Kirchen und Klöster bedienten sich anderer Lieder; vielfach verdrängten auch spätere die früheren und zu diesen allen kommt noch hinzu eine Menge solcher, welche zwar religiösen Inhalts sind, aber nicht für den Gottesdienst bestimmt waren, oder doch nicht dafür benutzt wurden. Der Kardinal Pitra, der grösste Kenner dieser Litteratur sagt, dass die gesammelten Lieder 15 bis 20 Bände füllen, und dass eine vielleicht ebenso grosse Menge noch in den Handschriften verborgen sei. Die Kirche schliesst während der byzantinischen Periode so sehr alle geistigen Interessen ein, dass, was dieses dürftige, in konventionellen Formen erstarrte Zeitalter an Poesie hervorbringt, ebenfalls dem kirchlichen Bereiche angehört. Mönche sind grösstenteils ihre Urheber und fast verschlossenen Auges geht sie an dem Reichtum des Lebens vorüber. Man darf die Zustände der deutschen Poesie im 17. Jahrhundert damit vergleichen, welche ebenfalls nur auf religiösem Gebiete Erhebliches leistete. Und in beiden Fällen lagen Hauptgründe dafür in einer traditionell verfestigten und einseitigen Kirchlichkeit, und in der Barbarei, die aus den Verwüstungen der Kriege entsprang.

Dennoch hat die griechische Kirchenpoesie grössere Bedeutung, als ihr bisher von protestantischen und katholischen Forschern zuerkannt worden ist. Sie ist nicht genug beachtet worden, schon wegen der allgemeinen Gegensätze und der Fremdheit der Kirchen gegen einander. Ferner waren die Werke der guten älteren Dichter, welche der byzantinischen Zeit, aber vor dem achten Jahrhundert angehören, nur fragmentarisch bekannt, und gleichsam verschüttet unter der Masse sehr unpoetischer Machwerke. In dem Inhalt derselben fand man eine sehr prosaische Poesie und die poetische Form verkennend hielt man sie für Prosa.

Durch die in den *Analecta sacra* niedergelegten Forschungen des Kardinal Pitra, welchen als Vorbereitung seine „*Hymnographie de l'église grecque*“ (Rom 1867) vorausging, und durch die gleichzeitigen Forschungen von Christ in München (*Anthologia graeca carminum christianorum adornav. W. Christ et M. Paranikas; Lips. 1871*) ist ein für die Kenntnis dieser kirchlichen Poesie epochemachender Fortschritt eingetreten. Er besteht in der Entdeckung einer sehr grossen Zahl von Liedern, welche ganz oder fast ganz unbekannt waren und den bedeutendsten Dichtern angehören. Man ist nun imstande, die Entwicklung dieser Poesie, von den älteren mustergültigen Leistungen ab, vollständiger zu übersehen. Von grösster Wichtigkeit ist ferner die Entdeckung ihres Formgesetzes: dass nämlich diese Lieder nicht metrisch, sondern rhythmisch angelegt sind. Mit anderen Worten: der Vers ist nicht gebaut aus Silben, welche nach der Quantität in ein Verhältnis der Länge und Kürze zu einander gesetzt werden, und wo der Wortaccent dem Versaccent weicht, sondern die Silben werden gezählt, und der Versaccent trifft jedesmal zusammen mit einem Wortaccent. Auf die Einsicht, dass man es hier nicht mit Prosa, sondern mit einer irgendwie gebundenen Rede zu tun habe, ward Pitra zuerst durch eine Handschrift in Petersburg geführt. Sie enthält eine Lobpreisung eines wundertätigen Marienbildes, der berühmten Maria *νοτάττωσα* vom Athoskloster, so genannt, weil das Bild am Tore aufgerichtet wurde. In jener Handschrift fand Pitra Abschnitte, welche sich als

Strophen ergaben, mit roten Punkten bezeichnet. Diese Wahrnehmung leitete ihn auf die Zählung der Silben; er fand in der Zahl derselben ein konstitutives Gesetz, welches sich ihm in den Vertheilungen einer Handschrift aus der Corsinischen Bibliothek bestätigte. Er berichtet, dass er folgerichtig zu der Erkenntnis der rhythmischen Beschaffenheit der Lieder gelangte, und bereits 1858 eine mir nicht zugängliche Sammlung mit den rhythmischen Zeichen versehen habe (Anal., p. LVII). Inzwischen hatte W. Christ selbständig und mit grossem Scharfsinn die rhythmischen Gesetze dieser Poesie entwickelt, unterstützt von einem jungen Griechen, Paranikas, in dessen Heimat sich der Gebrauch rhythmischer Lieder vererbt hat, ohne dass man sich durch eine ausgebildete Theorie leiten lässt. Man besass auch die Grundzüge einer solchen in den Worten des Zonaras (Anal., p. XLVII); allein erst nachdem man die Anschauung an den Gedichten selber gewonnen hatte, wurden die Ausdrücke des Zonaras verständlich. In den *Analecta* giebt Pitra eine vollständige Darlegung seiner Auffassung, welche in allen Hauptpunkten mit der von Christ zusammentrifft, wenn auch in untergeordneten Regeln und in der Anwendung auf die rhythmische Gliederung einzelner Gedichte, Verschiedenheiten bestehen. Namentlich wichtige Bemerkungen über den freieren prosodischen Gebrauch einer nicht geringen Anzahl von Wörtern, sofern von ihrem Accente unabhängig verfahren wird, hat Pitra hinzugefügt. Der gelehrte Kardinal wird in der ausgebreiteten Kenntnis von Handschriften schwerlich von irgendeinem Zeitgenossen übertroffen. Nicht nur, dass die unvergleichlichen Schätze der Vatikanischen Bibliothek seiner Aufsicht untergeben sind, sondern er hat auch viele andere Bibliotheken in Italien, Frankreich, Deutschland und Russland durchsucht. Die Früchte dieser oft sehr mühevollen Arbeit, waren eine grosse Menge ganz neu oder in neuen Recensionen entdeckter Schriften, durch deren Bekanntmachung und sorgfältige Behandlung er sich hohe Verdienste um die Kenntnis der älteren Kirche erworben hat. Zu den früheren Leistungen sind nun die *Analecta* als eine neue, ebenbürtige hinzugetreten, um so wertvoller, da

sie ein von abendländischen Gelehrten selten berührtes Gebiet in erweiterter Ausdehnung und in einem neuen Lichte zeigen.

Die hauptsächlichsten Hilfsmittel zur Herausgabe der kirchlichen Lieder, welche in diesem ersten Bande der *Analecta* vorliegen, sind die corsinische, eine turinische und eine Moskauer Handschrift. Der Herausgeber beschreibt die Beschaffenheit der corsinischen (p. 663 ff.) mit grösster Genauigkeit. Sie ist etwa um 1050 geschrieben, stammt aus dem Kloster Grotta ferrata bei Rom, und bezeichnet die Verszeilen durch trennende Punkte. Diese finden sich gleichfalls in dem Turiner Codex, welchen Pitra vom Ende des 11. Jahrhunderts datiert. Eine genauere Beschreibung desselben verspricht er im zweiten Bande des Werkes zu liefern; inzwischen giebt er eine Schriftprobe aus beiden Handschriften. Die Moskauer hat er selbst noch nicht so genau untersuchen können, als er es wünschte. Er leitet sie vom Athos und vom Ende des 12. Jahrhunderts ab (p. XIII). Sie ist weniger beschädigt, als die beiden andern, die am Anfang und Schluss grosse Einbusse erlitten haben. Alle drei enthalten Lieder des Festkalenders, zum Teil eigentümliche. Sie ergänzen sich daher durch eigene Lieder, durch Fragmente der gleichen, durch Lesarten. Einige andre, besonders vatikanische Handschriften, sind in untergeordneter Weise herangezogen. Für die Lieder des Romanus ist der Cod. Corsin. die Hauptquelle; manches für diesen und andere Dichter hofft der Herausgeber später aus 2 codd. des Klosters auf Patmos zu gewinnen. Für die vorliegende Sammlung hat er die corsinische Handschrift zugrunde gelegt. Man muss dies Verfahren billigen, denn sie ist die älteste, und ihre Lesarten verdienen in den bei weitem meisten Fällen den Vorzug. Aber an sehr vielen Stellen genügt der Text der drei Handschriften nicht und man ist zu Konjekturen genötigt. Nicht selten wird die Wahl derselben eingeschränkt durch die Bedingungen, welche die Silbenzahl und der Accent stellen. Hierdurch geleitet und mit grosser Kenntnis des Sprachgebrauchs ausgerüstet, hat der Herausgeber in einer ungemein grossen Zahl von Fällen sehr scharfsinnige und glückliche Verbesserungen

angebracht. Man wird ihm auch dankbar sein müssen, dass er dem griechischen Text eine gewandte und den Grundtext mit Treue wiedergebende lateinische Übersetzung hinzugefügt hat. In Nr. VII hat er das Akrostichon wiedergegeben. Eine andere wünschenswerte Erleichterung, die Schemata der oft schwierigen Versmasse neben den einzelnen Texten, ist von ihm, offenbar aus Raumersparnis, nicht gewährt worden. Er hat sich begnügt, einige der gebräuchlichsten voranzustellen.

Lied und Musik der griechischen Kirche hat eine grosse Anzahl von technischen Bezeichnungen, deren Sinn und Herkunft oft sehr fraglich ist. Pitra und Christ haben um die Aufstellung mancher dunkler Namen ein nicht geringes Verdienst. Pitra handelt in den Prolegomena ziemlich ausführlich darüber und kommt auch an anderen Stellen seines Werkes darauf zurück. Wir heben einiges hervor, was von allgemeinerem Interesse ist. Mehrere Benennungen sind aus dem musikalischen Sprachgebrauch entnommen und auf das Lied, sofern es Gedicht ist, übertragen. Dahin gehört *τρόπος*, ursprünglich so viel als die musikalische Weise; davon abgeleitet *τροπάριον*, Lied. Eine Sammlung kirchlicher Lieder heisst, wie Pitra ermittelt hat, *τροπολόγιον*. Von zwei anderen häufig vorkommenden allgemeinen Bezeichnungen des Liedes ist die eine, *ᾠνος*, ohne weiteres aus dem gewöhnlichen Zwecke erklärlich; die andere dagegen, *χορδάκιον* (*χορτακ.*), nicht mit Sicherheit abzuleiten. Beide Gelehrte halten es für das Wahrscheinlichste, dass mit dem Ausdruck zunächst ein Spiess, dann das Stäbchen gemeint sei, an welchem die Handschrift befestigt ist; danach diese und ihr geschriebener Inhalt. Der Grund, weshalb gerade das geistliche Lied unter so vielen handschriftlichen Werken mit diesem Namen verbunden worden sei, ist bis jetzt nicht nachgewiesen, könnte aber darin liegen, dass die Benennung kirchlichen Ursprungs sein mag. Die einzelnen Strophen der Gedichte werden *ὄχος* genannt. Diese bisher völlig unerklärte Bezeichnung hat Pitra mit Berufung auf den Kanonikus Pedegert (p. XI u. 676), auf sehr einleuchtende Weise gedeutet. Er weist auf den rabbinischen Sprachge-

brauch hin, welcher höchst wahrscheinlich aus dem Syrischen stammt, und nach welchem die beiden parallelen Glieder eines Gedichts als Eingangstür und Ausgang, die Zusammenfassung beider zu einem Ganzen als Haus bezeichnet werden. Von dem Grundbestandteil wurde der Name auf das ganze Gedicht übertragen, wie im Syrischen „Haus der Trauernden“ für ein Begräbnislied steht, und ebenso leicht auf die Strophen, weil auch sie bis zu gewissem Grade geschlossene Ganze sind.

Unter dem *εἶρμός* ist wahrscheinlich ursprünglich die Melodie an sich zu verstehen; regelmässig geht der Ausdruck auf die mit einem bestimmten Text, als prosodischer Form, zusammengefasste Melodie, welche als Muster für die Nachbildung anderer Lieder hingestellt ist; ganz so, wie in unseren Gesangbüchern die Melodien bezeichnet zu werden pflegen, welche nach musikalischer und metrischer Form als Vorbild für andere Texte dienen sollen. Ein Lied mit selbständiger Melodie heisst *ιδίόμελον* oder, sofern das Verhältnis zu den nachahmenden Liedern ausgedrückt werden soll, *ἀυτόμελον*. Es war ohne Zweifel in den äusseren Ordnungen der musikalischen Aufführung vornehmlich begründet, dass die Lieder gewöhnlich mit einem oder auch mit zwei Proömien anfangen (das dritte, was sich hin und wieder findet, hat schwerlich Anspruch auf Ursprünglichkeit), und dass dieser Teil seine besondere Melodie hat. Erst nach dem Proömium beginnen in der Regel die Strophen, welche durch denselben Hirmus geregelt sind und daher gleiche Melodie und gleichen prosodischen Bau in Silbenzahl und regierenden Accenten von der ersten bis zur letzten aufzuweisen pflegen. Gemeinlich ist der Anschluss an die Architektonik des Musters ein genauer, doch fehlt es nicht an untergeordneten Abweichungen. Man findet eine kleinere Anzahl von Hirnen, welche vor anderen beliebt waren und daher die zahlreichsten Nachfolger erlangten. Pitra hat sie zusammengestellt und ebenso die Lieder aufgezählt, welche ihren eigenen Weg gehen (p. LIV sq.).

Auch andere Bezeichnungen sind sicherer und zum Teil geschichtlicher erklärt, als bisher. Man hatte die alttesta-

mentlichen Psalmen für den Abend- und Frühgottesdienst geordnet; sie waren für jenen in drei Teile geteilt. Ferner hatte man neun Lieder aus dem Alten Testament und Luk. 2 entnommen, welche bereits in dem Cod. Alexandrin. der Bibel nebst fünf anderen Liedern verzeichnet sind, das älteste kirchliche Gesangbuch, welches man kennt. Sie wurden beim nächtlichen, später beim Früh-Gottesdienst gesungen, und waren ebenfalls in drei Gruppen geteilt. Diese beiden liturgischen Systeme wurden *κάνονες* genannt, als Grundordnung für die sich daran knüpfenden Zusätze¹. Die Erweiterungen bestanden, ausser dem Vaterunser, den uralten Anrufungen des göttlichen Erbarmens und Doxologieen, in Gesängen, welche man *τροπάρια* nannte. Sie waren ursprünglich kurz und wurden zwischen einzelnen Versen der Psalmen, namentlich zwischen den Schlussversen der Abteilungen eingefügt, unter anderem auch zu dem Zwecke, die alttestamentlichen Aussprüche durch neutestamentliche Ideen zu ergänzen. Man nannte die Verse der Psalmen *στίχοι* und daher die ihnen zugeordneten Lieder *στιχηρά*, oder mit Rücksicht auf den leitenden Hirmus *προσόμοια*. Etwa seit dem 8. Jahrhundert erweiterte man unter dem Einfluss des Johannes von Damaskus und anderer, den Geschmack beherrschender Dichter, die *στιχηρά* zu ausgedehnten Gesängen. Jene neun biblischen Lieder wurden mit den entsprechenden Oden, welche alle von der gleichen Tonart waren, verbunden und diese erhielten von jenen den Namen des Kanon. Christ bemerkt jedoch in Übereinstimmung mit Zonaras, dass mit wenigen Ausnahmen in den Liturgieen stets nur acht Oden in Anwendung kommen, obgleich ebenso regelmässig die letzte, als neunte gezählt wird; und er erklärt diesen Umstand, da es immer die zweite ist, welche ausfällt,

1) S. Christ, Anthol. gr., p. xxix sq. lxxii sq. Zu den dort angeführten altkirchlichen Berichten aus Gerbert, Scriptor. eccles. de music. und Pitra, Juris gr. histor. et monument., füge ich die Notiz aus dem 6. Jahrhundert hinzu: Cyrill. Scythopol. vit. S. Sabae in Coteler. Monum. eccles. gr. III, p. 247, c. 20: *καὶ ἐπέτριψεν αὐτοῖς — ἐπιτελεῖν Ἀρμενιστὶ τὸν κανόνα τῆς ψαλμωδίας τῷ τε σαββάτῳ καὶ τῇ κυριακῇ.*

nicht ohne Wahrscheinlichkeit daher, dass die herben Worte des Moses Deuter. 32, welche das alttestamentliche Stück enthält, den christlichen Festzeiten freudigen Inhaltes nicht zu entsprechen schienen, und darum beiseite gelassen wurden. Denn der Gebrauch des Kanons ward über die Quadragesimalzeit hinaus auf die übrigen Feste ausgedehnt. Da man immer mehr Feiertage mit besonderen Kanones ausstattete, so liegt darin ein wirksamer Anlass für eine ausserordentlich starke Vermehrung der Gedichte. Der Gottesdienst ward damit überhäuft. Wenn allein der vom Kanon erfüllte Teil acht Oden enthielt, deren jede vielleicht so viele Strophen hatte, als das Alphabet Buchstaben, so war mit solchen Leistungen eine starke Zumutung an die Ausdauer der Geistlichen und Sänger, wie der Zuhörer gestellt. Daher beschränkte man schon seit dem 8. und 9. Jahrhundert, wie die Notiz eines Wiener Codex sagt (Christ, p. LXVIII), nach Vorgang eines der bedeutendsten Dichter, des Kosmas, für die geringeren Feste die Zahl der Oden auf zwei, drei oder vier. Diese Gesänge wurden *διώδια τριώδια* u. s. w. genannt. Inhalt und Folge der Lieder stellten sich fest. Den Anfang macht eines zum Lobe Gottes, Christi, eines Heiligen, und die abschliessende Stelle hat regelmässig dabei das *θεοοξολον*, ein Loblied auf die Maria, für deren Ruhm die poetischen Stücke der Liturgie viel mehr beflissen sind, als für die Ehre Christi.

Die prosodische Beschaffenheit aller dieser Lieder ist, wie schon bemerkt, nicht die metrische, sondern die rhythmische. Wie grosse Lücken auch die Kenntnis des Überganges von der einen Form zur anderen noch hat, so ist doch derselbe für die lateinische Poesie durch die Untersuchung deutscher und französischer Gelehrter in den Grundzügen erforscht und besonders von Ebert und Huemer mit überzeugender Klarheit dargelegt. Diese Ergebnisse empfangen nun durch die Leistungen von Pitra und Christ ihre Ergänzung und Bestätigung. Denn ihre Forschungen beweisen, dass die Poesie der griechischen Kirche eine in hohem Grade verwandte Entwicklung erfahren hat. Es ist ein gemeinsames Gesetz und ähnliche Bedingungen, worauf

die Umgestaltung in beiden beruht. Nur dieser allgemeine Unterschied bleibt bestehen, dass die griechische Kirche, wie sie überhaupt ihre Ideen und Formen nicht so weit und nicht so folgerichtig ausgeführt hat, als die römische, so auch in ihrer Poesie den Vorbildern der klassischen Poesie näher geblieben ist, als die andere. In den prosodischen Formen gewahrt man die grössere Verwandtschaft vornehmlich darin, dass die griechischen Strophen verschiedenartige, oft sehr mannigfaltige Versmasse, ähnlich den dramatischen Chorgesängen, enthalten, während die lateinischen bei einfacheren Grundformen und Kompositionen bleiben. Ferner ist weder die Alliteration, noch der Endreim, noch der innere Reim zu einer so verbreiteten Anwendung gelangt, wie in den lateinischen Gedichten nach dem 8. Jahrhundert. Er kommt bei den Griechen seit dem 9. Jahrhundert sogar wieder in Abnahme. Die Einwirkung der griechischen Kunst in Poesie und Musik auf den lateinischen Kult ist für die ältere Zeit der Kirche allgemein anerkannt und für die byzantinische Periode von Pitra und Christ ausser Zweifel gesetzt. Der erstere hat nicht übersehen, dass Notker von St. Gallen im 11. Jahrhundert zu seinen Liedern ebenso das im Versmass und Melodie vorbildliche Lied bezeichnet, wie bei den Griechen die Hirnen hinzugefügt werden. Er hat selbst den Namen *Condaciorium* aufgefunden. Die gewöhnlichen musikalischen Benennungen: *tropus*, *tonus*, *plagijs*, worauf auch Christ hinweist, deuten unmittelbar ihre Herkunft an. Besonders bemerkenswert ist die genauere Bestimmung des Ursprunges, welchen der Name *Sequenz* hat. Dass er eine Übertragung von *ἀκολουθία* sei, war bekannt; nicht so aber der Ausgang des Namens von einer musikalischen Bestimmung. Man nannte nämlich *ἀκολουθία* das durch eine Reihe von Noten hin ausgedehnte *a* am Schlusse des Halleluja. Späterhin legte man den Noten dieser Verlängerung eigene Texte unter. In der griechischen Kirche erhielt *ἀκολουθία* noch eine andere Bedeutung, welche nicht ins Lateinische übertragen worden ist; es ward nämlich auch für die Zusammenfassung einer Reihe liturgischer Akte gesetzt. Allein was die rhythmische Form anlangt, wird man die Haupt-

ursachen als im Osten und Westen gemeinsam wirkende ansehen müssen.

Diese allgemeinen Ursachen erfordern eine genauere Erörterung. Es ist einmal die Ermattung der antiken Kultur und Poesie und ihr Zurückweichen gegenüber den volkstümlicheren, von der Schule minder bedingten Äusserungen. Dann vor allem die Wechselwirkung, in welche sich die Kirche und ihre Formen mit dem Leben des Volkes setzte.

