

Zwei Herrscherakklamationen in einer griechischen Handschrift aus Süditalien (Codex Messina gr. 161)

von Neil Moran, Hamburg

Seit Gibbon schon gilt es als eine der klassischen Aufgaben der byzantinischen Kulturgeschichte das verwickelte Huldigungszeremoniell, mit dem die oströmischen Kaiser sich umgaben, wissenschaftlich zu erfassen und zu untersuchen. Wiederholt ist in zahlreichen Studien der juristische Charakter und der geschichtliche Werdegang dieses Zeremoniells eingehend erläutert worden¹, jedoch ist von musikwissenschaftlicher Seite der Gegenstand zum größten Teil eine terra incognita geblieben. Im folgenden werden zwei Herrscherakklamationen in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Süditalien (Messina gr. 161) in moderne Notation transkribiert und näher interpretiert. Gleichzeitig möchte ich diese Gelegenheit benutzen, um zum erstenmal auf die liturgische Stellung dieser Akklamationen innerhalb eines merkwürdigen, höchst melismatischen Gesangsrepertoires in einer Reihe mittelbyzantinischer Handschriften aufmerksam zu machen. Im Rahmen einer größeren, noch nicht erschienenen Arbeit zu den Orthrosesängen der byzantinischen Liturgie konnte ich beweisen, daß das Repertoire im Codex Messina gr. 161 und in einigen wenigen anderen Handschriften die Praxis der Hagia Sophia darstellt, wie sie in Konstantinopel vor der lateinischen Eroberung gepflegt wurde, ehe diese weltliche Gesangspraxis durch die monastische Ordnung im 14. und 15. Jahrhundert allmählich ersetzt wurde. Bei der Analyse der zwei hier veröffentlichten Akklamationen hebe ich einige Beobachtungen hervor, die geeignet sind, das geläufige Bild der byzantinischen Musik des Duecento in Italien zu korrigieren; ein Bild, das unter anderem dazu führt, daß diese Musik immer noch als „*Musik der Textaussprache*“ unter der Rubrik „*Sprache, Metrik, Musik*“ in der einschlägigen Literatur geführt wird².

Die Erforschung der in Byzanz üblichen sprechchorartigen Zurufe des Beifalls, Lobes und Glückwunsches am kaiserlichen Hof, ist durch die Quellenlage stark beeinträchtigt. Ihr stehen nämlich im wesentlichen nur zwei fragmentarisch überlieferte Sammelwerke zur Verfügung: das in einer einzigen Handschrift überlieferte Zeremonienwerk *De caeremoniis aulae byzantinae*³ des Kaisers Konstantin VII.

1 E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, A new edition, vol. 1-12, Basil 1787-89; F. Cabrol, Artikel *Acclamations*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I, S. 240-265; weitere Literatur bei O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938.

2 So z. B. in der *Byzantinischen Zeitschrift*. Vgl. auch E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textaussprache*, Heidelberg 1962, S. 52: „Die byzantinische Musik steht aber mit der Silbe als Grundlage des Rhythmus auch der antiken Musik so nahe wie eben möglich“; S. 56: „So besteht kein Zweifel, daß eine Ordnung der byzantinischen Musik nicht ohne den Text denkbar ist“.

3 Ausgaben: *Constantini Porphyrogenneti imperatoris Constantinopolitani libri duo de caeremoniis aulae Byzantinae I-II*, hrsg. von Io. Henricus Leich und Io. Iacobus Reiske, Lipsiae

Porphyrogennetos (905-959) und die einem Georgios Kodinos Kuropalates zugeschriebene Abhandlung *De officialibus palatii Constantinopolitani et de officiis Magnae Ecclesiae*⁴ aus dem 14. Jahrhundert. Hinzu kommen einzelne Berichte von Diplomaten usw. am byzantinischen Hof, wie der Bericht des Harun ibn Jahjah oder des Luitprand von Cremona: Krönungsschilderungen, ikonographische Darstellungen oder einige wenige poetische Zeremonientexte, die gelegentlich am Rande einige nicht-fachmännische Details zu Fragen des Vortrags oder der Terminologie liefern.

Werden die Quellen auf diesem Gebiet schon als spärlich bezeichnet, müssen die wenigen noch erhaltenen musikalischen Denkmäler der Zeit wahrhaft wie kostbare Raritäten erscheinen. Nach den Zeremonienwerken zu urteilen, war das straff organisierte Kollegium an der Aula mit seinen Domestiken, Maistoren, Krakten (die im weltlichen Bereich den kirchlichen Psalmen gegenüberstanden), Melisten, Poeten, Organisten, Instrumentalisten und Parteichören den ausführenden Kräften in der Großen Kirche Hagia Sophia keinesfalls unterlegen. Von den Musikbüchern dieses Corps ist aber nichts erhalten. Nur einige in spätbyzantinischen liturgischen Anthologien erhaltene Fragmente fielen den zahlreichen Bränden und den Plünderungen der Stadt Konstantinopel nicht zum Opfer. Henry Tillyard befaßte sich mit Akklamationen in spätbyzantinischen Handschriften in einem seiner ersten Versuche in der musikalischen Byzantinistik⁵. In seiner Untersuchung veröffentlichte Tillyard die Akklamationen für den zweitletzten byzantinischen Kaiser, Johannes Palaiologos (1391-1448), aus dem Codex Pantokrator 214 sowie Aufzeichnungen aus den Codices Lavra A. 166 und Lesbos, Leimon 230. Auch wenn Tillyards Übertragungen dieser Stücke heutigen Normen nicht entsprechen,