Was den ersten Punkt betrifft, so haben wir von älteren Volksliedern der Römer und Griechen nur sehr wenige übrig, z. B. das sehr alte ἄλει μύλα ἄλει¹ und dies wenige ist von dürftigem Werte². Pitra macht in der Hymnographie für die spätere Zeit mit Recht auf die Zeugnisse des Athenäus und Klemens von Alexandria aufmerksam, welche beweisen, dass noch 200 Jahre n. Chr. volksmässige Lieder unter den Griechen reichlich vorhanden waren. Dauerten doch auch die Rundgesänge bei Gastmählern als Sitte fort, wofür noch aus dem 3. Jahrhundert bei Kirchenvätern³ und in den apokryphischen Acta Thomae Zeugnisse erhalten sind. Diese Sitte hat auf die Gebräuche der Agapen, und sie haben auch wohl auf den Gottesdienst eingewirkt, so lange sie in der Kirche wohl angesehen waren, was aber seit Mitte des 4. Jahrhunderts schnell abnahm. Unter der Menge volkstümlicher Erzeugnisse aus dieser Zeit, von welchen wir fast nichts mehr übrig haben, mag immerhin einiges Wertvollere gewesen sein. Indes sank die Poesie mit dem Gesamtzustande der Nation, und wenn, wie es scheint, diese Lieder sich besonders auf die Beschäftigungen des Lebens bezogen haben, nach der Art jenes alten, und wie die Lieder für Müller, für Schiffer, für Wanderer, welche Arius in seiner Thalia dem Volke darbot, so möchte man glauben, dass die Masse der Volkslieder byzantinischer Zeit sich eher mit den Leistungen unserer deutschen Meistersänger vergleichen lassen, als mit der volksmässigen mittel-

1) Schneidewin, Delectus poetarum, p. 466.

2) S. auch Bernhardt, Griech. Litter.-Geschichte II, Nr. 515.

3) Forkel, Geschichte der Musik II, § 51 ff.

alterlichen Lyrik des Abendlandes, welche aus dem frischen Born allgemein menschlicher Erlebnisse und Gefühle schöpfte. Man darf bei allen Unsicherheiten in dem Einzelnen es als allgemein anerkannt betrachten, dass sich in manchen die Verdrängung der metrischen Gliederung durch die rhythmische anbahnte. Das erwähnte alte Lied schwankt offenbar zwischen der Bestimmung des Metrums nach der Quantität und nach der Accentuation, und vermeidet auch den Hiatus nicht. Dazu kam, dass in der Umgangssprache die Quantität häufig schwankender gesprochen wurde, als das strenge Gesetz der Kunstpoesie es zuließ; dass Zusammenziehungen und Abschleifungen der Vokale eintraten, wie z. B. $\vartheta\epsilon\omicron\varsigma$ einsilbig gesprochen werden konnte; und namentlich lange Endvokale sich verkürzten, z. B. *au* in ϵ . Die ungebildeteren Klassen verloren, je länger desto mehr, das einst so feine Gefühl des griechischen Volkes für die quantitativen Unterschiede, während der Accent, vermöge des stärkeren Eindruckes auf das Ohr, sich dauernd behauptete. Italien, wie die griechischen Provinzen, waren den Verheerungen durch die barbarischen Völker preisgegeben; das byzantinische Reich, noch längere Zeit und in noch häufigerer Wiederkehr der Angriffe, als Italien, erst auf die nördlichen Provinzen, dann auf Epirus und Thessalien, auf Hellas; endlich richteten sie sich auch auf den Pelopones. In dieser Not vermochte sich die Kultur fast nur in den grossen Städten und manchen Klöstern zu behaupten. Je weniger das Volk las, desto mehr blieb die Tradition der antiken Poesie auf die höher Gebildeten beschränkt und vermittelt durch die Schulen der Rhetoren und Grammatiker, welche freilich im 6. Jahrhundert bereits in hohem Grade geistlos und unproduktiv geworden waren. Die Kirche hat zwar nie auf die klassische Poesie als Bildungsmittel verzichtet; denn es sind in ihr immer nur asketische Bestrebungen, beschränkt an Geist und Umfang gewesen, welche, wegen des heidnischen Inhaltes der Poesie, die Beschäftigung mit derselben den Christen versagten. Und auch diese richteten sich gewiss nicht gegen die antiken Metra, die von den angesehensten Mönchen wie Johann von Damaskus neben den rhythmischen Ordnungen gepflegt wur-

den. Aber indirekt wirkte das kirchliche Interesse mit der Verdrängung des Heidentums auch auf Zurückdrängung des Einflusses der poetischen Formen desselben. Das Volk ward durch den christlichen Unterricht mit Abscheu gegen die Mythen erfüllt und dadurch der Kenntnis der Poesie entfremdet. Die Kirche erkannte es als ihre Aufgabe, Leben und geistige Bildung des Volkes, soweit man die niederen Stufen der Laien dafür geeignet hielt, unter ihre Obhut zu nehmen, und während sie demselben das Kirchenlied darbot, entnahm sie von ihm, was ihm lieb und geläufig geblieben war, den rhythmischen Accent. Eine höchst wichtige Stelle hatte in dem Umbildungsprozesse der Gesang. Denn in ihm verschwand der Unterschied zwischen Längen und Kürzen, hingegen erhielt die Zahl der Silben, die stärker tönenden Iktus an gewissen Stellen des Verses, und die mit ihnen zusammentreffenden Wortaccente, auch durch die Musik eine scharfe und bemerkbare Bezeichnung¹. Die Gemeinden liebten den Gesang beim Gottesdienste, der auch ihnen wenigstens eine untergeordnete Mittätigkeit gestattete.

Pitra hat (Prol., p. 89) 16 Kanones aufgestellt, welche er aus dem Verfahren der Meloden abgeleitet hat. Wir geben seine wichtigsten Bemerkungen in abgekürzter Darstellung. Jedes Lied richtet sich in der Zahl der Silben und in den zusammentreffenden Accenten des Verses und der Worte nach einem Hirmus, welcher gewöhnlich alle Strophen des Liedes nach dem Proömium beherrscht. Ob der Accent ein Acutus oder Circumflex sei, ist für seinen Wert im Verse gleichgültig. Ein Wortaccent auf der drittletzten Silbe gestattet für den rhythmischen Gebrauch zugleich die Betonung der letzten Silbe; wir fügen hinzu, dass ebenso das umgekehrte Verhältnis eine Verdoppelung des Accentis gestattet; einsilbige Wörter, auch wenn sie accentlos sind, können nach Bedürfnis des Rhythmus als betont oder unbetont gebraucht werden. Die Fürwörter ἤμῖν, ἡμᾶς, ὑμῖν, ὑμᾶς werden, wie im epischen Gebrauch, auch mit dem Ton auf der vorletzten Silbe angewendet. Dasselbe gilt von einer Anzahl zwei-

1) S. auch Christ, Prol., p. LXXVII.

silbiger Partikeln, insbesondere von zweisilbigen Vorwörtern, welche auch dann den Accent auf die vorletzte Silbe rücken können, wenn sie ihre Stelle vor dem Wort behalten, welches sie regieren. Da der Hiatus gestattet ist, so geschieht die Anwendung der Elision ziemlich selten; am meisten bei *ἀλλὰ* und *ἴνα*. Sonderbar ist die Zusammenziehung der Silben, welche in einer Anzahl geläufiger Ausdrücke geschieht. Wenn *θεός* einsilbig gesprochen wird, so beruht das ohne Zweifel auf einer in der Umgangssprache geschehenen Verwischung des *ε*; aber bei manchen verkürzten Wörtern ist man von einer ganz anderen Seite her, nämlich von der abgekürzten Schriftfigur, zu diesen auffälligen Formen gekommen; ähnlich wie im Englischen mehrere geläufige Abkürzungen gedruckter Titel ihren Weg, zwar nicht in die Poesie, aber doch in die Umgangssprache gefunden haben. In den Liedern findet man *σωτήρ*, *χριστός*, *σταυρός* einsilbig gebraucht: *σηρ*, *χρος*, *στρος*; *ἄνθρωπος* zweisilbig *αρος*; auch in zusammengesetzte Wörter dringt die Verkürzung des einfachen ein, z. B. in *θεοτόκος*, *χριστοφόρος*. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass es stets die betonte Silbe ist, welche erhalten bleibt. — Christ, welcher eingehend die Zusammenfügung der Metra zu Versen behandelt, macht noch insbesondere auf die Bewahrung der Haupteäsur aufmerksam, welche die kirchlichen Dichter sich angelegen sein lassen. Sie ist für viele von ihm gewählte Versteilungen von erhöhter Wichtigkeit.

Der Reim ist bekanntlich in der arabischen Poesie kunstvoll und mannigfaltig ausgebildet und vielleicht im Orient von hohem Altertum. Professor Schlottmann hat in einer syrisch-ägyptischen Inschrift aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. unzweifelhafte Reime nachgewiesen, welche in ziemlich naher Verwandtschaft mit einer arabischen Reimfigur stehen. Jedoch ist eine Einwirkung von da aus auf den Reim in der lateinischen und griechischen Litteratur unerweislich, obgleich die ältesten christlichen Reimdichter örtliche Beziehung zum Orient haben: der Lateiner Commodian aus Gaza, Gregor von Nazianz in Kappadocien und Synesius aus Cyrene. Nicht einmal eine Wechselwirkung zwischen dem griechischen

und lateinischen Teil ist mit Bestimmtheit darzutun, wiewohl sie nicht ganz gefehlt haben wird. Die Wandelung findet in beiden ziemlich gleichzeitig statt, als das antike Leben sinkt und man sich für die Formen des christlichen Mittelalters bereitet, und es walten verwandte Motive und Bedingungen. Wie im Rhythmus der Ton, so erhält im Reim der Klang, ein musikalisches Element, grössere Bedeutung. Je mehr das Ohr an den Gleichklang sich gewöhnte, desto angenehmer wurde es von der Musik des Reimes berührt. In der lateinischen Sprache tönten wahrscheinlich die Vokale stärker hervor, als in der griechischen, weshalb sie von Haus aus mehr für den Reim geeignet war. Wilhelm Grimm¹ hat eine sehr grosse Anzahl von Reimen aus den lateinischen Klassikern gesammelt, und wenn man auch viele offenbar zufällige beiseite lässt, so bleibt doch eine ansehnliche Menge beabsichtigter übrig. Sie mehren sich bei den Elegikern, deren Pentameter den Reim durch den Rhythmus begünstigten. Man mag eine entferntere Einwirkung auch dem prosaischen Stil zuschreiben, welcher sich in rhetorischen Antithesen bewegte und leicht zum Parallelismus der Glieder und zum Gleichklang führte. Von dieser Art ist der Stil Tertullians, zerschnitten durch Antithesen und Gleichsetzungen. Er sagt im Eingang der *Scorpiace*: „Magnum de modico malum, scorpio terra suppurat. Tot venena quot et genera, tot perniciis quot et species, tot dolores quot et colores, Nicander scribit et pingit.“² Cf. *Apol.* 42 *vicatim-templatim*. Eine Prosa dieser Art macht es wahrscheinlich, dass Tertullian, wenn er Gedichte verfasst hätte, es nicht hätte an Reimen fehlen lassen.

Zu diesem Allgemeinen, was den Gebrauch des Reimes begünstigte, traten besondere Gründe hinzu. Augustin hat in dem rhythmischen Gedicht gegen die Donatisten ohne Zweifel darum jede Zeile mit *e* beendigt, damit der Schluss und mit ihm der Vers sich dem Gedächtnis einprägte. Be-

1) Zur Geschichte des Reims (Berlin 1852).

2) Der Hinweis auf Nicanders *ἠντικά*, V, 769 vgl. ed. Schneidewin p. 146. 202 betrifft nur den Inhalt, nicht eine wörtlich übersetzte Vorlage.

sonders beachtenswert ist in den griechischen Liedern dies, dass schon frühzeitig solche Dichter, welche vor anderen Sprachkünstler waren, den erhabensten Inhalt durch Anwendung des Reimes feierlich auszudrücken glauben. Gregor von Nazianz bildet in seinen vielen Gedichten von mannigfaltigem Inhalt vereinzelte Reime nur beiläufig und wie es scheint, absichtslos; dasjenige aber, welches als Übergang zur accentuierenden Prosodie zu erwähnen ist, und welches sich dem erhabensten Gegenstande, Gott, zuwendet, wiederholt nicht nur den ersten Vers am Schlusse, sondern reimt auch mehr als die erste Hälfte der Verse. Vor allem bewährt sich die gleiche Beobachtung an den Hymnen des Synesius. Dieser in hohem Pathos redende Dichter gebraucht den Reim häufiger, als irgendein gleichzeitiger Grieche. Der 3., 4. und 5. Hymnus enthalten reichliche Beispiele; unter ihnen machen sich diejenigen mit unterscheidender Deutlichkeit bemerkbar, welche besonders nachdrucksvollen und feierlichen Stellen angehören; daher finden sie sich im 4. und 5. Hymnus am Eingang und treten mit einer gewissen Regelmässigkeit da ein, wo die Rede sich zur Anrede gestaltet. Denn in solcher erhabenen Rhetorik ergab sich leicht eine Wiederholung der Anrede und mit ihr parallele Verbalformen, wodurch weiter der bestimmtere Anlass zum Reim gegeben wurde. Zu den Stellen dieser Art gehören Hymn. II, V. 60 f.; III, 25 f. 191 f.; IV, 175 f.; vor allen anderen aber V, 58 f. wo sechs Verse im genauesten Gleichmass der Worte, Accente, Endreime und auch der gleichen Anfänge vorgetragen werden:

<i>χαίροις ᾧ παιδὸς παγά,</i>	<i>χαίροις ᾧ πατρὸς σφρηγίς,</i>
<i>χαίροις ᾧ πατρὸς μορφά,</i>	<i>χαίροις ᾧ παιδὸς κάριος,</i>
<i>χαίροις ᾧ παιδὸς κρηπίς,</i>	<i>χαίροις ᾧ πατρὸς κάλλος.</i>

Die kirchliche Poesie der folgenden Jahrhunderte bestätigt diese Wahrnehmung. In den beiden Akathistoi (Pitra p. 251. 263), von welchen der erste ohne Zweifel mit Recht, der zweite sehr wahrscheinlich mit Unrecht, dem Patriarchen Sergius von Konstantinopel (7. Jahrhundert) zugeschrieben wird, beginnt jede Strophe mit reimlosen Versen, an welche sich jedesmal ein zweiter Teil schliesst, der 13 mit *χαῖρε*

anfangende Verse enthält. So weit diese reichen, erstrecken sich auch durch beide sehr lange Gedichte hin mit vollständiger Regelmässigkeit die Reime. Es ist keine blosser Vermutung, dass die Verse des Synesius dabei die direkte Anleitung gegeben haben; denn in dem zweiten Liede in der zweiten Strophe werden zwei Reime aus der angeführten Stelle aufgenommen. Das Gleiche wiederholt sich bei Nachbildungen jenes sehr beliebten Gedichtes, wie in dem zweiten Liede des Orestes, p. 300; aber auch in abweichenden Versgestalten, welche das Anfangswort *χαῖρε* haben, p. 419. 613. Ebenso wendet sich das, p. 472 mitgeteilte Lied mit seinen Anfangsworten *Χαίροις* sogleich zu einem Reimpaare und schliesst die Parallelverse mit dem auffälligen Gleichklang *τοῦ τοῦ Χριστοῦ λαοῦ*. Hierauf folgen drei Verse, in welchen das *χαίροις* nicht im Anfang, sondern inmitten steht, und welche zwar nicht Endreime, aber identische Anfänge haben. Dies wird genügen zum Beweise, dass es sich hier nicht um etwas Zufälliges, sondern um eine Verbindung zwischen Form und Gedanken handelt, welche beinahe die Regelmässigkeit eines Gesetzes hat.

Die Wechselbeziehung der Endreime auf einander ist sehr verschiedenartig geordnet. Bald werden die Zeilen nach geraden Zahlen, bald nach ungeraden gereimt; bald noch andre Ordnungen gewählt. Die Reimpaare wechseln auch wohl in der Ordnung der Zeilen, denn es ist noch keine feste Regel der Symmetrie vorhanden. Bemerkenswert und von grossem Geschick zeugend, sind die kurzen Reimzeilen eines ungenannten Dichters¹, welchen Pitra zu den älteren rechnet. Im Eingang mehrerer Strophen stehen zwei Paare, in welchen die erste Zeile mit der zweiten, die dritte mit der vierten zusammengehört, und mit leichtem Spiel führt er auch andere Formen vor.

Die Alliteration wurde von den griechischen Klassikern ziemlich selten und meistens in beabsichtigter Tonmalerei

1) p. 447: *Τῆς σοφίας ὁδηγέ, φρονήσεως χορηγέ, τῶν ἀφρόνων παιδευτά, καὶ πτωχῶν ὑπερασπιστά, στήριζον, συνέτισον, τὴν καρδίαν μου, δεσποτα.*

gebraucht. Sie fehlt auch nicht bei Nonnus, aus dessen Dionysiaca, seiner heidnischen Zeit angehörig, Bernhardt, Gr. L. G. II, S. 395 ein Beispiel anführt, das wegen seiner Verwandtschaft mit deutscher Alliteration hier eine Stelle finden mag: ἤλθες ἔμοι, φίλε Βάκχε, φίλον φάος. Bei den kirchlichen Dichtern, von welchen wir jetzt handeln, ist sie nicht unbeliebt und wird nicht selten schon von Romanus in hervorstechender Weise eingeführt, z. B. in dem 13. Gedichte p. 97: καὶ φθάσας φαρῖαν φρονετριάν; p. 99: καὶ ποταπὸν πτόμα κατέπεσε. Dies geschieht in einem Lied, welches auch sehr viel gereimte Zeilen enthält. Von vokalischen Gleichklängen innerhalb der einzelnen Verse ist oben ein Beispiel gegeben worden. Das in den Liedern sehr beliebte Spiel mit Namen bringt Ähnliches hervor, z. B. in den Menäen zum 1. Januar τῆς Βασιλείας Βασιλείε βασιλευόντων. Daher nähern sich manche Verse durch innere Reime den leoninischen der mittelalterlichen Poesie des Abendlandes, wie das oft nachgeahmte des Sergius, p. 250 ἐξίστατο καὶ ἴστατο.

Unter den Germanen erscheint die Alliteration der lateinischen Verse leichter erklärlich; dennoch ist auch hier beachtenswert, dass wir sie gleichzeitig mit der griechischen Kirchenpoesie zu sehr künstlicher Form entwickelt finden. Die Angelsachsen Aldhelm (Ad sororem anonymam vgl. ed. Giles p. 106) und Bonifacius (Monument. Moguntin. ed. Jaffé, p. 53. 61; vgl. Hümer, Untersuchungen u. s. w., S. 12. 13) verbinden Rhythmus, Reim und Alliteration. Die Abendländer bedienen sich gleichfalls der Akrosticha, indem z. B. schon Commodian die Überschriften der Gedichte in seinen Instruktionen mit den Anfangsbuchstaben der Verse zusammenfallen lässt; oder Augustin die Zeilen seines rhythmischen Psalmes alphabetisch ordnet. Künstlicher noch sind die Akrosticha bei Columban und Bonifacius p. 53.

Viel grössere Verbreitung haben die Akrosticha in den griechischen Kirchenliedern gefunden. Sie gehören zu den charakteristischen Merkmalen derselben, und zwar ist es der Anfangsbuchstabe der Strophen, welcher ausgezeichnet wird. Bis zum 9. Jahrhundert pflegen die bezeichnenden Anfänge nach dem Proömium zu beginnen; aber Theodorus Studita

zog das Proömium mit hinein. Zuweilen dienen die Buchstaben des Alphabetes als das verknüpfende Band; doch gemeinlich bringt der Dichter eine offene oder verdeckte Bezeichnung seiner Person an. Der Akathistos des Sergius verläuft alphabetisch; Romanus und andere nehmen gern ein Prädikat der Demut zu ihrem Namen hinzu, z. B. das erste Lied hat das Akrostichon τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμάνου ὕμνος. In den späteren Jahrhunderten nimmt die Künstlichkeit der Anfänge zu; der Verfasser verschweigt nicht selten seinen Namen und versteckt sich hinter dem demütigen Epitheton. Das Lied Nr. 60, p. 615 hat das Akrostichon ὁ τυφλόνοος, worunter Pitra den Theodorus Studita vermutet. Wenigstens spricht dafür, dass das Proömium in das Akrostichon hineingezogen ist, und Inhalt wie Art der Poesie sprechen nicht dagegen.

Die grossen Städte sind von Anfang und notwendig die Orte gewesen, an welchen sich die kirchliche Liturgie hauptsächlich ausbildete, und sie waren es daher auch, wo das kirchliche Lied und der kirchliche Gesang vornehmlich gepflegt wurden. In der byzantinischen Zeit kommt zunächst Alexandria in Betracht. Die Wissenschaften, welche damals noch eine Nachblüte hatten, darunter die Rhetorik, wurden zwar auch in den Schulen anderer Städte fortgepflanzt; aber hier hatte um 400, gleichzeitig mit Synesius in Cyrene, Nonnus gelebt, der letzte klassische Dichter, der eine Schule der Poesie zu gründen vermochte, und welcher, indem er den letzten Versaccent seiner Hexameter mit einem Wortaccent zusammenzubringen liebte, die rhythmischen Verse anbahnen half. Beide Männer stellen zugleich in ihren Gedichten den Übergang vom Heidentum zum Christentum dar, welchen sie selbst erfahren haben. Von dem Einfluss der alexandrinischen Kirche auf das Kirchenlied bringt Pitra beachtenswerte Zeugnisse bei, darunter auch ein Lied altertümlichen Charakters, welches von dort her abgeleitet wird¹. Aber als die Araber Ägypten eroberten und mit der Tyrannei der Barbaren die griechische Litteratur klassischen und christlichen Inhalts unterdrückten, verlor Alexandria gänzlich

1) Hymnographie, p. 42; Analecta ser., p. 484.

die Führerschaft. Konstantinopel ward, seitdem es Residenz geworden, zugleich einer der wichtigsten Sitze für kirchliche Theologie, Kultus und Kirchenlied. Die Stadt brachte selbst manche Dichter hervor, und noch mehr wurde sie der Sammelpunkt fremder, unter welchen die bedeutendsten Namen, wie Sergius, Romanus gefunden werden. Die Kaiser selbst, und zwar ohne Unterschied der kirchlichen Parteien, liebten häufig Lied und Gesang, und manche waren mit tätig dabei. Da während der Erschütterungen und unter den Verlusten des Reiches, dieses sich immer mehr auf die Hauptstadt konzentrierte, so bewahrten auch die Kirchen und Klöster dieser Stadt jene Kunst mit längerer Dauer und mit geringerer Unterbrechung der Produktion, als andere östliche Orte. Die syrische Kirche, sowohl in ihren griechisch, als in ihren syrisch redenden Teilen, hat den Ruhm einer uralten Tätigkeit für Liturgie und kirchliche Poesie. Die Sagen über Ignatius von Antiochia, die Gedichte des Bardesanes und Ephraim beweisen dies. Da man in ihnen Silbenzählung und Rhythmen entdeckt hat, so fühlt man sich immer wieder aufgefordert, einem Einfluss derselben auf die rhythmische Kirchenpoesie der Griechen nachzuspüren. Gleichwohl ist das bis jetzt so gut wie vergeblich gewesen, denn zur Blütezeit der syrischen Poesie bis zum 4. Jahrhundert werden die Kirchenlieder in griechischer Sprache viel mehr in prosaischer oder metrischer Form gewesen sein, als in rhythmischer. Auch die Lieder gnostischer Sekten, welche mit Syrien in einem Zusammenhange stehen können, sind, soviel man sieht, bis zum 3. Jahrhundert nicht rhythmisch. Als aber die griechische Kirchenpoesie rhythmischer Art in Syrien aufblüht, seit dem 7.—8. Jahrhundert, schliesst sie sich durchaus den griechischen Vermassen an. Man muss sich also damit begnügen, die Möglichkeit anzunehmen, dass der rhythmische Gesang der syrisch redenden Kirchen die Neigung auch der Griechen zu rhythmischer Poesie gefördert habe. Welche Bedeutung die syrisch-griechischen Dichter seit dem 8. Jahrhundert in Jerusalem gewonnen haben, und welches Verhältniss sie zu der gleichzeitigen icilischen Poesie hatten, davon wird weiter unten die Rede sein.

Die älteren Dichter unterscheiden sich von den seit dem 9. Jahrhundert auftretenden dadurch, dass sie zugleich Musiker sind. Sie legen wohl in manchen Fällen einer älteren Melodie einen neuen Text unter, sie sind aber auch Verfasser eigener Lieder und Melodien. Die späteren sind dagegen nur Dichter, nicht Musiker und bedienen sich daher einer überlieferten Melodie. Jene heissen deshalb ποιηταί, was die Fähigkeit für beide Künste bezeichnet, μελωδοί, diese ἑμνόγραφοι. Ferner beschränken sich die älteren auf Anfertigung einzelner Lieder τροπάρια, welche allerdings meistens sehr gedehnt sind; während die späteren, gemäss den Veränderungen in der Einrichtung des Gottesdienstes, das in der Form des Kanons zusammengefasste System von Oden bearbeiten.

Die ältesten Hymnen schwanken noch zwischen prosaischer und gebundener Rede. Sie haben das alte Metrum aufgegeben und den neuen Rhythmus noch nicht durchgebildet. Dergleichen sind die Hymnen für die Tageszeiten, Morgen-, Abend- und Tischzeit, welche das 7. Buch der Apostolischen Konstitutionen abschliessen und auch von Christ (S. 38) aufgenommen worden sind. Der erste ist gleichfalls in der Liedersammlung des Cod. Alexandr. enthalten. Hier und in einem Münchener Codex des 12. Jahrhunderts, welchen Christ benutzt, ist er in erweiterter Gestalt; dagegen die kürzere der Apostolischen Konstitutionen und einer ebenfalls von Christ benutzten, ehemals Tegernseer Handschrift, ist sicher die ältere Form und stimmt auch im ganzen mit dem Gloria in excelsis, dem sogenannten Hymnus angelicus des Abendlandes überein, in dessen Text sich gleichfalls einige rhythmische Reihen aussondern lassen. Man kann zweifelhaft sein, wie weit in diesen Gedichten eine bestimmte Absicht zur Einmischung von Versen gewaltet habe. Zum Teil beruhen die Rhythmen nur auf Gleichheit oder Ähnlichkeit der Formeln. Ebenso verhält es sich mit einem gewiss sehr alten Hymnus, auf welchen Pitra (p. XXIII) aufmerksam macht, indem er ihn in Strophen ordnet. Einige Strophen sind unverkennbar rhythmisch geformt.

1. Πτωχὸς καὶ πένης
 ὑμνοῦμέν σε κύριε ·
 δόξα τῷ πατρί,
 δόξα τῷ υἱῷ,
 δόξα τῷ ἁγίῳ πνεύματι
 τῷ λαλῆσαντι διὰ τῶν προ-
 φητῶν.

5. Ἐν ψυχῇ τεθλιμμένη
 προσπίπτομέν σοι,
 καὶ δεόμεθά σου
 σῶτερ τοῦ κόσμου.
 σὺ γὰρ εἶ θεὸς
 τῶν μετανοούντων.

Gregorius von Nazianz hat nicht nur die gewöhnlichen klassischen Metra angewendet, sondern auch neben Anfängen des Reimes in zwei uns erhaltenen Gedichten ziemlich folgerichtig den Rhythmus durchgeführt (vgl. Christ p. XIII u. 29). Dem Cyrill von Alexandria werden in den Handschriften der Liturgieen ein, auch zwei Lieder beigelegt (Analect. p. 482. 484). Pitra äussert sich vorsichtig über diese Ableitung. Das zweite Stück, in den Anfängen der Strophen alphabetisch, hat jedenfalls einen altertümlichen Charakter. Hin und wieder, z. B. in den ersten vier Versen¹, ist es möglich, rhythmische Reihen zu finden; aber das meiste hat prosaische Zeilen, zum Teil Schriftworte. Der Name des Cyrill deutet darauf hin, dass das Gedicht wenigstens in Alexandria seinen Ursprung habe. Wenn nicht alt, so ist doch von antiker Haltung der Hymnus auf Palmsonntag, p. 476, bei Pitra, Anal. s. Die Ordnung der alphabetisch sich folgenden Zeilen ist in jeder Strophe in genau durchgeführter Symmetrie; die erste und die zweite Zeile haben in jeder Strophe 9 und 5 Silben; ein wiederkehrender Rhythmus lässt sich nur in den Schlusszeilen jeder Strophe erkennen, welche jambisch sind, aber hier auch mit grösster Übereinstimmung. Der vorletzte Vers ist überall trochäisch und von gleicher Silbenzahl, mit Ausnahme der 6. Strophe.

Wir richten die Aufmerksamkeit ferner auf ein Stück von altkirchlichem Charakter, welches darauf angesehen zu werden verdient, ob es rhythmisch oder prosaisch geformt sei. Es ist

1)

Ἐθήρευσάν με ἄνομοι,
 ὡς λέων ὠρόμενοι,
 ἄρον, ἄρον, σταύρωσον,
 τὸν ἁμαρτιῶν μὴ ποιήσαντα.

der Schluss des Briefes an Diognet. Die rhythmischen Reihen lassen sich zwar darin nur in einigen Stellen in Parallelen ordnen, treten aber doch so zahlreich und so sicher hervor, dass sie Anerkennung zu verlangen scheinen. Ich gebe den Abschnitt nach der dabei möglichen Teilung, unter Hinzufügung der Rhythmen, indem ich die accentuierte Silbe als Länge, die nicht accentuierte als Kürze mit den gewöhnlichen Zeichen belege.

1. Ἦτω σοὶ καρδία γυνῶσις ·
2. ζωῆ δὲ λόγος ἀληθείης, χωρούμενος ·
3. οὐ ξύλον φέρων καὶ καρπὸν ὄρων,
4. τρυγῆσις ἀεὶ τὰ παρὰ θεῶ ποθούμενα ·
5. ὧν ὄφισ οὐχ ἀπτεται,
6. οὐδὲ πλάνη συγχρωτίζεται ·
7. οὐδὲ Ἐὐα φθείρεται,
8. ἀλλὰ παρθένος πιστεύεται,
9. καὶ σωτήριον δείκνυται, | καὶ ἀπόστολοι συνετίζονται,
10. καὶ τοῦ κυρίου πάσχα προέρχεται, | καὶ κηροὶ συνάγονται,
11. καὶ μετὰ κόσμου ἀρμόζεται,
12. καὶ διδάσκων ἁγίους ὁ λόγος εὐφραίνεται ·
13. δι' οὗ πατὴρ δοξάζεται ·
14. ᾧ ἢ δόξα εἰς τὸν αἰῶνα Ἀμήν.

In der ersten Zeile sind die Trochäen evident, ebenso in der zweiten und dritten die Jamben. Zeile 3 ist ausserdem bemerkenswert, dass der jambische Schluss durch die von Reuss entdeckte und von Otto ed. 3 aufgenommene richtige Lesart ὄρων sicher geworden ist, während manche früher angewendete Konjekturen ihn nicht zuließen. Zeile 4 enthält zwei Chorjamben mit einer Vorschlagsilbe und läuft

in einer jambischen Dipodie aus. In der Präposition *παρά* wird nach gewöhnlicher metrischer Freiheit der Accent auf die vorletzte Silbe zurückgezogen. Bei den folgenden vier Zeilen ist, abgesehen von dem Reim, beachtenswert, dass 5 und 7 sieben Silben, 6 und 8 neun Silben zählen. Das Versmass besteht in 5 und 7 aus einem Anapäst zwischen zwei Jamben. In Zeile 6 kann *σύγχρωτιζείται* doppelt accentuiert werden, um bei dem vorangehenden *πλάνη* drei tonlose Silben zu vermeiden, wie z. B. *Analect. sacr.*, p. 368, Str. 4, V. 10 *ἐγκάταβαῖνον*; 6, V. 10 *νύμφενομένη* u. oft. Eine Gleichheit des Metrums, wie Zeile 5 u. 7, lässt sich bei Zeile 6 u. 8 nicht herstellen. Zeile 9 u. 10 habe ich wegen der gleichen Zahl von 18 Silben nicht in je 2 Teile zerlegt, doch ist dies möglich. Die beiden ersten sind dann anapästisch mit jambischem Schluss. Zeile 10 ist jambisch mit Ausnahme eines Anapäst. Zeile 11 sind drei reine Daktylen, Zeile 12 Anapäste mit jambischem Schluss. Zeile 13 ist ein jambischer Tetrameter, wenn nicht etwa vor *πατήρ* ein *ὁ* ausgefallen ist, was nach *οὐ* leicht möglich war, aber bei der Dürftigkeit der handschriftlichen Subsidiën nicht zu entscheiden ist. Die fast ganz anapästisch lautende Doxologie Zeile 14 ist höchst wahrscheinlich schon sehr frühzeitig in rhythmischer Form entstanden und deshalb um so mehr ein beliebter Abschluss gewesen. Man kann in dem Vorangehenden einige rhythmische Formen durch Hervorhebung anderer Accente in andere Versfüsse oder auch in Prosa umwandeln. Der rhythmische Rest würde dann um so mehr schwankend und gemischt erscheinen. Dennoch behält auch so das ganze Stück die Beschaffenheit einer Übergangsform von Prosa zum rhythmischen Metrum und entspricht in dieser Hinsicht den soeben angeführten Beispielen. Die beiden letzten Kapitel (11 u. 12) des Briefes an Diognet schliessen sich nicht organisch an das Vorhergehende an und unterscheiden sich durch Inhalt und Form so merklich davon, dass ich denjenigen beipflichte, welche sie für einen späteren Zusatz halten. Die Analogieen zu den frühesten Spuren christlicher Rhythmen führen darauf, diesen Anhang ungefähr in das 3. Jahrhundert zu verlegen.

Man darf mit Sicherheit annehmen, dass die kunstvollere Ausstattung des öffentlichen Gottesdienstes und mit ihr die reichere Entfaltung der Liturgie, starke Antriebe für Dichtung und Musik des Kirchenliedes abgegeben haben. Die konstantinische Familie hat ihre Prachtliebe auch auf den Kultus erstreckt, welcher im 4. und 5. Jahrhundert in Konstantinopel schon reich an Formen und nicht ohne pomp-hafte Ausschmückung war. Damit steht es denn wohl im Zusammenhang, dass uns aus dem 5. Jahrhundert einige Liederdichter namhaft gemacht werden, welche dorthin gehören. Theodorus Lector (ed. Vales., p. 554) welchem Cedrenus (Hist. comp., p. 371) folgt, erwähnt den Timokles als einen Gegner des chalcedonischen Konzils, der mithin wahrscheinlich Monophysit war, und den Anthimus, der ein Anhänger der Synode gewesen sei und Vigilien eingerichtet habe. Aus der Lebensbeschreibung des Auxentius (Act. SS. Febr., T. II, p. 770), auf welche Pitra hinweist, erhellt, dass Anthimus zuvor ein angesehener Hofbeamter gewesen und nachher in den geistlichen Stand eingetreten ist. So wurde ohne Zweifel die Fähigkeit für weltliche Poesie und Musik von ihm für die Kirche fruchtbar gemacht. Pitra urteilt ebenso mit Recht, dass Justinian ein Förderer des kirchlichen Liedes gewesen sei, da in den prachtvollen Kirchenbauten, die er herstellte, ein Kultus geübt sein wird, welcher mit entsprechender Kunst ausgestattet und daher mit Gesängen versehen war; und da Justinian selber als Dichter eines kurzen, übrigens prosaisch geformten Liedes genannt wird.

Der Patriarch Sergius zur Zeit des Kaisers Heraklius, der Verfasser des berühmten Akathistos, ist der erste Dichter von vollendeter Ausbildung des Rhythmus und des Reimes, dessen Leben sich chronologisch genau bestimmen lässt. Dieser Grad der Fertigkeit bestätigt sich für die Zeit des Heraklius aus dem 21. der anonymen Gedichte, p. 507. Pitra hatte es früher dem Romanus zugeschrieben, weil der Basilianer Vitalis im „Anthologium Romanum“ es ihm nach Autorität des Manuskriptes beizulegen schien. Pitra überzeugete sich bei genauerer Vergleichung von dem Irrtüm-

lichen dieser Behauptung. Der Schluss, welcher auf den Verlust und die Wiedereroberung Jerusalems durch die Kaiser hinweist, kann nur auf den Perserkrieg des Heraklius gehen, wie von dem Herausgeber mit Recht bemerkt wird. Das Gedicht feiert den Tod Christi und viel mehr noch das Wunder der Auffindung des Kreuzes, mit Ausmalung der Legende bei Socrates H. e. 1, 17. Bei aller Gewandtheit der Form steht es an poetischem Wert weit hinter dem Akathistos zurück. Zwischen den unsicheren Leistungen des 4. oder 5. Jahrhunderts, von welchen wir Kenntnis haben, und der sicheren Technik zur Zeit des Sergius ist ein ausserordentlich grosser Abstand. Es ist mithin unzweifelhaft, dass in dieser Zwischenzeit die Ausbildung der kirchlichen Poesie bis zur Blüte geführt worden sein muss, und dass das Jahrhundert des Justinian einen hauptsächlichen Anteil daran hat.

Drei Dichter werden uns als verhältnismässig frühzeitige genannt: Cyriakus, Anastasius und Romanus. Die beiden ersten scheinen älter zu sein, als Romanus, weil er Hirnen nachbildet, welche sich bei jenen in vollständigem Wortausdruck finden. Völlig sicher ist freilich dies Kennzeichen für die Reihenfolge nicht, da Pitra mit gutem Grunde darauf hinweist, dass die Hirnen älter als alle diese Dichter und nur von den einen mit genauerem Anschluss an die Worte als von Romanus geschieht, wiederholt sein können. Indessen, so lange nicht äussere oder innere Gründe dagegen sprechen, wird man bei der Annahme bleiben dürfen. Alle drei nehmen eine Stufe der Kunstform ein, welche nicht geringer ist, als die des Sergius (vgl. Cyriakus, Anal. sacr., p. 284 *Ἀΐσαρον τὸν φίλον σου* mit Romanus, p. 92) und des Liedes Nr. 21 ist. Dem Anastasius gehört eines der besten Gedichte (Anal. p. 242), ein Begräbnislied, welches den vielfach und auch von Romanus (p. 44) angewendeten Hirmus *Ἀντὸς μόνος* ursprünglich hat. Goar hatte es im Euchologium herausgegeben, aber zerstückt und ohne Kenntnis des Verfassers, welchen Pitra aus den Akrostichen nach Cod. Corsin. und Taurin. ermittelte. Sophronius, der in dem monotheletischen Streite einflussreiche Patriarch

von Jerusalem, ist ein mehr für Symmetrie dogmatischer Formeln, als für Poesie geeigneter Kopf, und kommt weniger in Betracht, da die unter seinem Namen in Mai, Spicileg. Roman., T. IV. herausgegebenen Gedichte, soweit sie die Art gottesdienstlicher Lieder haben, nicht von Sophronius, sondern wie Paranikas (Abh. der bayr. Akad. 1870; vgl. auch Christ, Anth. graec., LIII) nachgewiesen hat, von Joseph dem Hymnographen im 9. Jahrhundert, verfasst sind. Das wenige dieser Gattung, was übrigens vorhanden und mit seinem Namen verbunden ist (s. Christ a. a. O.) scheint nicht hinlänglich kritisch gesichert zu sein. Die anakreontisch geformten Gedichte aber (Mai a. a. O.) sind nicht in den Gebrauch des Gottesdienstes übergegangen, wie diese Form überhaupt dem Privatgebrauch überlassen worden ist.

Romanus nimmt durch Originalität, Lebendigkeit der Empfindung und des Ausdrucks eine der ersten, wenn nicht die erste Stelle ein unter allen diesen kirchlichen Dichtern, und ist zugleich unter den älteren einer der fruchtbarsten. Pitra schreibt ihm auf Grund der Akrosticha und handschriftlicher Notizen 25 Lieder mit Sicherheit zu; Nr. 26 bis 29 hält er für mehr oder weniger zweifelhaft. Unter den unbenannten glaubt er ihm eine Anzahl der vorzüglichsten nach stilistischen Kennzeichen beilegen zu dürfen. Über Zeit und Umstände des Dichters berichten die Menäen zum 1. Oktober, dass er aus Emesa gebürtig, Diakonus in Berytus gewesen und zur Zeit des Kaisers Anastasius nach Konstantinopel gekommen sei. Er soll Geistlicher an der Kirche der Blachernen geworden sein, womit übereinstimmt, dass er in Nr. 13 sich zu einer Marienkirche gehörig bezeichnet. Lässt man vorläufig diese Angaben gelten, so fragt sich, ob Anastasius I. (491—518) oder Anastasius II. (713 bis gegen 715) gemeint sei. Christ entscheidet sich für den letzteren, Pitra dagegen für den erstern. Für Pitras Annahme lässt sich einiges geltend machen. Man sollte meinen, dass, wenn Anastasius ohne nähere Bezeichnung genannt wird, der Name leichter auf den ersten zu beziehen sei, als auf den viel unbedeutenderen Anastasius II., dessen

Regierung tatsächlich schon nach $1\frac{1}{2}$ Jahren zu Ende ging. Ferner wird Anastasius II. von Theophanes regelmässig mit seinem früheren Namen Artemius genannt, und es ist um so leichter anzunehmen, dass es ein nicht ungewöhnlicher Gebrauch gewesen sei, den Namen Anastasius auf den älteren Kaiser zu beschränken.

Dennoch ist diese Zeitbestimmung unhaltbar. Schon das erregt Bedenken, dass diese Dichtungsart so frühzeitig und so plötzlich in der ausgebildeten Form auftreten sollte, in welcher sie bei Romanus erscheint.