1751-1754; 2. Ausgabe im Bonner *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, Bd. I (Text) 1829, Bd. II (Kommentar) 1830 (dieselbe in Migne, *Patrologia Graeca*, Bd. 112, 1864). – *Constantin VII Porphyrogénète. Le Livre des cérémonies*, mit franz. Übersetzung von A. Vogt, 4 Bde., Paris 1935-1940.

In der Handschrift des Zeremonienwerks sind keine Neumierungen überliefert, sie gibt aber zahlreiche für die Herausgeber rätselhafte Laute wie *iou s aei, oi es, es a oi es, kuri* usw. und verschiedene Tonartenformeln wieder, die eine musikalische Bedeutung haben sollen.

Jacques Handschin stellt in seiner Untersuchung der musikalischen Elemente im Zeremonienwerk ein Inventar der Liedtexte auf und bespricht eingehend die Terminologie in Hinblick auf eine Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungspraxis: J. Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung*, Basel 1942. Zu beachten ist F. Dölgers Besprechung dieser Arbeit in der *Byzantinischen Zeitschrift* 42, 1943, S. 218-227.

4 Ausgaben: *Georgius Codinus Curopalata, de officiis magnae ecclesiae et aulae Constantinopolitanae. Ex versione P. Jacobi Gretseri* . . ., hrsg. von J. Goar, Paris 1648. Neudruck mit Kommentar von Goar und J. Gretser im *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, Bonn 1839-43. Die Ausgabe des 17. Jhs. wird in der *P. G.* Bd. 157 abgedruckt. – *Pseudo-Kodinus, Traité des Offices*, hrsg. von J. Verpeaux, introduction, texte et traduction, Paris 1966. – Vgl. auch Handschins Äußerungen zu Pseudo-Kodinus in seiner Untersuchung, S. 103-108 und O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938.

5 H. J. W. Tillyard, *The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual*, in: *Annual of the British School at Athens* 23, 1911-1912, S. 239-260.

sind sie in der Forschung des öfteren zitiert oder abgedruckt worden⁶. Vor kurzem nahm Kenneth Levy das Thema nochmals auf, indem er drei kurze Akklamationen der byzantinischen Liturgie in der Festschrift für Oliver Strunk herausgab⁷. Andere erhaltene Bruchstücke sind wohl die im byzantinischen Kirchengesang vorkommenden Artbezeichnungen wie Bulgarikon, Frangikon und Persikon⁸. Möglicherweise wird auch die Erforschung der lateinischen *Laudes regiae* neue Erkenntnisse zur musikalischen Problematik bringen⁹.

Im folgenden werden zwei Akklamationen veröffentlicht, die in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus Messina überliefert sind (*Biblioteca Universitaria di Messina*, Codex gr. 161). Die Handschrift stellt ein Exemplar einer besonderen, höchst melismatischen musikalischen Gattung dar, nämlich des Asma¹⁰. Das Repertoire des Asma umfaßt Gesänge des Morgengottesdienstes wie Polyeleos, Pasa noe und Pentekostaria, Ordinariumsgesänge für die Messe, Kratemata und Theotokia. Zu Beginn des Repertoires stehen die einleitenden Psalmgesänge des Morgengottesdienstes (Orthros), und zwar in einer Anordnung, die deutlich vom monastischen Ordo abweicht. Meine vor kurzem durchgeführte Untersuchung dieser einleitenden Orthrospsalmen hat ergeben, daß dieses Repertoire die Praxis der Hagia Sophia wiedergibt, wie es etwa im 15. Jahrhundert kurz vor dem Untergang des byzantinischen Reichs von Symeon Thessalonike beschrieben wird. Im Frühgottes-

6 Egon Wellesz erarbeitete Tillyards Übertragungen der Akklamationen im Codex Pantokrator 214 in Übereinstimmung mit den Richtlinien der M. M. B. und gab sie in seiner Geschichte heraus (*A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949, S. 104-105). Kenneth Levy meint, diese Gesänge sollten eine Quinte höher transponiert werden (vgl. *Three Byzantine Acclamations*, in: *Studies in Music History. Essays for O. Strunk*, hrsg. von H. Powers, Princeton 1968, S. 47). Tillyards Transkriptionen enthalten jedoch Übertragungsfehler; diese Akklamationen bedürfen einer neuen Edition. Panagiotis Trempelas, Oliver Strunk und Miloš Velomirović haben auf Rezensionen der Akklamationen im Codex Pantokrator 214 in anderen Anthologien aufmerksam gemacht.