Das fünfte Gedicht des Romanus giebt vielleicht einigen Aufschluss. Es hat drei Proömia, deren zweites und drittes im Inhalte sehr verwandt sind, nur dass das dritte konkrete Beziehungen hat, die im zweiten verwischt und durch allgemeine ersetzt sind. Da beide neben einander schwerlich echt sein können, so verdient das dritte den Vorzug der Ursprünglichkeit. Beide für Einschiebsel zu halten, dafür liegt bis jetzt kein hinlänglicher Grund vor. Das dritte nun hat eine Hindeutung auf den Schluss des Gedichtes, welche der Annahme seiner Echtheit ebenfalls günstig ist; denn nach der Lesart des Cod. Corsin., die Pitra mit Recht aufgenommen hat, ist gegen den Schluss von Kriegsgefahren die Rede, welche Konstantinopel bedrohen. Die anderen Handschriften enthalten Verallgemeinerungen, welche offenbar zu dem Zwecke geschehen sind, um das Gedicht für andere Orte und Zustände brauchbar zu machen. Auch das dritte Proömium nimmt Bezug auf einen Krieg; zugleich aber enthält es eine Fürbitte, nicht für einen, sondern für mehrere Kaiser. Während Anastasius' I. Regierung lässt sich allenfalls die Empörung des Vitalianus als Anlass für die Gebete um Frieden in der Hauptstadt denken; doch ein Mitregent ist nicht erweislich. Erst Justinus setzt sich einen Mitregenten, den Justinian, und zwar vier Monate vor seinem eigenen Tode. Nun läge es sehr nahe, anzunehmen, dass Romanus seine dichterische Tätigkeit unter Justin und Justinian fortgesetzt habe; aber es ist an sich nicht sehr wahrscheinlich, dass das fünfte Gedicht gerade in die vier Monate falle, in welchen es zwei Kaiser gab, und es fanden während

derselben keine Kriegsunruhen statt, welche die Hauptstadt gefährdeten.

Nimmt man die Regierung Anastasius' II. zum Ausgangspunkt, so gelangt man frühzeitig, schon beim vierten Jahre Leos des Isauriers (720), zu einem Mitkaiser, dem Konstantinus Kopronymos (Theophan. chron., p. 616); allein die Kriege, welche in Betracht kommen könnten, werden von Leo ganz im Anfang seiner Regierung und vor der Krönung seines Sohnes geführt. Die Kriege der Folgezeit passen nicht genau in die Situation und gehören in die Zeit des Bilderstreites, von welchem wir überhaupt in den Gedichten des Romanus keine sichere Spur finden. Hätte er während dieser Zeit gelebt, so würde er, nach seiner gesamten Geistesart und aus der Anerkennung zu schliessen, die er als Heiliger der orthodoxen Kirche in der Tradition behauptet hat, der Partei der Bilderverehrer angehört und nicht, wie im dritten Proömium eine Fürbitte für Kaiser, welche wie Leo, Verfolger der Bilderdiener waren, ausgesprochen haben.

Aus XVI, 20, p. 122 ergibt sich ein neues Moment. Es geht daraus hervor, dass dieser Passionshymnus aus der Periode der monotheletischen Streitigkeiten stammt. Hier heisst es nämlich: ἀληθῶς παθεῖν ἠρέσχετο, τὰ πάντα γὰρ ὑπέμεινεν, ἀψευδῶς τε καὶ ἐκόν, οὔτε ἐξ ἀνάγκης, — Worte, welche sich am besten aus den damaligen Gegensätzen erklären. Denn auf der Seite der Dyotheleten war es seit Sophronius und besonders seit Maximus eine immer wiederkehrende Behauptung, dass das Leiden Christi ein wirkliches und freiwillig von ihm übernommenes gewesen sei. Sie folgerten dagegen aus der monotheletischen Lehre von dem ausschliesslich wirkenden Willen des Logos die Häresie, dass die menschliche Natur Christi unfrei und durch deterministische Notwendigkeit bestimmt oder auch, dass sie und das Leiden des Erlösers in doketischen Schein verflüchtigt werde. Es erhellt zugleich, dass Romanus zur dyotheletischen Partei gehörte.

Bekanntlich nahm der Streit unter der Regierung des Kaisers Heraklius gegen 630 seinen Anfang. Der Kaiser liess um 612 seinen neugeborenen Sohn Konstantinus vom

Patriarchen Sergius krönen (Theophan. chronogr., p. 462, ed. Classen). Dies und der gefährliche Krieg mit den Persern, welche bis an die Westküste von Kleinasien und in die Nähe von Konstantinopel vorgedrungen waren, ebenso die wiederholten Einbrüche der Avaren und Slaven sind Ereignisse, welche zu den Voraussetzungen des fünften Gedichtes passen könnten. Damit lassen sich ebenso die im 16. Hymnus enthaltenen Beziehungen auf den monotheletischen Streit vereinigen, wenn man den Ausbruch desselben zwischen die Entstehungszeit beider Gedichte verlegt. Aber was sich nicht damit vereinigen lässt, ist die Angabe der Menäen, dass Romanus unter Anastasius in den Klerus der Blachernenkirche aufgenommen sei. Der erste Anastasius lebte dafür etwa 100 Jahre zu früh, der zweite etwa 100 Jahre zu spät.

Da nun diese Nachricht nicht ohne Not gänzlich verworfen werden darf, so suchen wir sie mit der Zeit des Constantinus Pogonatus in Einklang zu bringen. Er regierte gemeinsam mit seinen Brüdern bis 681, stürzte sie dann und machte seinen Sohn Justinian II. 681—685 zu seinem Mitregenten. Die schweren Kämpfe mit den immer aufs neue heranflutenden nördlichen und östlichen Barbaren gehörten zu den Ursachen, welche den Kaiser drängten, den monotheletischen Streit beizulegen, sich mit Rom zu einigen und die Dogmatisierung des Dyothelitismus zuzulassen. Dies alles stimmt überein mit den historischen Bedingungen jener beiden Gedichte; und nicht minder die Fürbitte für die Kaiser, namentlich wenn man annimmt, dass das fünfte Lied nach dem Jahre 680 und der den Frieden herstellenden ökumenischen Synode von Konstantinopel gemacht ist. Ungefähr auf denselben Zeitabschnitt weist ferner der Ausdruck ὁ ἐρημίτης hin, welcher auf Johannes den Täufer in dem Hymnus auf dessen Martyrium XXIII, 7, p. 181 angewendet wird. Diese Wortform lässt sich vor dem 7. Jahrhundert nicht in dem Sprachgebrauch nachweisen. Das Concilium Quinisext., c. 42 gegen 690 benennt gewisse Anachoreten οἱ λεγόμενοι ἐρημίται und fügt hinzu, dass sie selber sich diesen Namen beigelegt haben. Man darf daraus schliessen,

dass er damals noch nicht lange in Umlauf und nicht in grosser Verbreitung gewesen sei.

Da am Schlusse des fünften Hymnus sich Romanus zu dem Gebet wendet: Rette die Stadt und ihre Bewohner, so ist anzunehmen, dass er, als er dieses schrieb, in Konstantinopel war, und nicht mehr in den östlichen Orten Emisa oder Berytus, welche die Menäen als die heimatlichen bezeichnen. Es verträgt sich hiermit, dass er unter Anastasius II. Geistlicher an der Blachernenkirche war; nur die Angabe wird sich nicht aufrecht halten lassen, dass er damals zuerst nach der Hauptstadt übergesiedelt sei.

Wäre das anonyme Loblied auf die Väter von Nicäa, p. 493, von Romanus gedichtet, wie Pitra vermutet, so liesse es sich gleichfalls aus der Zeit des Constantinus Pogonatus verstehen. Denn es nimmt ebenfalls Rücksicht auf zwei Kaiser und auf ungläubige Blutmenschen, welche die Kirchen zertreten. Unter diesen könnte man die Slaven, Avaren, Bulgaren, oder auch die damals schon weit vorgedrungenen Araber denken, welche mit blutigem Fanatismus die Christen verfolgten. Allein obwohl man die Möglichkeit zugeben mag, dass Romanus der Verfasser sei, so ist doch Gewissheit darüber nicht zu erlangen; und nur so viel scheint ausgemacht, dass das Lied vor der Trennung von der abendländischen Kirche entstanden sei.

Die hohe Stufe poetischer Fertigkeit, auf welcher wir die Gedichte des Romanus finden, und welche am Anfang des 6. Jahrhunderts befremden musste, ist dem Ende des 7. Jahrhunderts ganz angemessen. Er hat sich an die Vorgänger Anastasius, Cyriakus und Sergius angeschlossen und der kirchlichen Poesie und Musik einen neuen Antrieb gegeben. Das 8. und 9. Jahrhundert sind fruchtbar an geschätzten Dichtern gewesen.

Merkwürdig ist die gleichzeitige Pflege und das Zusammenwirken der Poesie in Sicilien und den syrischen Gegenden. Von älteren Leistungen der sicilischen Dichtungen ist durch Pitra die erste schwache Spur in dem Fragmente eines Lobliedes auf den heiligen Marcian bekannt geworden. Die 4. Strophe deutet in einer zum Teil verdorbenen Les-

art, doch mit Sicherheit, auf jene Insel als Sitz des Dichters hin, dessen Name Gregorios oder Georgios sich aus den Überbleibseln der Akrostichen ergibt. Der Herausgeber setzt ihn, freilich mit blosser Vermutung, in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts, so dass er also ein älterer Zeitgenosse des Romanus wäre. Von Sicilien soll der ältere Kosmas nach Damaskus gekommen sein, der Lehrer des Dogmatikers Johannes von Damaskus, und seines Adoptivbruders, des jüngeren Kosmas.

Die griechische Kirchenpoesie in Syrien und Palästina hat aber einen selbständigen Stamm, an welchen die sicilischen Einwirkungen sich anlehnten, welcher vor ihnen bereits Stand und Entwicklung hatte. Wir bemerkten schon, dass sie, wie sie uns in den ausgebildeten Formen des 7. Jahrhunderts bekannt wird, durchaus nach griechischen Vorbildern und Gesetzen und ohne Rücksicht auf die syrische Poesie sich erklären lässt. Sehen wir von dem nicht sicher zu begründenden Einfluss des Sophronius ab, so darf Andreas, Erzbischof von Kreta, genannt werden, sofern er aus Damaskus gebürtig war und eine bedeutende Rückwirkung auf die Poesie der Dichter des Klosters Saba bei Jerusalem geübt hat. Andreas hat auch den Beinamen Hierosolymitanus, weil er Sekretär des Patriarchen von Jerusalem gewesen ist. Ein dauernder Aufenthalt in Jerusalem ist aber daraus nicht zu folgern, denn sein Amt würde in die Zeit nach der Eroberung Palästinas durch die Araber fallen, während welcher den Patriarchen von Jerusalem ihr Titularsitz verwehrt, und sie genötigt waren, innerhalb der Grenzen des griechischen Kaisertums sich eine Stätte zu suchen. Einige Beziehungen zu dem Klerus und dem Volke der Diöcese sind damit nicht ausgeschlossen. Andreas gehörte zu den Bischöfen, welche zur Zeit des Philippikus Bardanes die Beschlüsse dieses Kaisers und seiner Synode zur Herstellung des Monotheletismus und gegen die sechste ökumenische Synode (680) guthiessen. Nach dem Sturze des Philippikus (713) bekannte er sich zum Dyotheletismus, in einem versifizierten Glaubensbekenntnis, an den Diakonus Agatho, einen der Sekretäre der 6. Synode gerichtet, von

welchem er die Akten der Synode erbeten und erhalten hatte. Ohne Zweifel hatte er aber schon vor der Usurpation des Philippikus, zur Zeit des Constantinus Pogonatus sich für die dyotheletische Lehre erklärt. Ungeachtet solchen Wankelmutes ist er unter den Heiligen der Kirche verehrt worden. Man versteht diese Erhöhung im Range leichter, wenn man weiss, dass er unter Leo dem Isaurier für die Bilder gekämpft hat (s. den Hymnus an ihn Pitra, Ann. sacr., p. 626). Er hat dieselben Schwankungen, wie sein Zeitgenosse Germanus, erfahren, welcher zum Patriarchen von Konstantinopel und wegen seiner standhaften Verteidigung der Bilder zum Heiligen erhoben ward. Durch diese Umstände wird die Lebenszeit des Andreas einigermaßen bezeichnet: seine Geburt fällt in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts, vor 711 ist er Erzbischof von Kreta gewesen und hat noch unter Leo gelebt. Christ (Anthol., p. XLII) scheint ihn etwas zu weit hinaufzusetzen, Oudin (I, p. 1787) gewiss zu weit herab, wenn er ihn bis etwa um 840 herunterrückt.

Andreas hat den Nachruhm erlangt, Erfinder der Kanones gewesen zu sein. Wenn er wirklich diese Art von Liedern eingeführt hat, so hat er den Anfang zugleich in eine übermässige Breite ausgedehnt, denn der sogenannte grosse Kanon, welcher ihm zugeschrieben wird und sich im Kultus behauptete, zählt nicht weniger als 250 Strophen. Es entspricht nämlich beinahe jedem Verse der alttestamentlichen Oden eine Strophe. Das Beispiel des Andreas fand dauernde Nachahmung, allein die Länge war nicht wohl zu ertragen, und Johann von Damaskus führte sie auf das geringere Mass zurück, dass jede Ode nur aus drei Strophen bestand, welche an den Schluss der alttestamentlichen Gesänge angeheftet wurden (s. Christ, Anth., p. LXIII). Nach dem Teile des grossen Kanons zu schliessen, den Christ aufgenommen hat, und welcher etwa den vierten Teil des Ganzen ausmacht, ist Ernst des Gefühles und eine gewisse Kraft des Ausdrucks dem Andreas nicht abzusprechen.

Auf den älteren Kosmas lässt sich von den vorhandenen kirchlichen Gedichten keines mit Sicherheit zurückführen;

der jüngere dagegen, weiterhin Bischof von Maiuma, gehörte zu den geschätztesten Meloden und seine Kanones und Oden sind in den liturgischen Sammlungen reichlich benutzt. Christ hat von den ihm beigelegten Liedern eine Anzahl aus mehreren Handschriften, die jedoch nicht über das 12. Jahrhundert zurückreichen, unter Vergleichung der gedruckten Ausgaben, bekannt gemacht, und die von ihm dargebotenen genügen, um Züge einer erhabenen Poesie in ihnen zu erkennen, die trotz der Hemmungen wirken, welche die Gegenstände, die theologische und poetische Schulung bereiten. Die ihm mit einiger Sicherheit zukommenden Gedichte haben die Form der Kanones, nur ein von Pitra p. 527 besprochenes ist in der Form der älteren Troparien. Es gehört nach dem Akrostichon einem Kosmas, ist aber so wertlos, dass Pitra zweifelt, ob er der berühmte sei.

Der jüngere Kosmas lebte längere Zeit in dem Kloster des heiligen Sabas, in welchem auch Johannes von Damaskus den wichtigsten Teil seines Lebens zugebracht hat. Sie erhoben dies Kloster zu einer allgemeinen Bedeutung für die östliche Kirche. Pitra (Hymnogr., p. 52) bemerkt, dass eine Epoche der kirchlichen Poesie im 8. Jahrhundert eintritt, und dass dieser Aufschwung in Syrien, insbesondere im Sabakloster, und in Sicilien seinen Anfang nimmt und auf Konstantinopel gemeinsam wirkt. Alexandria war unter der arabischen Tyrannei tief gesunken, und trug nichts mehr für die kirchliche Entwicklung bei. Jerusalem war es, welches der orientalischen Kirche, wie den Anfang, so die abschliessende Gestalt in Dogma und Kultus gab. Es gehört zu den Orten, an welche die grossen geschichtlichen Bewegungen sich wiederholt anknüpfen. Als die Periode seines herrschenden Einflusses auf den Kultus abgelaufen war, nahte die der Kreuzzüge, welche es zum Zielpunkt der religiösen Bestrebungen der abendländischen Christenheit machten. Pitra spricht ebenso eine richtige Beobachtung aus, wenn er die neue dichterische Produktivität mit dem Bilderstreit in Verbindung bringt. Im Kampfe für die Bilder steigerte sich die Glut der sinnlichen Frömmigkeit, und mit dem Siege der Bilderverehrung im 9. Jahrhundert

ist eine innerliche und äusserliche Zunahme des Heiligenkultus und namentlich ein Wachstum der Marienverehrung unverkennbar. An eine andere Ursache, welche die Ehre der Heiligen und infolge dessen die Lieder vermehrte, erinnert G. Hertzberg (Briegers Zeitschrift für Kirchengeschichte 1878, S. 283). Wenn nämlich die Städte im Kampfe gegen die Barbaren sich siegreich behaupteten, so schrieben sie den Erfolg gern dem Schutze ihrer heiligen Patrone zu. Konstantinopel wollte unter Heraklius durch Maria errettet sein; nicht wenige griechische Städte, welche sich der Slaven erwehrten, dankten den Sieg ihren Ortsheiligen, wie Thessalonich dem heiligen Demetrius. Die Patrone der Städte traten an die Stelle der heidnischen Schutzgötter. Es ist dafür bezeichnend, dass Theodorus Studita (9. Jahrhundert) den heiligen Basilus als *πολιοῦχος* von Cäsarea preist (s. Analect., p. 348). Die Gedichte haben die Form der Kanones, und diese ist, wenn auch keineswegs in Saba erfunden, doch von hier aus vornehmlich verbreitet worden. Das Wohlgefallen an der neuen Dichtungsform und an der Musik derselben war so gross, dass dadurch die älteren Troparien verdrängt wurden und ihre Meloden in Vergessenheit kamen. In jedem Kanon pflegte die erste Ode auf die Trinität oder den Heiligen des Tages (*δόξα*), die folgende auf Maria als Mutter Gottes (*θειτόκιον*, gewöhnlich mit irrthümlichem Accent *θειτοκίον* genannt, s. Christ, Antholog., p. LXI) häufig eine dritte auf Maria unter dem Kreuze, die mater dolorosa (*σταυροθειτόκιον*) bezogen zu sein. Dadurch kam man der Neigung zur Verherrlichung der Heiligen entgegen. Ausserdem war eine reichere Anwendung der musikalischen Mittel dabei möglich. Als nun offizielle liturgische Bücher den Festkalender und seine Feier in diesen Formen feststellten, so war die spätere Sitte an bestimmte Autoritäten gebunden. Ein nicht zu unterschätzendes Gewicht hatte bei Einführung der Kanones die allgemeiner kirchliche Bedeutung des Johannes von Damaskus. Ihm gehörte die entscheidende Stimme in der Lehre des orthodoxen Glaubens; seine Verteidigungsreden für die Beibehaltung und Verehrung der Bilder enthalten die Beweise, mit welchen sich

die Polemik ebenfalls im ganzen begnügte; man schätzte seine Poesie und Musik, und schätzte sie um so höher, da sie mit einem so gefeierten Namen ausgestattet waren. Er vor allen anderen hat jenen Inhalt der drei hauptsächlich Oden des Kanons zur Regel gemacht, hat die Breite der Oden beschränkt, und indem er mit den Oden des Kanon die acht Tonarten des damaligen musikalischen Systemes verband, die Grundlage des Octoechos geliefert, einer noch jetzt in der griechischen Kirche gebräuchlichen offiziellen Sammlung für den sonntäglichen Gottesdienst, welche indes viele spätere Zusätze erfahren hat¹. Wenn schon Kosmas nicht selten in Bildung und Stellung der Wörter künstelt, so ist dies in noch höherem Grade bei Johannes der Fall. In manchen Kanones scheint er den Gipfel berechnender Versmacherei erreicht zu haben. Wir meinen diejenigen, in welchen er einen langen Satz oder Verse bis zu zwei Distichen als Akrosticha verarbeitet und zwar so, dass diese nicht bloss die Anfangsbuchstaben der Strophen, sondern der Zeilen ausmachen. Das Versmass besteht aus Jamben nach antiker Prosodie und sehr genauer Bemessung. Aber dieselben Zeilen sind auch rhythmisch accentuiert und können nach den dadurch bezeichneten Versmassen gelesen werden (s. Christ, Anthol., p. 205 sqq.). Cedrenus und die anderen Byzantiner der späteren Zeit gaben dem Kosmas die erste, dem Johannes die zweite Stelle unter den Meloden, so dass nach dieser Ordnung ihre Kanones den übrigen an dem gleichen liturgischen Orte vorgezogen wurden, und Suidas urteilt sogar, dass sie unerreicht seien und nie übertroffen werden würden. Die Schule der Meloden zu Saba zählte aber noch manche andere, welche Pitra nennt, einen jüngeren Sabas, Babylas, Aristobulos, zwei Stephanos, Gre-

1) Vgl. Christ, Anthol., p. LXX. Derselbe Gelehrte beweist, dass die von Mai, Spicileg. Rom. IX edierten Gedichte eines *Ἰωάννης μόναχος* nicht von Johannes von Damaskus herrühren, da sie weder von dessen Kommentatoren erwähnt werden, noch wie er es zu thun pflegt, eigne Melodien mit dem Texte verbinden, sondern fremde entlehnen.

gorios und vor allen Theophanes, dem nach Kosmas und Johannes der dritte Rang unter allen Dichtern von Kanones zugeschrieben wurde. Theophanes und sein Bruder Theodoros waren nach Konstantinopel gewandert, und da sie unter dem Kaiser Theophilus als Eiferer für die Bilder sich bemerklich machten, zu dem Ruhm der Bekenner gelangt. Sie gehörten zu denen, welchen von den Gegnern mit grausamem Hohn eine beschimpfende Sentenz ins Gesicht eingegraben wurde, und welche daher den Ehrennamen der Graptoi erhielten. Theophanes ist nicht Musiker, wie die Zuvorgenannten, sondern nur Dichter; als solcher steht er nach unserem Geschmacke vielmehr über, als unter ihnen. Er hat nicht die schwülstige Erhabenheit, nicht die Häufung der gewohnten kirchlichen Bilder und Vergleiche, wie jene; dagegen sind seine Verse von einfacher, fließender Sprache. Er liebt präcis ausgedrückte Antithesen; es ist mehr, möchte man sagen, von dem Geiste der klassischen Poesie auf ihn übergegangen. Wir setzen dabei die Echtheit der von Christ S. 121 sqq. abgedruckten Lieder voraus, welche die Handschriften ihm beilegen, und die einen einheitlichen Charakter tragen. Sie sind viel anziehender, als die S. 236 sqq. unter seinem Namen gegebenen Kanones, welche sich nicht genug tun können in der Erörterung der Geburt Christi durch die *semper virgo*. Pitra bringt ein zum Teil in den Menäen enthaltenes Gedicht bei, p. 108, was das Akrostichon des Theophanes enthält und allerdings anderen Charakters ist, als die zuerst erwähnten Lieder. Zu dieser Gruppe mögen auch noch Elias und Orestes hinzugefügt werden, welche erst durch Pitras Forschungen bekannt geworden sind. Beide sind Bischöfe von Jerusalem; ein Elias wird als solcher im Jahre 761 bemerklich gemacht, ein anderer im Anfang des 10. Jahrhunderts (s. Pitra Anal., p. 298). Die Zeit der arabischen Herrschaft erhellt aus der Fürbitte für den dagegen kämpfenden Kaiser in den Liedern. Pitra fand die Notiz, dass ein Bischof Elias von Jerusalem zugleich Dichter sei, in einer Handschrift des Klosters Grotta ferrata, und er entscheidet sich für den älteren Elias. Würde auf diesen aber die Fürbitte für

einen bilderfeindlichen Kaiser passen? der Herausgeber teilt ferner zwei unvollständige Gedichte mit, in deren Akrostichon der Name Elias noch kenntlich ist. Die lebendige Diktion der Fragmente lässt bedauern, dass nicht mehr von dem Verfasser auf uns gekommen ist. Zwei andere Gedichte, an den Propheten Elias gerichtet, hält Pitra für wahrscheinliche und würdige Werke desselben Verfassers. Wir vermögen weder dem einen noch dem anderen Urtheile zuzustimmen. Die Abkunft hat im Grunde nur den gleichen Namen des Propheten für sich, und der Inhalt ist, abgesehen von einigen gut ausgedrückten Gedanken, weder poetisch noch sachlich empfehlenswert. Denn das breite Zwiegespräch zwischen dem Propheten und der Witwe von Sarepta über den Tod des Kindes ist unpsychologisch und weit ab von der biblischen Einfalt und Grösse; und noch weniger entspricht es den biblischen Anschauungen, dass Elias in zorniger Ekstase die Geduld, welche Gott mit dem Volke Israel hat, durch seine Strafwunder korrigieren zu müssen glaubt. Dergleichen Ausführungen sind bei einem Byzantiner nicht überraschend, nur möchte man für Elias' Autorschaft bestimmtere Merkmale haben. Eine Eigentümlichkeit des Stils, welche das erste Gedicht im Gebrauche der Adverbien zeigt, ist in diesen nicht wieder zu erkennen.

Um die Feststellung der Zeit und Umstände, unter welchen Orestes lebte, hat Pitra besondere Verdienste. In einem Codex des 12. Jahrhunderts entdeckte er eine Biographie des jüngeren h. Sabas, und eine seines Bruders Makarius und seines Vaters Christophorus, welche dem Bischof Orestes von Jerusalem zugeschrieben ist, und in welcher dieser als Zeitgenosse des Sabas redet. Durch Kombination mit dem Todesjahr der Kaiserin Theophania 991, welche bei des Sabas Leichenbegängnis zugegen war, wird ungefähr das Todesjahr des Sabas und die Zeit des Orestes bezeichnet. Pitra hat p. 306 sq. einen Teil der Biographie in sein Werk eingerückt, welcher nicht wertlos für die Kenntniss der Begebenheiten und Zustände in Italien gegen den Schluss des 10. Jahrhunderts ist. Die Person des Orestes und seines Bruders Arsenius, welcher später Patriarch der chalcedonischen

Partei in Syrien ward, hätte ein eigentümliches Interesse, wenn die sehr fragliche Angabe des arabischen Historikers Elmacin (s. Pitra, Anal., p. 312. 314) glaubwürdig wäre, dass sie Abkömmlige der Kalifenfamilie und für das Evangelium gewonnen worden seien. Pitra nimmt an, dass sie anfänglich nach ihrer Bekehrung nach Kalabrien flüchteten und dort mit Sabas bekannt wurden. Er glaubt Orestes in dem Patriarchen von Jerusalem Jeremias Orestes wieder zu erkennen, welcher allerdings der Zeit nach identisch sein könnte, da die Verwaltung desselben von 996—1012 gedauert haben soll. Das Gedicht zur Verherrlichung des Sabas (p. 300), mit alphabetischem Akrostichon, ist eine nicht ungeschickte Nachahmung des Akathistos des Sergius, deren Poesie freilich durch die Aufgabe geschmälert wird, den Wert und die Wirkungen des Heiligen in einer langen Reihe bildlicher Prädikate darzustellen. Ein anderes Troparion an den heiligen Panteleemon, den Pantaleon der Abendländer, wie an den heiligen Makarius und zwei zu Ehren der Maria gehen nicht über das Gewöhnliche hinaus. Unter dem Namen des Arsenius, sei es der Bruder des Orestes oder ein anderer, hat Pitra zwei durch Akrosticha mit dem Namen verbundene Fragmente mitgeteilt, denen er ein drittes, ganz unsicheres anfügt, welches nur deshalb einige Aufmerksamkeit verdient, weil es die sonst aus der Legende nicht bekannte Notiz enthält, dass der Körper des Evangelisten und Märtyrers Markus verbrannt worden sei (p. 318).

In Konstantinopel fand im 9. Jahrhundert der kirchliche Gesang grosse Förderung. Der Kaiser Leo der Armenier war ein so eifriger Freund desselben, dass er sich am Gesang der Mönche, selbst beim Frühgottesdienst beteiligte, was bekanntlich die Gelegenheit zu seiner Ermordung gab. Unter den Mönchen des angesehenen Klosters Studium gab es eine Anzahl von geschätzten Dichtern, an deren Spitze Theodoros steht, der standhafte und charaktervolle, wenn auch trotzig und schwärmerische Kämpfer für die Verehrung der Bilder. Auch hier mehrte der Ruhm des Bekenner den des Dichters. Von kirchlichen Liedern war es bisher nur ein Kanon, welcher abgesehen von dem in den liturgischen

Werken Zerstreuten, unter seinem Namen bekannt gemacht war (Baron., Annal. a. 842) und dieser Kanon ist, wenigstens wie er vorliegt, nicht von ihm, da er die Zeit der Kaiserin Theodora voraussetzt. Um so willkommener sind die Entdeckungen Pitras, welcher aus Cod. Corsin. 18 Gedichte entnommen hat. Das letzte, über den heiligen Antonius, spricht er ihm jedoch ab, obgleich es das Akrostichon *του σιουδίου* trägt, und teilt es einem Verfasser von sehr untergeordneter Begabung zu: ich möchte diesem Urteil nicht mit Zuversicht widersprechen. Das Gedicht ist fast nichts anders, als ein in Verse umgesetzter Teil der Biographie des Antonius von Athanasius. Solche Umschreibungen geraten nun allerdings auch andern byzantinischen Dichtern von Talent sehr trocken, doch glaube auch ich einen andern Stil als den des Theodorus zu spüren. Das zweite Gedicht an den heiligen Euthymius hat das Akrostichon *εωσφορω*. Pitra entscheidet sich zwischen den beiden Möglichkeiten, ob damit Euthymius oder Theodorus gemeint sei, für die letztere. In diesem Falle würde Theodorus aber nicht als Verfasser anzusehen sein; denn erstens würde für die Autorschaft der Genitiv und nicht der Dativ zu erwarten sein, und zweitens hätte Theodorus sich selbst schwerlich mit einem so stolzen Namen bezeichnet, er, welcher sich, wie Pitra p. 358 zeigt, im Akrostichon wohl *ἁωσιος* nennt, was ungefähr den Sinn des bei den Mönchen gebräuchlichen *ἁμαρτωλός* hat. Es ist auf alle Fälle wahrscheinlicher, dass das *εωσφορω* die Widmung ausdrückt, und dann ist nichts dem entgegen, dass Theodorus der Verfasser sei, für welchen, wie Pitra mit Recht bemerkt, auch die Verwandtschaft des Stils spricht. An die Kämpfe über die Bilder und an die schweren Leiden, welche deshalb über Theodorus kamen, erinnert mit Deutlichkeit nur das achte Gedicht an den heiligen Nikolaus von Myra, welcher stets zu helfen bereit sei, wenn man vor seinem Bilde ihn anrufe und ihm Kerzen weihe (Str. 10), bei dem daher jeder Hilfe suche, welcher in Bedrängnis, Exil sei oder zum Tode geführt werde (11), und welchen der Verfasser darum auch anfleht (12), die ihm selber drohenden Gefahren zu beseitigen. Dagegen das

dritte und fünfte Lied, welche eine Fürbitte für die Kaiser und ihren Sieg über die Barbaren enthalten, sind demnach nicht aus der Zeit des erbitterten Streites über die Bilder. In den übrigen vermögen wir keine gleich sichere Spuren der Zeit zu entdecken; sie sind grossenteils nur Fragmente. Alle von Pitra mitgetheilten Gedichte mit Ausnahme der Totenfeier, richten sich an Heilige, was der kirchlichen Betrachtungsweise des Theodorus, die wir aus seinen übrigen Schriften kennen, entspricht. Diese Gegenstände bieten ihm Gelegenheit seinen Affekt in pathetischen Phrasen zu äussern, die zuweilen erhaben, öfter noch schwülstig und mit gezierten Wortbildungen verbrämt sind. Er ist der Klassiker nicht unkundig und hat von dorthier einen höheren Grad von Gewandtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks mitgebracht, als manche andere Meloden. Pitra ist geneigt, ihm auch aus den Anepigraphis seiner Sammlung das 60. Gedicht, p. 615, an den heiligen Hilarion, zuzuerkennen, welches das Akrostichon *ὁ τυφλόνοος* hat. Man muss zugestehen, dass das Proömium namentlich an den Ton des Theodorus erinnert. Ausserdem verbindet Pitra mit dem Liede über den heiligen Chrysostomus zwei demselben Heiligen gewidmete aus den Anepigraphis, p. 566 und p. 654. Da nämlich p. 566 der Verfasser sagt, dass er in einem früheren Gedichte die *κοίμησις* des Chrysostomus gefeiert habe, so glaubt Pitra das ältere in dem, p. 358 vorliegenden zu erkennen und die Identität des Verfassers gesichert. Allein in dem, p. 358 gegebenen ist keine Hindeutung auf Tod und Totenfeier des Chrysostomus, mithin lässt die Notiz in dem zweiten vielmehr auf Verschiedenheit der Verfasser schliessen; das dritte Gedicht bietet noch weniger sicher leitende Anzeichen für die gleiche Abkunft.

Seit dem neunten Jahrhundert hören die Dichter allgemach auf, eigne musikalische Kompositionen zu ihren Liedern zu verfassen. Man verfährt hierin, wie überall, traditionell, und die Zahl der älteren Melodien war so reichlich, dass es um so schwieriger war, neue zu erfinden. Eine andere Ursache war für manche die Überfülle ihrer rhythmischen Erzeugnisse; vornehmlich aber wirkte das Ansehen, mit welchem die

Melodien in den seit dem 10. Jahrhundert offiziell festgestellten Liturgien, den *τυπικά*, ausgestattet waren.

Den Namen Joseph führen zwei angesehene Dichter des neunten Jahrhunderts. Die Verschiedenheit der Personen ist zweifellos, da sie durch Nicephorus Xanthopulos (s. Christ, p. LXI) wie durch die getrennten kirchlichen Gedenktage verbürgt wird. Der eine war Bruder des Theodorus, gleich diesem Mönch in Studium, dann Erzbischof von Thessalonich, daher Thessalonicensis genannt, und starb infolge der Folterqualen, welche er auf Befehl des Kaisers Theophilus erlitt, im Gefängnis. Der andere hat den Beinamen des Hymnographen, soll aus Sicilien gebürtig und nach wechselvollen Schicksalen unter der Kaiserin Theodora gestorben sein: die Zuteilung der zahlreichen, zum Teil mit Akrostichen des Namens versehenen Lieder ist mit vollkommener Sicherheit nicht durchzuführen. Christ macht es aber wahrscheinlich, dass die mehr als 200 Kanones der Menäen von dem Hymnographen herkommen. Johannes von Damaskus und Kosmas hatten sich begnügt, die Hauptfeste der Kirche, welche auf Christus und Maria bezüglich waren, mit Kanones zu verherrlichen, Josephus hat in seinen auch andere Heilige zu Gegenständen seiner Poesie gemacht. Hingegen die Vervollständigung des Octoechos durch die Vermehrung der sonntäglichen Kanones um 48, welche sich auf die Wochentage beziehen, rührt, wie Christ urteilt, von Josephus, dem Bruder des Theodorus her, welchen beiden Nicephorus die Erweiterung der Triodien zuschreibt. Nach diesen Gesichtspunkten entscheidet sich auch Pitra in der einleitenden Abhandlung (p. XLIII) dafür, die von ihm, mit Ausnahme einiger Bruchstücke, zuerst bekannt gemachten 10 Lieder (p. 38 sq.) Josephus dem Studiten und Erzbischof von Thessalonich zuzuerkennen, während er im Text noch Joseph den Hymnographen für den viel wahrscheinlicheren erklärte. Sie sind der Maria und andern Heiligen gewidmet, in der Darstellung nicht ohne rhetorische Lebendigkeit, aber einfacher und ohne die gewagten Wortbildungen des Theodorus.

Pitra kennt noch eine lange Reihe von Dichtern unter den Mönchen vom Kloster Studium (p. XLIII). Er schliesst seine

grosse Sammlung mit 83 Gedichten ohne Bezeichnung der Verfasser durch Akrosticha oder Überlieferung (*ἀνεπιγραφα*), Gedichte, welche zum Teil zu den besten gehören. Aus dieser Klasse schreibt er 32 mehr oder minder gewiss den Studiten zu.

Seit dem 11. Jahrhundert versiegte die kirchliche Dichtung mehr und mehr. Die Liturgieen waren abgeschlossen, und nur sehr selten fand ein späteres Lied Aufnahme. Dies lähmte die Neigung zur Produktion; dazu kam die allgemeine traditionelle Erstarrung der orientalischen Kirche, die nicht einmal einer tieferen Bewegung Raum gab, als unter den komnenischen Kaisern der theologischen Gelehrsamkeit neue Pflege zugewandt wurde, so dass diese Periode für Kirchenpoesie keine Bedeutung erwarb. Die Mönche von Grotta ferrata haben den Faden noch lange fortgesponnen, aber wie es scheint, ohne alle Originalität und poetischen Sinn.

Was nun Inhalt und Wert dieser Poesie im allgemeinen betrifft, so hat sie die, dem Objektiven zugewandte Richtung, welche das Erbe des antiken Standpunktes ist, und welche der gesamten kirchlichen Dichtung des Mittelalters, der morgenländischen, wie der abendländischen, eignet. Wohl hatte das Christentum die Bedeutung des persönlichen Lebens erhöht, und durch die Erfahrung von Sünde und Gnade das Unmittelbare des Gefühls tiefer aufgeschlossen. Im Abendlande war es namentlich Augustins aus den innersten Erlebnissen abgeleitete und von warmer Empfindung durchdrungene Theologie, von welcher aus diese Regungen sich auf die kirchliche Poesie verbreiteten. Damit verband sich die Lyrik des Volksliedes, welches innerhalb der naturfrischen germanischen und romanischen Nationen fortblühte. Jedoch bleibt es immerhin bei Anfängen einer subjektiveren Haltung der kirchlichen Poesie, und erst die Reformation, indem sie neue Tiefen des persönlichen Lebens öffnete, ermöglichte die Fortbildung. Die griechische Kirche und ihre Poesie aber beharrte weit mehr noch als die abendländische bei der Betrachtung des Objektiven. Von Augustin ward die orientalische Theologie nur äusserlich und die Poesie so viel wie gar nicht berührt. Die dionysische Mystik hingegen war zwar subjektiv und in der griechischen Kirche sehr verehrt,

indess ihre spekulativen Anschauungen sind zu leer und abstrakt, ihre Ethik dem Sinnlichen abgewandt, ihre mystischen Ideen überhaupt zu dürftig, um der Poesie reichlicheren Stoff geben zu können; so weit sie aber Sinnliches und Geistiges durch den Begriff des Symbols zu einander vermittelt, lenkt auch sie auf das Objektive.

Was den Hauptinhalt der Lieder bildet, sind daher Lobpreisungen und Anrufungen der Dreieinigkeit, Preis des Erlösers und seiner Thaten nach Massgabe der kirchlichen Feste; Hymnen an Maria und andere Heilige unter Anrufung ihrer Hilfe. Die biblischen Berichte, welche auf die Feste Bezug haben und die Legenden der Heiligen nehmen einen grossen Raum auch in den Gedichten ein. Bald schliessen sich diese genauer an die vorliegenden Überlieferungen an, bald geben sie Erweiterungen nach eigenem Ermessen, zum Teil in sehr grosser Ausführlichkeit.

Vieles in den Liedern ist kräftig empfunden, voll inniger Frömmigkeit, dichterischem Ausdruck, durch Zartheit, öfter noch durch Erhabenheit anziehend, anschaulich durch Bilder und leuchtend in Antithesen.

Ich will versuchen, einige Proben in Übersetzung wiederzugeben mit möglichst genauem Anschluss an den Text und den Rhythmus. Vereinzelte, aber ganz unwesentliche Abweichungen von dem letzteren mögen bei der grossen Schwierigkeit der Versmasse gestattet sein.

Wenn Romanus und andere talentvolle Dichter die Liebestaten des Erlösers schildern, fehlt es nie in ihren Gedichten an Stellen voll innerer Wärme und Bewegung. In dem Epiphanienslied (Pitra, Anal., p. 16) hebt Romanus mit der freudigen Weissagung des Jesaias (Kap. 9, 1) an:

„Der du heut erschienest der harrenden Erde,
Deines Lichtes Nahn, o Herr,
Propheten Mund verkündigt es.
Wir dürfen schauen und preisen dich;
Unter uns wohnt
Das Licht, das unnahbare.“

In belebtem Rhythmus schreitet das Gedicht vor, nicht ohne geistvolle Deutung alttestamentlicher Typen auf den Er-

löser und sein Werk. Die dritte Strophe setzt die strafende Erscheinung Gottes im Paradiese, nachdem Adams Sünde diesen des Gewandes der ursprünglichen Gerechtigkeit beraubt hat, dem Erbarmen Gottes in Christo entgegen:

„Aus der Höhe noch einmal
 Kommt herab göttliches Wort
 Und sucht den, der verloren war.
 Wo bist du, Mensch? lass schwinden des Rächers Furcht,
 Gnädig blickt mein Aug' dich an.
 Magst du nackt sein, magst du arm sein,
 Nah' ohne Scheu, denn ich ward dir ähnlich.“

In den folgenden Strophen wird die Taufe Christi als Mittel zur Erlösung des Menschen dargestellt, woran sich eine breite und unpoetische Wechselrede zwischen dem Täufer und Christo schliesst.

Auch das vierte Gedicht des Romanus (p. 23), gleichfalls ein Festlied auf Epiphania, enthält einzelne Schönheiten. Im Eingang wird geschildert, wie mit dem Täufer der Jordan erschrickt und seine Fluten anhält, und die Scharen der Engel staunen, als Christus in die Wellen eintaucht; aber der in Eden mit Blindheit gestraften Menschheit wird das Auge geöffnet, und ewiges Licht geht der in Nacht Versenkten auf. — Str. 9: Die Augen der Erdenkinder vermochten die himmlische Gestalt zu schauen; der Blick der Sterblichen ruhte auf des himmlischen Lichtes fleckenlosem Strahl, welchen die Propheten und Könige zu schauen sich sehnten; aber sie sahen ihn nicht.

Romanus zeichnet sich vor vielen durch grössere Einfachheit, Lebendigkeit und Fluss der Sprache aus. Die warme Schilderung der Wohltaten, welche aus dem Leiden und Tode des Erlösers hervorgehen, ist von ergreifender Schönheit. Die Wirkungen des Heils werden im Proömium des Liedes Nr. XVI, p. 116, auf Adam und Eva bezogen, als Repräsentanten des menschlichen Geschlechtes in Hinsicht auf Sünde und Erlösung.

„Gelöst ist des Zornes tyrannisches Joch,
 Versieget die Träne, die Eva geweint,
 Durch deine Todesleiden, Menschenfreund,
 Mein Heiland und Gott.“

Dem, der tot war, neues Leben bringt dein Tod,
 Und dem Mörder öffnet er das Paradies,
 Juble im Reigen, o Adam.“

Darauf fährt der Dichter in hochpathetischer Rede fort:

„Siehe das Schauspiel und staune, Himmel,
 Sinke ins Chaos, Erde [zurück].
 Lichte Sonne, wagst du es,
 Deinen Herrscher anzuschauen,
 Der uns zuliebe erwählte den Kreuzestod!
 Zerreiſset, ihr Felsen,
 Denn der Fels, draus Leben quillt,
 Wehe, Nägel durchbohren ihn.“

Die dritte Strophe stimmt einen innigeren Ton an:

„Du, mein Erlöser, nahmst das Meine,
 Dass ich empfang' das Deine;
 Wolltest dulden das Todesleid,
 Dass ich Leid und Leidenschaft verachten lerne.
 Das Leben entquoll dem Tod:
 Dich barg man im Grabe,
 Uns erwarb ein seliges Heim
 Deine Gnade, das Paradies.
 Du Hoher stiegst herab, mich Armen zu erhöhen;
 Niederfahrend zu des Hades Tor,
 Schlossest du des Himmels Pforte auf.
 Alles vollbrachtest du wegen des Sünders,
 Alles ertrugst du.
 Juble im Reigen, o Adam.“

Weiter bewegt sich das Gedicht durch 24 Strophen hin in der Erzählung der Vorgänge bei Christi Leiden und Tod und malt sie aus, führt auch alttestamentliche Typen und dogmatische Ausdeutungen vor, und erhebt sich selten über die Prosa.

Die einfachste unter den poetischen Leidensgeschichten, welche biblischer, enthaltsamer gegen ausschmückende Zusätze ist, überhaupt die beste dieser Art, findet sich unter den Anepigraphis bei Pitra, p. 482. Wir wählen eine Stelle aus, in welcher das Epische mit den dogmatischen Gedanken verbunden ist, die wir bei Romanus erkannten:

„Wild ertönt der Juden Ruf:

An das Kreuz, an das Kreuz mit ihm!

Du am Kreuze erhöhst

Richtest auf die Gefallenen.

Du schmecktest des Todes Leid,

Dass du tötest den Tod für uns;

Du führst durch den Tod hindurch,

Wie im Schlaf, in das Heimatland.

Die Schöpfung erzittert,

Und die Felsen zerspaltet sie,

Sie trägt nicht den Anblick

Des gekreuzigten Herrn der Welt.“

Hin und wieder ist ein tiefes Bewusstsein der Sündhaftigkeit ausgesprochen, und wo dieses hilflos sich der Gnade Christi zuwendet, entstehen die edelsten und reinsten Töne eines evangelischen Liedes. Andreas von Kreta, ein sonst wortreicher Versmacher, hat in seinem grossen Kanon einzelne Teile dieser Art, von so unmittelbarem Ausdruck des Schmerzes und der Liebe zum Erlöser, dass sie, abgesehen vom Versmass, unter die besten Kirchenlieder der evangelischen Kirche eingereiht werden könnten. So offenbart sich, wo die Tiefen der Gemüter und des Glaubens eröffnet werden, durch alle Zeiten der Kirche hin, gleiches christliches Leben. Ich entlehne eine Probe aus dem von Christ aufgenommenen Stücke des grossen Kanon (p. 150):

„Es nahet, o Seele, das End', es nahet, bedenke es ernstlich!

Bist du bereitet?

Wache auf! zu Ende neigt der Zeiten Lauf,

Und nah vor der Türe der Richter steht.

Dem Traume, der Blume, die welket, gleicht das Leben;

Drum wirf die eitlen Sorgen hin.

111. Wo giebt's in dem Leben Sünden, wo sträflicher Taten

Namen,

Wo irgend Bosheit,

Die ich nicht, o Herr, auf mich geladen hätt',

In Gedanken, Worten, böser Absicht voll?

Mit Vorsatz, mit Willen, durch Taten hab' ich gesündigt

Wie niemals einer sündigte.

75. Dir allein, Herr, sündigte ich, bin der grösste der Sünder.
 Verachte mich, mein Heiland, Christus nicht.
 Guter Hirte, ich bin das Schaf, das du suchst in der Wüste,
 Verachte den Verirrten nicht, mein Heil.
 Süsster Jesus, dir dank' ich das Heil und dir dank' ich das
 Dasein,
 Und dir die Hoffnung, zu bestehen vor Gott.
 Reuerfüllt bekenn' ich es dir, meine Sünde ist masslos;
 Ach Gnade, Gnade, du Barmherziger!“

Gedanken an den Tod, an den Verlust geliebter Menschen erregen das Gefühl mit der Kraft wirklicher Erfahrung. Die Begräbnislieder enthalten daher manchen wahren und schönen Ausdruck echter Wemut. Das im Akrostichon dem Anastasius beigelegte Gedicht bei Pitra p. 242 ist sehr lang und in seinen verschiedenen Teilen ungleichen Wertes. Der Eingang hat etwas Erhabenes:

„Herr, du beherrschest alles Leben,
 Herr, auch dem Tode gebietet dein Wort.
 Denn du winkst, und wir wallen
 All' ins Todestal.
 Doch du willst uns Gnade spenden,
 So gib dem Entschlafenen ew'ge Ruh',
 Du einiger Gott der Gnade.“

Die folgenden Strophen sind nach dem berühmten Hirmus *αἰτὸς μόνος* etc. geformt, welcher, wie Pitra urteilt, von diesem Gedichte seinen Ursprung hat:

Str. 2. „Du allein bist unsterblich, Ewiger,
 Der den Menschen erschuf und ihm lieb Gestalt,
 Doch der Menschen Gebilde ist ird'scher Art,
 Und wir kehren zurück zu der Erde Schoss,
 Wie meines Schöpfers Wort es mir gebot.
 Denn er sprach: Du bist Erd' und zur Erde gehst du.
 Dahin waltet der Sterblichen ganz Geschlecht.
 Und wir singen mit Trauer den Totengesang
 Und Halleluja.“

Was die Seele in solchen Fällen erschüttert, die Erwartung des Gerichtes, vor welchem kein Ansehn der Person gilt; die Ungewissheit des Zustandes, in welchen der Abge-

schiedene übergeht, und welchen nur Gott kennt, das alles stellt der Dichter vor Augen und ermahnt zu bedenken, wie keine Altersstufe vor dem Tode sicher sei. Dann schildert er schmerzvoll und anschaulich, wie in Gegenwart des Toten, den herben Verlust (Str. 9):

„Wir umringen in Trauer die Totenbahr',
Denn entrissen ist er uns, der wert uns war;
Ach, es schweiget der Zunge willkommner Ton,
Ach, verstummt ist der Lippe geliebtes Wort.
Brüder, lebt wohl, ihr Kinder, lebet wohl,
Freunde, so spricht der geschlossene Mund, lebt wohl!
Denn ich wandle den Pfad ins dunkle Land.
Drum gedenket auch mein in dem Preise des Herrn
Mit Halleluja.“

Str. 11. Der Tote verheisst den Versammelten seine Fürbitte, und bittet um die ihrige. Nichts von äussern Gütern nehmen wir mit uns, worauf wir uns verlassen könnten. So nichtig ist alles Irdische, nichtig auch die Ehre vor Menschen, denn niemand wird schneller vergessen, als wer gestorben ist. Das Gedicht wird mehr und mehr zu einer Predigt in Versen ohne strengen Gedankengang. Es ermahnt, sich nicht durch die irdischen Dinge beunruhigen zu lassen, nicht die Seele an sie zu hangen, denn die schreckenvolle Unterwelt gestattet keine Reue. Wohl aber nützen uns Almosen und Liebestaten und die Fürbitte der Zurückbleibenden, auf dem dunklen Wege durch das fremde Land bis zu des Richters Tron. Die Jungfrauen werden in sehr prosaischen Worten zur Vermeidung der Eitelkeit und der Lüste ermahnt. Gefühlvoll wird das Lied dann wiederum, wenn es der Kinder gedenkt, die der Tod nicht verschont (Str. 24):

„Auch das Kindlein erraffet des Todes Macht,
Ich erblickt' es, das Weh mir das Herze brach.
Als die schreckliche Stunde des Sterbens kam,
Von des Todes Schauer durchrüttelt rief's:
Hilf mir, mein Vater, Mutter rette mich!
Ach, und niemand ist da, der ein Helfer würde.
Und sie stehen und sehn und vergehen vor Schmerz;
Dann sie singen dem Toten ein trauriges Lied
Mit Halleluja.“

Das Gedicht schliesst mit der Hoffnung der ewigen Seligkeit, des ewigen Lichtes, der Quelle des Lebens, unvergänglicher Freude; dies alles erlangen wir, wann wir bei Christo sein werden.

Auf denselben Gegenstand und Hirmus bezieht sich das 7. Gedicht des Romanus, bei Pitra, p. 44. Es ist an die Mönche gerichtet, von welchen er sich Strophe 10. 11 zu unterscheiden scheint. Das Gedicht verfolgt einheitlicher, als das vorgenannte, den Gedanken der Vergänglichkeit alles Irdischen. Dies ist an den einzelnen Formen des Lebens dargetan, in gedrängter und durch Gegensätze interessanter Darstellung. Hieran werden Ermahnungen geknüpft, welche sich mit besonderer Ausführlichkeit auf das Mönchsleben richten. Auch in diesem Gedicht hält die Poesie mit der Länge, 30 Strophen, nicht gleichen Schritt.

Die majestätische Beschreibung des jüngsten Gerichtes in der Apokalypse und den sibyllinischen Büchern hat durch alle Zeiten hin erhabene Nachbildungen in der kirchlichen Poesie hervorgerufen. Romanus schildert es mit tiefem Ernst und im Eingang mit grossen Zügen (Pitra, Nr. VI, p. 35):

„Wann du nahest, o Gott,
 Zu der Erde in Glorie
 Und zitternd liegt vor dir die Welt;
 Wann der Strom vor des Richters Tron
 Seine feurige Woge wälzt;
 Des Schicksals Buch geöffnet wird,
 Und kundbar wird, was einst die Nacht verbarg,
 Dann errette mich
 Aus der unsterblichen Flamme,
 Richter ohne Fehl,
 Gieb, dass ich steh' mit den Frommen
 Zu deiner rechten Hand.“

Str. 1: „Wenn ich des furchtbarn Gerichtes Tag
 Ernstlich denke, Herr,
 Dessen Ruhm keine Sprach' ermisst,
 Da man mich führt vor den Richterstuhl,
 Schaudre ich und zittre;
 Denn es straft mein Gewissen mich,
 Ist mein Richter in eigener Brust.“

Wann du sitzt auf deinem Tron,
 Wenn du erforschest dann,
 Was die Tiefe des Herzens birgt,
 Wer mag verleugnen
 Seine Vergehen?
 Wo ist er, der das waget,
 Wenn die Wahrheit uns verklaget,
 Wenn der Schrecken uns bedrückt,
 Grausig in der Tiefe
 Rauscht die Hölleflamme,
 Heulen tönt der Unseligen?
 Drum fleh' ich, gieb Gnade mir,
 Bevor mich der Tod errafft,
 Und schone mein, Weltenrichter!

Die folgenden Teile des 25 Strophen enthaltenden Gedichtes bestehen meist aus einer ziemlich prosaischen Nacherzählung der überlieferten Beschreibung mit paränetischer Anwendung.

Die Verehrung der Heiligen erzeugt manche Lieder, in welchen eine warme Liebe pulsiert, und die Beschreibung der heroischen Taten der Heiligen und ihre Hilfleistungen, verleiht den Gedichten zuweilen Schwung und dem Inhalt Eigentümliches. Da wir es zunächst nur mit dem dichterischen Werte derselben zu tun haben, so lassen wir die dogmatische und historische Würdigung beiseite. Zu den mit Geschick verarbeiteten Legenden gehören die Lieder auf Euthymius und Ephraim den Syrer (Pitra, p. 338. 340). Sie sind nicht weitschweifig und streben nach charakteristischer Zeichnung der Heiligen.

Aus den Liedern des Romanus, welche Stoffe dieser Art behandeln, wählen wir das zum Feste Allerheiligen gehörige (Nr. 21, p. 165), aus welchem zugleich erhellt, dass dieses Fest am Ende des 7. und Anfang des 8. Jahrhunderts in der orientalischen Kirche schon feststehend war, sich mithin von dorthin in das Abendland verbreitet hat. Das Lied ist im Akrostichon als Werk des Romanus bezeichnet (*ὁ αἶνος Ρομανοῦ*). Im Proömium wird die Erde personifiziert, als stelle sie an diesem Tage sämtliche Märtyrer Gott zum Opfer dar:

„Nimm, wie ein Erstlingsopfer der Flur,
 Schöpfer der Welt, das Opfer an,
 Welches die Erde dir bringt, ihrem Könige,
 All' deine Zeugen, geisterfüllt.
 Was für uns sie erlehen,
 Wollest, Herr, du gewähren;
 Goldenen Friedens Ruh'
 Kirche und Reich erfreu,
 Durch der heiligen Jungfrau Vermittelung,
 Allbarmherziger!“

In der 3. Strophe wendet sich der Dichter an die Märtyrer:

„Die das Blut ihr vergosset für Gottes Sohn,
 Und nun siegreich umschwebet den göttlichen Tron,
 Die ihr Christo gefolget auf blutigem Pfad,
 Die ihr Heil uns erkämpft und selige Statt,
 Zu unserem Feste scharf sich euer Chor;
 Die Gemeinde der Erstlinge Gottes ihr seid
 Und ein Bildnis des Reiches der Herrlichkeit.
 Euer Preis tönt dem Heiland: Du bist unser Gott,
 Allbarmherziger.“

Auch die folgenden Schilderungen ihrer Tugenden, Heldentaten und Wunder sind gelungener, weil sie sich nicht in eine zu gedehnte Aufzählung von Einzelvorgängen verlieren, wie es dann oft der Fall ist, wenn die Verdienste und die Macht eines einzelnen Heiligen durch das Gedicht gepriesen und ins Gedächtnis gerufen werden sollen.

Am reichlichsten ist Maria mit Liedern bedacht. Ihre zahlreichen Feste, auch die auf Christus bezüglichen Feiertage, ferner die Festlieder mancher Heiligen, regten immer von neuem dazu an, und in den Oden der Kanones erhält, wie bemerkt, ihre Lobpreisung und Anrufung eine regelmässige Stelle.

Der Akathistos (sc. ἕμνος) des Patriarchen Sergius von Konstantinopel (Christ, p. 140; Pitra, p. 250) ist eines der berühmtesten und beliebtesten Marienlieder der griechischen Kirche, und von ihr auch in die offizielle liturgische Sammlung des Triodion aufgenommen worden. Der Name des Hymnus besagt, dass er gesungen ward, während Geistliche und Gemeinde standen, im Gegensatz zu anderen Liedern,

bei deren Gesängen man sass; dies ist die ursprüngliche, aber später verdunkelte Bedeutung des Namens der *καθίσματα*, Lieder, welche an gewissen Stellen der Kanones eingeschoben werden (s. Christ, p. LXII). Die Veranlassung zu dem Hymnus gab ein über die Perser im Jahre 630 erfochtener Sieg. Sie wurden bei einem Angriff auf Konstantinopel zurückgeschlagen. Die Rettung aus dieser grossen Gefahr schrieb man der Hilfe der heiligen Jungfrau zu.¹

Die dankbare Stadt tritt personifiziert im Proömium auf und singt der Führerin und Vorkämpferin des Heeres einen

1) Über die Komposition der Rhythmen kann man bei diesem Gedicht, wie bei vielen anderen, Zweifel haben. Im Proömium zieht Pitra *ἐλευθέρωσον* zu V. 6, Christ dagegen zu V. 5, wie wir glauben, richtig, da dann V. 4 und 5 das gleiche Metrum und den Reim erhalten. V. 7 nimmt Christ *ἵνα κράζω σοί* mit *χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε* zusammen, während Pitra die letzten Worte als besondere Zeile liest. Wir geben seiner Anordnung den Vorzug, weil die Worte für sich stets wiederkehrender Refrain sind. Demnach bildet *ἵνα κράζω σοί* als trochäische Reihe den 6. Vers. In den langen Strophen fasst Christ den Anfang und die Verse vom fünften bis achten *χαῖρε* als Langzeilen, Pitra dagegen teilt jeden in zwei kurze. Da auch Christ dieselbe Teilung durch eine Hauptcäsur bezeichnet, so wird der Unterschied verringert. Die wichtigste Verschiedenheit besteht darin, dass nach Pitras Teilung die Reime dieser Zeilen sehr oft als Schlussreime, nach der Teilung von Christ aber als innere zu stehen kommen. Die auf die zweite Art entstehenden Verse würden zu den ältesten Beispielen in der christlichen Poesie von derjenigen Art der Reime gehören, welche im Mittelalter von den Lateinern in den leoninischen Hexametern aufs künstlichste geformt wurden. Die inneren Reime kommen in der Poesie dieser Zeit allerdings vor, auch im Akathistos oft in den beiden ersten Versen jeder Strophe, welche mit *χαῖρε* anfangen, und bei Christ V. 260. 261, wo alle Wörter im Parallelismus des Reimes stehen. Aber die Endreime sind doch überall das weit Überwiegende, die inneren sind die Ausnahmen, und dies begünstigt die Teilung Pitras, wofür auch die dem Inhalt und Rhythmus angemessene höhere Lebhaftigkeit der kurzen Zeilen spricht. Ebenso scheint es im vierten Vers jeder Strophe nach Christs Teilung eine Schwierigkeit zu sein, dass am Schlusse des Verses sowohl die vierte, als auch die dritte Silbe vom Ende accentuiert sind. Der Rhythmus wird offenbar flüssiger, wenn man mit Pitra die drei letzten Silben als besonderen Vers nimmt, daher daktylisch oder jambisch vorgestellt.

Lobgesang als Siegespreis. Er ist nach alphabetischem Akrostichon geordnet und besteht aus 12 langen Strophen (nach Pitras Teilung von 31 Versen, nach Christs von 18), welche mit kürzeren wechseln. Die kürzeren folgen, soweit sie reichen, demselben Hirmus, wie die längeren. In den längeren gipfelt die Lobpreisung in dem Refrain: „Sei gegrüßet, Braut, die nie vermählt ward“; in den kürzeren im Halleluja. Die kürzeren behandeln mannigfaltigere Gegenstände, je nach dem Fortschritt der Handlung; die längeren sind ohne Ausnahme Hymnen an Maria. Die einzelnen Anlässe dazu liegen in der biblischen Erzählung von der Geburt Christi und den sie begleitenden Ereignissen. Die erste Handlung ist die Verkündigung. Der Fürst der Engel wird zu Maria gesandt, ihr das „Sei gegrüßt“ zu sprechen, und als er gewahrt, indem er das Geisterwort spricht, dass der Herr Mensch wird, staunt er und steht er (*ἐξίστατο καὶ ἴστατο*) und ruft der Jungfrau die Begrüssung zu. Sie geschieht mit 13fachem *χαῖρε*, deren jedes einen Vers beginnt, welcher ein Prädikat des Ruhmes enthält, und jede der 12 Langstrophen bringt eine solche 13malige Lobpreisung. Was Enthusiasmus für die heilige Jungfrau, was Kenntnis biblischer Typen, überhaupt religiöser Gegenstände und Gedanken zu leisten vermochten, was Schmuck der Sprache, Gewandtheit des Ausdrucks, Kunst der Rhythmen und der Reime hinzufügen konnten, das ist hier in unübertroffenem Masse bewirkt. Denn die Reime sind mit solchem Überfluss verwendet, dass sie nicht nur die Verse schliessen, sondern auch innere Reime vorkommen. Man muss diese Geschicklichkeit bewundern, wenngleich unvermeidlich ist, dass unter 156 rühmenden Ausrufungen manche Wiederholungen stattfinden und vieles nichtssagend oder unpassend ist. Grössere Kürze wäre auch hier kräftiger und geschmackvoller gewesen. Ein Vorzug des Gedichtes ist ein, wenngleich nicht ganz gelungenes Streben nach Individualisierung der Handlung. Die erste Anrede des Engels bewegt sich in allgemeinen Verherrlichungen der Maria und in Bezeichnungen der erlösenden Wirkungen des Wunders, worauf alle folgenden beruhen. Dass Maria sich zweifelnd äussert, wird,

freilich nicht angemessen, als Streben nach Erkenntnis der christlichen Mysterien gedeutet, und darauf die Lobpreisungen gerichtet. Bei der Begegnung mit Elisabeth werden Bilder vom Landbau und Gewächs entnommen; da die Hirten das schuldlose Lamm erblickt haben, reden sie die Mutter mit Gleichnissen an, welche zum Teil dem Hirtenleben gehören. Die Magier, welche dem Glanze des Sternes folgten, der Gottes Herold war, und den mächtigen König, den unnahbaren erreichten, reden Maria mit Prädikaten aus dem Bereiche des Lichtes an: „Sei gegrüsst, des nimmer sinkenden Sternes Mutter, Strahl des geistigen Tages, sei gegrüsst, weil du die Kenner der Trias erleuchtest, weil du den grausen Tyrannen der Herrschaft beraubt hast, weil du den barbarischen Dienst, die Anbetung des Feuers, zerstörst und uns von der Flamme der Leidenschaften befreit hast.“ In Ägypten wird sie als Besiegerin des Götzendienstes und mit den Typen der Befreiung Israels gefeiert; von Symeon als Asketin und Vermittlerin der göttlichen Liebe. Dann wird sie und Christus abwechselnd im Namen der ganzen Christenheit gepriesen, weil sie die Menschheit erneut, das Paradies wieder eröffnet, die Weisheit dieser Welt zum Schweigen gebracht, den Weg wahrer Tugend gelehrt, den Schmutz der Sünde durch die Taufe abgewaschen habe. Der Schluss kehrt zum Anfang zurück: „Maria ist die unerschütterliche Feste, welche die Kirche schützt, des Reiches unzerstörbare Mauer; durch sie richtet man Trophäen auf und stürzen die Feinde zu Boden.“

Man kann die mitgetheilten Stücke noch um viele vermehren, in welchen sich Kraft und Glanz der Poesie und glückliche Aneignung antiker Formen für christliche Ideen zeigt. Dennoch würde eine Beurteilung der Gedichte nach diesen ausgewählten Schönheiten unvollständig und viel zu günstig sein. Die Redegattung hat die Fehler der sinkenden griechischen und lateinischen Litteratur: Nachahmung der älteren Muster in Äusserlichkeiten, wenig eigene Erfindung und gespreizte Rede. Die Rhetorik ist stärker in diesen Liedern, als die Poesie, und es ist die Rhetorik eines nicht immer wahren Pathos und hochtönender Phrase. In den

verschiedensten Beziehungen fehlt das Mass. Die Einfach und naturmässige Wahrheit der Alten, die knappe, nach dem Gesetz der Schönheit bemessene Form, welche sich mit dem Inhalt deckt, ist nicht vorhanden und ebenso mangelt häufig die christliche Einfach und Erhabenheit, welche die ursprünglichen Produkte des Christentums nach Form und Inhalt auszeichnen. Den kirchlichen Prosaikern seit dem 4. Jahrhundert eignet Breite der Darstellung und eine Rhetorik, welche sich in Antithesen und pathetischer Rede gefällt. Die Poesie verfolgt den gleichen Weg. Ferner habe ich wiederholt auf die unnötige Ausdehnung hingewiesen. Sie beruht zum Teil auf den alphabetischen Akrostichen, wodurch 24 Strophen, in der Regel mit Ausschluss des Proömiums, erfordert werden; aber sie ist nicht bloss davon abhängig, und häufig sind die Akrostichen umgekehrt deshalb so ausführlich, weil man ein langes Lied beabsichtigt. Ähnlich wie in vielen deutschen Liedern der evangelischen Kirche, wirkt auch bei diesen griechischen Freude an dem religiösen Stoffe, Fertigkeit in der Technik und Mangel an höherem Sinn für die Form zusammen. In dem 3. Gedicht des Romanus zum Epiphaniensfest wird von der 6. Strophe ab durch 12 Strophen hindurch, jede von 20 Versen, das Gespräch des Täufers und Christi fortgezerrt; indem die Gedanken der wenigen Worte in der Rede und Gegenrede, welche die Evangelien geben, unermüdlich wiederholt werden. Endlich beruhigt sich Johannes mit den Worten: „Ich will nicht widerstreiten, sondern vollziehen, was du befehlst.“ In dem 10. Gedicht wird an Joseph die Tugend der Enthaltbarkeit verherrlicht. Die einfache prägnante Epik, mit welcher in der Genesis die Lockung und Zurückweisung des ägyptischen Weibes geschildert wird, ist von Romanus zu einem Redekampf erweitert, welcher sich durch 240 Verse hinzieht. Nach gleicher Methode spinnt er in dem 18. Gedicht über den Apostel Thomas die Gespräche desselben mit den andern Aposteln und Christo durch 14 Strophen aus, zum Teil allerdings als innere Worte des Thomas. So würde man nicht den Inhalt der biblischen Reden und Erzählungen verwaschen haben,

wenn man Sinn für ihre Kraft und Hoheit gehabt hätte. Wenn, wie im sogenannten zweiten Akathistos 8 Apostel, 3 Evangelisten, ausserdem zum Anfang die Engel und zum Ende die Menschen das Lob der Maria singen in Nachahmung des ersten Akathistos, so muss der frischeste dichterische Anlauf erlahmen. In diesem Gedichte macht sich Str. 14 noch eine andere Ursache der Weitschweifigkeit kenntlich, die bei vielen wirksam ist. Der Dichter meint nämlich dem besungenen Heiligen mit seinem Liede einen Ehrendienst zu erweisen und erbittet zum Lohne die Hilfe desselben in geistigen und leiblichen Nöten; und unter diesem Gesichtspunkte wäre ein kurzes Gedicht ein zu geringes Entgelt. Um die Gunst des Heiligen zu gewinnen, scheut man sich nicht vor Schmeicheleien, welche so weit von der Wahrheit abliegen, dass sie kaum ernstlich gemeint sein können. Theodorus der Studit empfiehlt sich dem heiligen Nikolaus von Myra, als sein Sänger, und preist ihn als den Fürbitter der ganzen Welt, dessen Gebete Gott vor allen anderen Heiligen erhöere (Pitra, p. 358). Je länger die Gedichte sind, desto hinderlicher ist ferner die Fessel, welche ihnen in dem wiederkehrenden Schlussverse angelegt ist. Denn da er oft einen sehr bestimmten Gedanken enthält, so passt er nicht immer zu dem wechselnden Inhalt der Strophen. Die Gewandtheit, mit welcher diese Schwierigkeit, und zugleich die des Akrostichons behandelt wird, ist bei den Dichtern sehr gross; man schätzt aber auch diese Künsteleien, wie wenn sie zum wahren Wert der Poesie gehörten. Doch auch die grösste Fertigkeit und Mühseligkeit vermag nicht immer den widerstrebenden Schlussvers mit der Strophe in Einklang zu bringen.

In dem Gedicht des Romanus über den keuschen Joseph lautet die Endzeile: „Denn alles erschaut das Auge, das niemals schlummert.“ Der Dichter legt es sich auf, sie 17mal zu wiederholen, und so erinnert denn auch das Weib, welches den Joseph zu verführen sucht, in jeder Strophe ihrer Rede an das allsehende Auge Gottes.

Die pomphafte, verkünstelte Sprache vieler Gedichte ist eine Fortsetzung des steifen Prunkes, mit welchem die Rhe-

torik, auch die kirchliche, ausgestattet ward. Man hielt das für würdigen, feierlichen Ton, und dieser ging namentlich aus panegyrischen Leistungen auf die kirchliche Prosa und Poesie über. Doch ist ein Unterschied in dieser Hinsicht in den Gedichten. Die älteren, z. B. die des Romanus, Andreas, sind zwar wortreich, aber die Rede ist nicht in dem Masse überladen, wie bei den späteren. Romanus ist zuweilen sogar trocken und breit zugleich. In dem Gedicht über Joseph, welches ein ethisches Lehrgedicht ist und zum enthaltsamen Leben antreiben soll, heisst es: „Wofür nun sollen wir die Tugend halten? Philosophie, wie wir sehen, ist sie; denn die Kunst der Künste ist sie; so hören wir, wie sie die Wissenschaft der Wissenschaften ist, und durch sie, wie auf einer Stufenleiter, wird die Seele geführt und emporgetragen zur Höhe des himmlischen Lebens. Klugheit und Tapferkeit lehrt sie die Menschen, ferner aber Besonnenheit und Gerechtigkeit.“ In den erzählenden Theilen der Gedichte sind die genannten unpoesischen Eigenschaften die Regel und wechseln mit rhetorischem Schwulst ab. Die dogmatisierenden Dichter des 8. und 9. Jahrhunderts, Johann von Damaskus und Theodorus Studita, haben diesen Fehler um vieles gesteigert. Sie lieben die dogmatischen Begriffe, die Häufung der Adjektiva und Adverbien, die zusammengesetzten Wörter, oft in selbsterfundnen, schwerfälligen Zusammenfügungen. Wie peinlich Johannes manche seiner Gedichte durch Metrum, Rhythmen und Akrostichen der Zeilen gemartert hat, habe ich schon erwähnt. Gleichwie viele Mönche aus der Tugend durch das Gesetz der Regel und freiwillige Büssungen schwerster Art eine Selbstquälerei machen, so ist seine Poesie in eine Pönitenz verwandelt. Die folgenden Verse (Christ, p. 210) sind eine kurze Probe von verhältnismässig einfacher Darstellung:

„Des bösen Feindes schwarzes, schlammmentsprungenes Gift,
Getilgt ist's durch des Gottesgeistes Lauterkraft.
Auf neuem Wege dringen wir zum sichern Port,
Zum Herzensfrieden, der den Sündern ewig fern,
Doch nah den Frommen, welche Gott mit sich versöhnt.“

Romanus (Pitra, p. 272) ruft den Apostel Johannes an, dass er dem Flusse seiner Rede Ausgang verschaffen möge mit seiner Zunge, wie mit einer Hacke.

Ein so angesehener Dichter, wie Josephus (Pitra, p. 397) erzählt nach dem Protevangelium des Jakobus, wie Jojakim, der Vater der Maria, im Schmerz über seine lange Kinderlosigkeit den Berg besteigt, um zu beten, und vergleicht dies mit dem Besteigen des Sinai durch Mose, den Gesetzgeber. Ein unbekannter Versmacher (Pitra, p. 623) berichtet von einem heiligen Simeon, welcher als Säugling niemals die linke Brust der Amme nahm, weil er immer nur das Rechte wollte. Er trank die heilige (geistige) Milch, woher er die Butter seiner Tugenden hatte, an welchen ergötzt, er fast jede andere Nahrung verschmähte.

Für die Beschaffenheit der Gedichte ward die Autorität der Tradition von grossem Einfluss. Traditionell werden die Melodien und Rhythmen, traditionell die Ideen, die Dogmen, der Umkreis der Gedanken, traditionell auch die poetischen Bilder. Eine gewisse Monotonie haftet notwendig an dem kirchlichen Charakter religiöser Lieder; hier ist durch das Gewicht der Autoritäten die Schranke unnötig verengt. Wenn von Erkenntnis und Lehrern der Wahrheit gehandelt wird, bewegt sich die Rede mit geringer Abwechslung in den Bildern, die vom Licht und vom Fluss entnommen sind. Häufig sind sie wirksam angewendet, wie die übersetzten Stücke beweisen; zuweilen auch mit Übertreibung, welche das Gegenteil der Absicht hervorbringen muss. Der heilige Ephraim der Syrer wird (Pitra, p. 422) angeredet: „Fluss der Tränen, Regen der göttlichen Worte, Licht der Priester, Leuchte der Asketen, du bewässerst die trockenen Selen, wie der Nil, mit deinen Lippen, welche in den von dir hervorgesprudelten Büchern sprechen.“ Theodoros Studita wendet sich an Athanasius mit folgenden schwülstigen Worten: „Die Ströme der gotterfüllten Rede deiner honigsüssen Zunge lässtest du fliessen, mit grösseren Schätzen fruchtbar, als der goldströmende Nil. Die Kirche besass dich, wie eine zweite Sonne, welche gleich einem

Bräutigam aus dem Gemach der göttlichen Tugenden hervorging.“

Erweitert wird der Kreis der Symbolik durch die biblischen Gegenstände und Vorgänge, welche in fließendem Übergange von eigentlicher Typik zu rhetorischer Vergleichung gebraucht werden. Diese Parallelen der Trinität, Christi, der Erlösung, der Maria nach ihren Eigenschaften und nach dem Wunder, was an ihr geschah, sind ausserordentlich zahlreich und insofern von geschichtlichem Wert, als man erkennt, wie vieles davon in diesen Jahrhunderten bereits exegetisch-dogmatische Tradition einer allegorischen Schriftauslegung war, und was seitdem Tradition geworden ist. Namentlich inbetreff des Marienkultus sind nicht unwichtige Merkmale in dem ersten und zweiten Akathistos und in dem Marienliede des Georgios (Pitra, p. 275) vorhanden, welches jünger ist, aber nach Ort und Zeit nicht genau zu bestimmen; vielleicht stammt es aus dem 9. Jahrhundert. Es macht sich zur Aufgabe, die geläufigen und die weniger gebräuchlichen alttestamentlichen Typen der Maria aufzuzählen, reichlich, wenn auch nicht zum Vorteil der Poesie und Exegese. Sie ist das Paradies Gottes, die jungfräuliche Eva, der himmlisch wandelnde Enoch, die Arche Noahs, die Taube, welche den Ölweig bringt, der Spross des Juda im Segen Jakobs, der Korb, welcher das Knäblein Mosis vor dem Ertrinken bewahrte, der brennende und doch unversehrte Dornbusch, denn auch sie nahm die Flamme des göttlichen Geistes auf und blieb unversehrt (ein sehr beliebter Vergleich); der Wunderstab des Mosis, das in Blut verwandelte Wasser, da in ihr das göttliche Wasser des Logos Fleisch und Blut ward; das Rote Meer, welches wunderbar den Durchgang darbot; das Wasser, welches Moses aus dem Felsen schlug, denn das Wasser des ewigen Lebens entsprang aus ihr; verschiedene Bestandteile der Stiftshütte, unter welchen namentlich der Tisch, welcher das Brot trug, ein häufiges Symbol war; das heilige Tor, wie sie auch sonst sehr gewöhnlich als das geschlossene Tor symbolisiert wird; der Berg, aus welchem der Eckstein geschnitten wird; sie ist die Wolke,

welche Gott oder Christum verhüllt, der Feuerwagen, welcher den Elias zum Himmel trägt, der Tempel Gottes, das heilige Land, die Stufenleiter zum Himmel, Sonne und Mond und noch viel anderes. Das Triclinium Deitatis in dem sogenannten Psalterium des Bonaventura kommt im ersten Akathistos vor (*κλίνη, κάθεδρα τοῦ Θεοῦ*); als Stern und als Meer (*πέλαγος, θάλασσα*) wird sie im zweiten Akathistos bezeichnet, aber der Ausdruck *stella maris* ist in diesen Gedichten nicht vorhanden.

Von diesem Wege biblischer Vergleichen weicht nur eine Dichterin in eigentümlicher Weise ab. Ihr Name wird in den Menäen und Triodien *Kasia*, *Kassiane* genannt, vielleicht ist er identisch mit *Ikasia*, was gleichfalls als Name einer Dichterin vorkommt. In einem der Gedichte, welche Christ mitteilt, zieht sie eine Parallele zwischen dem Reiche Christi und dem römischen Reiche. Augustus machte der Vielherrschaft auf Erden ein Ende, Christi Menschwerdung brach die Vielgötterei. Ein irdisches Reich umfasste die Städte, an die Herrschaft des einen Gottes lernten die Völker glauben. Augustus liess die Schatzung der Völker ausschreiben, durch Christus wurden die Gläubigen Gott als Eigentum zugeschrieben. Dies Lied hat einen ganz fremdartigen Ton, namentlich unter den orientalischen. Man fühlt sich versucht, es in die letzten Jahrhunderte des Mittelalters zu setzen. Allein die Angaben über die Zeit der Verfasserin führen auf das 9. Jahrhundert (s. Christ p. XLVIII. 103).

Es ist bekannt, dass die Klassiker sparsam in den Schilderungen der Naturschönheiten und in den Äusserungen über das Befriedigende ihres Genusses sind. Diese in den neueren Jahrhunderten sehr entwickelte Empfänglichkeit des Geistes und Ausmalung der Gegenstände war, so lange die Natur einerseits als Einheit mit dem Menschen empfunden, anderseits als die Gottheit vorgestellt wurde, so sehr Sache des unmittelbaren Lebens, dass die Reflexion sich wenig darauf wendete. Das Christentum hat auch hier die subjektiven Äusserungen erschlossen, und zwar indem es die Schöpfung als Werk Gottes, welches seiner würdig sei,

auffassen lehrte. Das Alte Testament (z. B. Ps. 104 und das Hohelied), auch der Stoicismus in seinen Erörterungen über die *συμπάθεια* in der Natur haben dazu getan. Daher die Kirchenväter des 2. Jahrhunderts die Grösse Gottes des Schöpfers aus der harmonischen Schönheit der Natur folgern. Bei Späteren finden sich selbständigere Beschreibungen ihrer Reize, doch stets mit religiösem Hintergrunde und entsprechender Anwendung. Das Ausführlichste solcher Naturbilder in den theologischen Schriften der Kirchenväter ist die freudige Schilderung des Frühlings bei Gregor von Nazianz am Schlusse der 43. Rede. Im Abendlande ist es das 13. Jahrhundert, wo die religiöse Poesie der Franziskaner und die Physik des Aristoteles der Naturbetrachtung eine erhöhte Bedeutung geben und ihr die Aufnahme in die dogmatischen Werke und in erbauliche Reden und Schriften verschaffen. In den modernen Vorstellungen hat die Natur ein so grosses Feld gewonnen, dass auch in den Darstellungen sehr häufig Gott in den Hintergrund gedrängt worden ist. Dies war im Mittelalter unmöglich, sowohl wegen der Macht der Religion, als auch der Askese, welche die Gesichtspunkte sittlicher Art beherrschte und das Sinnliche im Gegensatz gegen den Geist und Gott setzte. Da diese Ideen einen grossen Teil der praktischen Theologie bestimmen, so verschwindet die Naturfreude wieder aus der kirchlichen Rede und Poesie. Dies gilt nun in vollem Masse von den Gedichten, welche wir besprechen. Der Einfluss Gregors von Nazianz, welcher übrigens mächtig ist, vermag in dieser Hinsicht nichts auf sie. Die nicht sehr mannigfaltige Erwähnung von Naturgegenständen benutzen sie lediglich als Symbole und poetische Bilder. Die Frömmigkeit, welche aus ihnen spricht, hat eine stark sinnliche Beschaffenheit, wovon ein ziemlich grober Heiligenkult den Beweis liefert. Allein sie beharrt entweder in dieser menschlichen Sphäre, oder sie erhebt sich zur Verehrung Gottes; aber zu der Natur lässt sie sich nicht herab und die Zeugnisse, wie die Frische, welche von da quillen, bleiben diesen Dichtern versagt.

Zu den grossen Mängeln der Gedichte gehört die Reflexion, welche das Unmittelbare und Naive der religiösen

Empfindungen und Äusserungen stört. Sie haben auch darin das Gepräge einer Zeit, welche nicht mehr ganz und voll aus der Wurzel lebt, sondern sich in abgeleiteten und konventionellen Formen der Bildung befriedigt. Wenn der Märtyrer Eustratius mit Wunden bedeckt aus der Folter hervorgeht, erklärt er, nach der von Theodoros Studita ausgeführten Legende (Pitra, p. 372): „In mir lebt Christus der Herr!“ Die Wunden heilen sofort und nun ruft er aus: „Jetzt weiss ich gewiss, dass ich ein Tempel Gottes durch den heiligen Geist bin!“

Die schöne Stelle im Gebet Asariä, V. 15, wird von Romanus in seinem Gedicht auf die drei Knaben im Feuerofen in die selbstgefälligen Worte derselben umgesetzt (p. 187): Erzürne dich nicht über den eklen Dunst der heidnischen Opfer, denn wir sind mitten in diesem Kot ein Wohlgeruch. Lass ihn dir duften, wie den deines Knechtes Daniel. Die Wiederbelebung des Knaben zu Sarepta durch Elias wird 1 Kön. 17 mit der Wahrheit des Schmerzgefühles der Mutter und des Propheten über den Tod des Knaben, und daher in kurzen Äusserungen geschildert. In dem Gedichte dagegen (Pitra, p. 293) entsteht daraus ein langweiliges Zwiegespräch gegenseitiger Vorhaltungen, bis sich endlich der Prophet zu dem entschliesst, was er so gleich hätte tun sollen.

Nur zu häufig gewahrt man, wie die Dichter an eine Überlieferung anknüpfen, die kirchlichen Vorstellungen hineinragen und sie darnach ausmalen, ohne sich in den Vorgang selbst anschauend und mitfühlend hineinzuversetzen. Man vermisst daher ebenso sehr den Sinn für die psychologische Wahrheit, wie für die geschichtliche Wirklichkeit. Maria begleitet Christum auf dem Wege nach Golgatha (Romanus bei Pitra, p. 101), sie ruft ihm zu: „Wohin gehst du, o Sohn, weshalb eilst du so schnell zum Ziel? Ist etwa wieder eine Hochzeit in Kana und gehst du dahin, um den Gästen Wein aus Wasser zu bereiten? Soll ich mit dir gehen oder dich erwarten? Sage mir es, ziehe nicht schweigend vorüber.“ In dem Osterliede (Pitra, Nr. XV) wird nach Joh. 19 beschrieben, wie Petrus und Jo-

hannes zum Grabe Christi eilen; Johannes, obgleich er zuerst ankommt, tritt dennoch darum nicht zuerst ein, weil es ihm zukommt zu warten, bis Petrus hineingegangen ist, und diesen zu folgen, wie das Lamm dem Hirten. Beide Jünger erheben dann eine Klage, dass der auferstandene Christus ihnen nicht erscheine; sie fürchten, dass sie die Ehrfurcht verletzt haben, indem sie das Grab betraten. Maria Magdalene kommt zu ihnen und beruhigt sie darüber: Es sei eine göttliche Herablassung, dass Christus den Weibern zuerst erscheine. Obgleich sie und die anderen Frauen also erkannt haben, dass er auferstanden sei, wie er oft vorausgesagt habe, ist sie darnach doch bekümmert und weint bitterlich bei der Vorstellung, welche zwei lange Strophen hindurch auseinandergesetzt wird, dass er nicht auferstanden, sondern sein Leib beiseite geschafft sei. Die Unwahrheit ist ähnlich, wie in jenem älteren Drama, das sich unter den Werken des Gregor von Nazianz findet, wo Maria erklärt, sie wisse recht gut, dass ihr Sohn auferstehen werde; vorläufig aber müsse sie die Rolle bewahren, ihn zu beklagen, als würde er tot bleiben.

Die Personen, welche im Dogma der Kirche eine Stelle erhalten haben, werden auch in den Berichten geschichtlicher Art nach Massgabe der kirchlichen Begriffe dargestellt. Sie sind häufig kaum etwas anderes, als personifizierte Dogmen, denen menschliche Rede geliehen wird, welche aber oft mit der erzählten Begebenheit in Widerspruch stehen. Insbesondere gilt dies von Christus und Maria. Seit dem arianischen Streite war man in der orthodoxen Kirche so sehr auf die Wahrung der göttlichen Natur in Christo bedacht, dass dadurch der Gesichtspunkt des Menschlichen und Geschichtlichen, in Predigt und Lied mehr noch, als im Dogma zurückgedrängt wurde. Die Freude an dem Wunder, an der Herablassung des unendlichen Gottes zur Menschheit, lässt das Interesse an der Wahrheit der menschlichen Natur des Erlösers nicht aufkommen; und so bleibt es das Mittelalter hindurch. Das Lied des Romanus zum Geburtstagsfest Christi, das erste unter den von Pitra mitgetheilten, gehörte zu seinen berühmtesten. Denn es ging nicht nur in

den öffentlichen Kultus über, wodurch ein geringer Teil bereits vor dieser vollständigen Herausgabe bekannt war, sondern es ward auch bis zum 11. Jahrhundert zur Feier im kaiserlichen Palast gesungen und erhielt sich dadurch im Gebrauch zu einer Zeit, als viele andere Lieder desselben Dichters bereits vergessen waren. Der Dichter berichtet die Ankunft der Magier. Als sie Zutritt begehren, inspiriert das Kind der Mutter die Kenntniss seines Willens: „Führe sie herein, welche ich durch das Wort geleitet habe; denn dies mein Wort, welches ihnen leuchtete, da sie mich suchten, ist für den Anblick zwar ein Stern, für tieferes Verständnis aber eine Kraft. Am Schlusse betet Maria zu dem Kinde: „Ich bin nicht bloss deine Mutter, gnadenreiches Kind, nicht bloss, dass ich dich tränke mit der Milch, welche von dir erschaffen ist, sondern für alle richte ich meine Fürbitte zu dir. Du hast mich zu des ganzen Menschengeschlechtes Mund und Ruhm gemacht; denn mich hat deine ganze Welt als starken Schutz, Mauer und Feste.“ Natürlich spielt Joseph bei der Scene eine desto untergeordnetere Rolle. „Wisset“, sagt Maria den Magiern, „warum ich ihn in meinem Hause halte: damit er nämlich zur Widerlegung der Verleumdungen selber sage, was er durch den Engel und die Offenbarung im Traume über mich und das Kind erfahren hat.“ Joseph kommt aber neben ihr nirgends zu Worte. Auf die bittenden Fragen der Maria an Christus, weshalb er in den Tod gehe, antwortet er im 14. Gedicht des Romanus p. 105 mit einer ausführlichen dogmatischen Auseinandersetzung über Trinität, Christologie, und die einzelnen Akte seines Leidens in ihrer Bedeutung für das Heil. Im Gespräche mit Johannes bei der Taufe p. 21 spricht Christus: Er stelle ihm die schöne und glänzende Gestalt der Kirche dabei vor Augen, indem er seiner Rechten die Kraft verleihe, welche er in Zukunft den Aposteln und Bischöfen verleihen werde. Dem Petrus sagt er im 15. Gedicht nicht nur voraus, dass dieser ihn dreimal verleugnen werde, sondern auch, in welcher Weise er ihm nach der Reue die Vergebung zusichern werde. Und als nun Petrus die Verleugnung ausgesprochen hat: „Ich kenne den Menschen nicht“, redet der Dichter Str. 18 ihn

an: „Du kennest den Menschen nicht, Petrus? Willst du nicht damit sagen, dass du ihn nicht als Mensch, sondern als Gott kennst? Hast du nicht den Frevler lehren wollen, dass der Gott sei, welcher am Kreuze hängt!“ Und nun folgt eine Auseinandersetzung über das Verhältnis der göttlichen und menschlichen Natur Christi im Leiden. Selten nur richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Individuelle, Psychologische. Man empfindet es wie eine Erfrischung, wenn die konventionelle Form durchbrochen, und Petrus als ein Gemüt bezeichnet wird, in welchem das war, was zum Verderben führen konnte, aber auch das Feuer der Liebe zu Christo (Nr. XV, Str. 13). Der Maria weissagt Symeon, dass Fügungen kommen werden, welche sie zum Zweifel veranlassen, namentlich der Kreuzestod (Nr. V, Str. 16).

Unter den sonstigen Eigentümlichkeiten der Gedichte heben wir hervor, dass in ihnen als Gegenstand der Erlösung überaus häufig Adam oder auch Adam und Eva genannt wird. Ob Adam, als Einzelperson aufgefasst, selig werden könne oder nicht, war eine Frage, womit sich Gnostiker und ihre kirchlichen Gegner beschäftigten. Man nahm in der Kirche weiterhin an, dass auch ihm die Gnade Christi zugute komme. (Augustin. de nat. et grat. 23.) In der abendländischen Anthropologie pflegt er als geschichtliche Person und als persönlicher Vertreter seiner Nachkommenschaft aufgefasst zu werden, und seit Tertullian sind die Theologen des Occidents beflissen, die physischen und ethischen Einwirkungen, welche seine sündhafte Beschaffenheit auf die Menschen geübt hat darzustellen. Hingegen in der orientalischen Dogmatik, welche es liebt, die Einigung des göttlichen Logos mit der menschlichen Natur als objektive Grundlage der Erlösung aufzufassen, wird gerade die erlöste menschliche Natur häufig durch den erlösten Adam bezeichnet. So ist es in den Homilien des Makarius, 11, 6: „Christus giebt eine neue Sele, dass Adam wieder Herr über den Tod werde; 12: „Christus führt den toten Adam, d. h. den menschlichen Leib, welcher dem Tode verfallen war, empor zum Leben.“ In weiter ausgeführter Typik redet Gregor von Nazianz Or. I, T. I, p. 12 ed. Colon. von der göttlichen

Pädagogik, welche den alten Adam wieder dahin zurückführt, von wo er verbannt war. Ein Zeitgenosse unserer Dichter, dem 7.—9. Jahrhundert angehörig, ist der Verfasser einer Homilie, welche sich unter den Schriften des Cyrillus von Jerusalem (p. 364 ed. Foutté) befindet, aber mit vollem Rechte ihm abgesprochen wird. Wenn der Verfasser den Erlöser preisen will, ruft er aus (c. 14): das Knäblein hat Adam erlöst, Eva neu geschaffen, die Heiden berufen, die Welt erleuchtet. In diesen kirchlichen Gedichten gehört dieselbe Form zu den gewöhnlichsten Wendungen. Für den sündigen und noch mehr für den erlösten Zustand, ist Adam Typus und Name: „er erkennt seine Nacktheit nach dem Falle, das will so viel sagen, als wir haben die Unschuld verloren“ (p. 400, Str. 11). Der Logos nimmt den ganzen Adam an. In einem anderen Liede (Nr. 22) heisst es: „Adam, welcher sich bekehrt, erhält die Gaben Christi durch die Apostel“ (vgl. auch Sophronius bei Christ, p. 97). Sehr häufig wird Adam aufgefordert, zu jubeln über die Erlösung (Nr. 9. 16) und zu tanzen, wie in gleicher Weise die Menschen aufgefordert werden zum freudigen Tanze (p. 230). Auch die Homilie des Pseudo-Cyrillus hat dieselbe Aufforderung an Adam. Die fließende Beschaffenheit der allegorischen Exegese und der Typik lässt es zuweilen zweifelhaft, ob bei der Benennung Adam's das Symbol oder die historische Persönlichkeit gemeint sei. Die letztere Fassung ist möglich bei Gregor von Nazianz (Or. XVIII, p. 376): „Christus starb am Kreuze, damit er meine Sünde daran heftete, die Begier besiegte, Adam errettete und das gefallene Bild Gottes zurückrief.“ In unsern Liedern kann möglicherweise z. B. Nr. 29, Str. 23 so gedeutet werden: Christus ward Fleisch, wie ein Mensch, welcher auch Adam zurückrief und den Fluch aufhob. Ist wirklich dabei an die Person Adam's gedacht, so ist in ihm der Anfang der Erlösung, wie der der Sünde gesetzt, und was dem Stammvater geschieht, ist auch seinen Nachkommen gesichert. Es würde also derselbe Gedanke sein, welcher durch die Symbolisierung ausgedrückt werden soll, nur mit einer Wendung zum Wirklichen und Eigentlichen. Welche von beiden

Formen aber beabsichtigt sein mag, so liegt doch der gleiche dogmatische Gedanke zugrunde, der der physischen und sittlichen Einheit Adam's mit dem menschlichen Geschlecht, welchen Augustinus und die Abendländer bei der Ableitung der Erbsünde vor Augen haben; er wird jedoch bei den Griechen minder genau bestimmt, und weil er an die Idee des zweiten Adam anknüpft, überwiegend nach der Seite der Erlösung hinübergewendet.

Die Menschwerdung des Logos hat nicht bloss insofern Bedeutung, als sie das Grundlegende in der Erlösung ist, sondern auch, sofern sie durch das Wunder der jungfräulichen Geburt geschehen ist. Die Dichter, welche darin offenbar die populären Ansichten aussprechen, erörtern nicht, welche Wirkungen diese Voraussetzung auf die ethische Beschaffenheit des Erlösers hat, sondern dass Gott ein Wunder einziger Art veranstaltet, um die Erlösung zu ermöglichen, das ist der Punkt, wohin die Weihnachts- und Marienlieder immer wieder zurücklenken.

Die Sünde und die Erlösung und die Wirkungen beider werden in der orientalischen Kirche sehr häufig auf die allgemeinsten Gegensätze der *φθορά* und *ἀφθαρσία* zurückgeführt. Diese Begriffe entstanden aus Verbindungen der philosophischen und neutestamentlichen Gedanken, waren schon den Gnostikern geläufig und behaupteten sich bei den Dogmatikern. Daher finden sie sich auch in vielen Liedern, obgleich, wie es scheint, nicht bei Romanus, doch bei Johann von Damaskus (z. B. Christ p. 118, 20), bei Theophanes (124, 35; 126, 22) und sehr häufig in der Sammlung von Pitra. Dafür ist gleichfalls der aus der alten Kirche herabkommende Ausdruck gebraucht, dass der Mensch bestimmt war *θεός* zu werden, durch den Fall daran verhindert ward, mittelst der Erlösung aber dazu gelangen kann. Es ist aber ein Irrtum, wenn man meint, dass die griechischen Lehrer den Begriff der Erlösung durch die Kategorie des Physischen erschöpfen wollen, und auch jener darauf bezogene Gegensatz des Vergänglichen und Unvergänglichen beweist dies nicht. Vielmehr ist schon nach den Antiochenern, welche diese Ideen mit Vorliebe entwickeln

Physisches und Ethisches, unvergängliches und heiliges Leben untrennbar mit einander verbunden, wie in Christo beides untrennbar ist. Der ethische Zweck im Charakter der Erlösung wird an vielen Stellen der Gedichte bezeugt; z. B. bei Romanus (Nr. 5, Str. 14, p. 32 Pitra): „Die da stehen, fallen durch die Sünde und zeigen sich als tot, durch die Gerechtigkeit aber stehen sie wieder auf, leben durch die Gnade wiederum. Der einige Menschenfreund löschte das Schlechte aus und richtete das Gute auf.“ — Die Unvergänglichkeit hat in den Gedichten daher die Sündlosigkeit (*ἀναμάρτησία*) notwendig an sich. Vgl. Pitra, p. 401. 476. 491 u. ö.) Es ist ebenso irrig, dass die Erlösung vom Standpunkt der griechischen Theologie nur als Verbindung des Logos mit der menschlichen Natur als solcher betrachtet werde. Über dies allgemeine Verhältnis hinaus setzt sich vielmehr die Erlösung mittelst der Sakramente in der Richtung auf die einzelnen Gläubigen fort. (Vgl. p. 386. 401.) Von der semipelagianischen Betrachtungsweise in der Aneignung des Heils, welche in der griechischen Kirche herrscht, machen die Gedichte keine Ausnahme; doch liegt in dem tiefen Gefühl der Sünde, welches nicht bloss die von uns mitgetheilten Stellen der Gedichte enthalten, eine andere Richtung angebahnt. Ein inniges Lied eines ungenannten Dichters (Pitra, p. 500) erfleht in tiefer Zerknirschung Vergebung von Gott, der allein die Schlüssel derselben hat. Er wendet sich darauf an Christus: „Elend und unglücklich flehe ich zu dir, dem Barmherzigen, und vertraue auf deine liebevolle Güte. Am Schlusse wird dann die Vertretung durch Maria berührt. Hin und wieder erinnert eine Äusserung an Augustin. Theodorus Studita richtet zwar nicht an Gott, aber doch an den heiligen Ämilian die demütigen Worte: „Wir bringen dir das Deine von dem, was dir gehört“; nämlich von den Früchten des Geistes, welche er der Vermittlung des Heiligen verdanke. Romanus benutzt (Nr. 10) die Geschichte Joseph's zu einem moralischen Lehrgedicht, worin er die vier Kardinaltugenden aufzählt. Er erklärt sie alle für Gaben Christi. Besonders schätzt er die *σωφροσύνη*, die asketische Tugend, welche die Begierden

beherrscht. Im folgenden Gedicht giebt er eine treffliche Würdigung derselben. Sie verliere ihren Wert, wenn sie den Hochmut nähre; wenn man diejenigen gering schätze, welche nicht asketisch leben; und wenn sie der erbarmenden Liebe ermangeln.

Wie sehr die Dichter von der Marienverehrung erfüllt sind, kommt in den zahlreichsten Äusserungen zutage, doch giebt es individuelle Unterschiede. Romanus besingt sie nicht mit der Überschwenglichkeit und der verschwenderischen Fülle von Prädikaten, wie Sergius, welcher durch Bezeichnungen wie: Herstellerin der Versöhnung, Vergebung der Sünden, sie bereits nahe an die Würde Christi heranrückt. Seit den Bilderstreitigkeiten ist auch, im Vergleich mit der früheren Zeit, eine Steigerung der Verehrung wahrnehmbar, wie schon die Theotokieen der Kanones beweisen. Dieselbe Färbung der Frömmigkeit trägt das Gedicht des Photius (Pitra, p. 439). An Maria richtet er die flehentlichsten Bitten um Vergebung der Sünde, während er Christum als den Richter denkt, welcher durch ihre Fürbitten erweicht werden müsse. Orestes (p. 302) setzt auf sie alle seine Hoffnung und erbittet von ihr Schutz, Vergebung der Sünden, Tränen der Busse, Kraft der Heiligung, als hätte sie über das alles zu verfügen.

Pitra ist der Ansicht, dass in diesen Gedichten bereits die Freiheit der Maria von der Erbsünde vorausgesetzt sei. Für Romanus und seine Zeit kann indes diese Annahme nicht gelten, denn Nr. 5, Str. 7 p. 30 spricht die Jungfrau zu Jesus: „Du bist in allem mir ähnlich, denn du bist in nichts von mir verschieden, in nichts von den Menschen, als dass du ohne Sünde empfangen und geboren bist.“ Ebenso schliesst Christus Nr. 15, Str. 23 ihre Sündlosigkeit aus, indem er spricht: „Niemand ist ohne Sünde, niemand ohne Vorwurf, ich allein bin ohne Makel.“ Dagegen können Worte einer Ode (p. 398) an die heilige Anna, welche nach dem Akrostichon dem Joseph zugeschrieben werden kann, in dem von Pitra angenommenen Sinne verstanden werden: *ἔξεις ἐν γαστρὶ καὶ τέξεις κόρην ἁγίαν*. Notwendig aber ist diese Deutung nicht, sondern es genügt auch nach gewöhn-

lichem Sprachgebrauch das Prädikat der Heiligkeit auf die Freiheit von der Tatsünde zu beziehen, und diese Deutung verdient den Vorzug, da die absolute Freiheit von der Erbsünde im 9. Jahrhundert weder im Morgenlande noch im Abendlande gelehrt wird. Wenn Maria *πανάγνος* (p. 266), *πανάμωμος* (p. 433) und mit ähnlichen Prädikaten genannt wird, so beweisen sie noch viel weniger.

Merkwürdig ist, dass die orientalische Kirche die Erlösung der im Hades Befindlichen unter verschiedenen Bedingungen geschehend, vorstellt. Im 2. Jahrhundert dachte Klemens die Apostel als Heilsverkünder hinabsteigend; Hippolytus¹ lässt Johannes den Täufer auch in der Unterwelt Christo als Vorläufer vorgehen. Dieselbe Wirksamkeit erhält er bei Romanus (p. 178). Mehr vereinzelt ist die (p. 413) von einem nicht sicher zu ermittelnden Dichter, dem Symeon zugemessene gleiche Tätigkeit.

Einen schätzenswerten Beitrag geben die Mitteilungen Pitra's zur Beantwortung der Frage, was die genauere Bedeutung des Namens *μυγάδες* sei, womit gewisse Asketen bezeichnet werden. Die Ableitung des Wortes von *μύγνημι*, welche die im Thesaurus des Stephanus angeführten griechischen Autoren behaupten, mag in Ermangelung einer bessern vorläufig gelten, obwohl auch dies Bedenken dagegen erregt, dass dort gleichfalls ein Singular *μυγὰς* in der Bedeutung Kloster erwähnt wird. Das sicherste Merkmal dessen, was unter *μυγάδες* zu verstehen ist, bietet eine Stelle in der oben erwähnten Lebensbeschreibung des heiligen Sabas dar (p. 306): Sabas habe seine Mönche in drei Klassen geteilt: 1) die abgesondert als Eremiten lebenden; 2) die in das Kloster aufgenommenen; 3) *ἕτεροι δὲ μυγάδι στοιχοῦντες κατόνι*. Diese dritte Klasse kann also weder ganz den Eremiten, noch ganz den gewöhnlichen Cönobiten gleich gewesen sein. Sie wird ohne Zweifel von beiden etwas gehabt haben, mithin ein eremitenartiges Leben der Einzelnen in besonderen Zellen, aber zugleich ein beschränktes Ge-

1) De antichrist. ed. Lagarde, p. 22.

meinleben unter einander und die Leitung durch den Abt. Es sind also vermutlich darunter die Lauren zu verstehen, Vereinigungen von einzelnen Mönchszellen, welche in Ägypten und Syrien und anderen südöstlichen Gegenden häufig waren, so z. B. im 6. Jahrhundert in der Biographie des älteren Sabas durch Cyrill von Skythopolis oft erwähnt worden. (Cotelerii Monum. eccl. graec., c. 7. 18. 59.) Für eine solche Mittelstellung zwischen Eremiten und Cönobiten wäre vielleicht eine Ableitung oder Komposition von μέσος der gewöhnlichen Bezeichnungsweise entsprechender gewesen; doch auch der Ausdruck *μυγὰς* ist erklärlich, wenn man sich eine Vermischung der Regeln für das Kloster- und Eremitenleben vorstellt. Auch die in der Regel aktive Bedeutung der Endung *-ας* ist nicht so ausschliesslich auf den aktiven Gebrauch beschränkt, dass das Wort nicht für *μικτὸν* angewendet sein könnte. Eine Bestätigung der dreifachen Unterscheidung liegt in einem Gedicht, p. 628, wo dem Theodorus Studita nachgerühmt wird, dass er weltliche Sitte verbannt habe aus der mönchischen Dreiheit (*ἐκ τῆς μοναδικῆς τριάδος*). In anderen Äusserungen werden dagegen die *μυγάδες* von den Eremiten unterschieden, jedoch nicht von den Cönobiten, so dass also der Ausdruck offenbar in allgemeinerem Sinne gebraucht wird, wo er die letzteren mit umfasst. In diesem weiteren Sinne kommt der Name vor Analect., s. p. 340, wo vom Euthymius gerühmt wird, er sei Einsiedler geworden, sein Freund Theoktistos dagegen sei ins Cönobium eingetreten. Daran knüpft der Dichter den Aufruf: „Wohlan alle *μονασταὶ σὺν τοῖς μυγῶσιν*. Derselbe Gebrauch findet sich p. 419, wo Basilius angesprochen wird *τῶν μοναστῶν καὶ τῶν μυγᾶδων κλέος*. Nicht anders wird auch zu verstehen sein p. 342 der Unterschied des *μοναδικὸν πολίτευμα* d. h. des Einsiedlerlebens und des *μυγαδικὸν βίωσιμον* d. h. des Klosterwesens. Die Stellen, welche die engere Beziehung des Namens *μυγάδες* enthalten, gehören zwar einer verhältnismässig späten Zeit an, das historische Stück dem 11. Jahrhundert, das Lied auf Theodorus ist gewiss nicht älter als das 10. Jahrhundert; indes ist kaum ein Zweifel, dass die konkretere Bedeutung die ur-

sprüngliche und die weitere erst dann entstanden sei, als dies mittlere Mönchsinstitut grosse Verbreitung gefunden hatte. In der Zusammenfassung mit den Cönobien in eine Klasse liegt eine gewisse Vorbereitung für die abendländische Form der Klostereremiten.