7 K. Levy, *op. cit.*

8 M. Velomirović veröffentlichte ein Persikon aus Codex Athen 2401 in: *Studies in Eastern Chant* III, 1973, S. 179-181. Es handelt sich hier wohl eher um einen türkischen Dialekt als um die persische Sprache. Vgl. A. Heisenberg, *Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit*, Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1920, 10. Abhandlung, München 1920, S. 61, wo die angebliche „persische“ Sprache der türkischen Wardarioten erörtert ist. Zur Thematik haben sich auch J. B. Pitra und J. Tzetzes geäußert. Vgl. J. B. Pitra, *Hymnographie de l'église grecque*, Rom 1867 und J. Tzetzes in: *Parnassos* 9, 1885, S. 441 f. Das Gothikon im Zeremonienwerk Konstantins wurde von Carl von Kraus ausführlich besprochen, vgl. C. von Kraus, *Das gotische Weihnachtsspiel*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 20, 1895, S. 223-257.

9 Vgl. E. H. Kantorowicz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, University of California Publications in History 33, Berkeley-Los Angeles 1946 und H. Hucke, *Eine unbekannt Melodie zu den Laudes Regiae*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 42, 1958, S. 32-38.

10 Die Musiktraktate unterscheiden zwischen einem Repertoire des Hagiopolites und einem Repertoire des Asma, letzteres wurde aber in der bisherigen Forschung als eine Art weltlicher Musik verstanden. Die Forschung schuldet Padre Bartolomeo Di Salvo Dank, weil er erstmals anhand von vier Codices aus Süditalien eine Bestimmung vom Repertoire des Asma ausgearbeitet hat. B. Di Salvo, *Gli asmata nella musica bizantina*, in: *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata* 13, 1959, S. 45-50, 127-145 und 14, 1960, S. 145-178.

dienst der byzantinischen Kirche wird in der Regel der Hexapsalmos gesungen, der sich aus Versen der Psalmen 3, 37, 62, 87, 102 und 142 zusammensetzt. Im weltlichen Ritus der Hagia Sophia in Konstantinopel wurde jedoch eine eigene Version mit Versen aus den Psalmen 3, 62 und 133 vorgetragen, über deren Entstehung wenig bekannt ist. Die Gesänge dieses Repertoires bedürfen einer eingehenden Studie; es genüge hier, darauf hinzuweisen, daß sie gewichtiges Material für die Eruierung der altertümlichen, nach der Eroberung Konstantinopels verlorengegangenen Gesangspraxis der Hauptkirche des byzantinischen Reichs liefern, deren Existenz schon seit langem von Kunsthistorikern wie Nicolas Malickij und von Liturgiewissenschaftlern wie Anton Baumstark, Heinrich Schneider und Panagiotis Trepelas vermutet wurde¹¹.

Die zwei Akklamationen stehen im Codex Messina gr. 161 am Schluß dieser Psalmverse und unterscheiden sich stilistisch von den vorangehenden Gesängen. Obwohl mindestens vier Codices die Gesänge des sogenannten asmatischen Orthros überliefern, finden sich die anschließenden Akklamationen nur im Codex Messina gr. 161. Es liegt deshalb nahe, diese Gesänge mit dem Kloster San Salvatore in Messina und den normannisch-staufischen Königen in Verbindung zu bringen, denn San Salvatore stand seit seiner Erhebung im Jahre 1131 zum Archimandritat unter dem *diritto regio* von Roger II. in Palermo¹². Auf diesen Zusammenhang wird unten näher eingegangen.

Der Text der beiden Akklamationen, der aus Psalmvers, Tonsilben, Echemata, Doxologie und einem *vivas*-Ausruf besteht, hat folgenden Wortlaut:

1. ὁ δὲ βασιλεὺς εὐφρανθήσεται ἐπὶ τῷ θεῷ,
ἐπαινεθήσεται πᾶς ὁ ὀμνύων ἐν αὐτῷ.
Ἔνα ζῆτε. δόξα σοι ὁ θεός.
2. ὅτι ἐνεφράγη στόμα λαλούντων ἄδικα.
Ἔνα ζῆτε. δόξα σοι ὁ θεός.

Der Psalmtext, Zeilen 1 und 2 des ersten, Zeile 1 des zweiten Textes, (Der König aber wird sich freuen in Gott / rühmen wird sich jeder, der geschworen bei ihm / des Lügners Mund wird verstummen) entstammt Psalm 62, Vers 12. Diese und ähnliche formelhafte Verbindungen eines Treueids mit einem Fluch auf alle Feinde ha-

¹¹ Vgl. Literatur bei O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 9/10, 1956, S. 177-202.

¹² Siehe E. Caspar, *Roger II. (1101-1154) und die Gründung der normannisch-sicilischen Monarchie*, Innsbruck 1904, S. 510 f.; M. Arranz, *Le Typicon du monastère du Saint-Sauveur à Messine (Codex Messinensis gr. 115, A. D. 1131)*, *Orientalia Christiana Analecta*, Bd. 185, Rom 1969.

ben zu jeder Zeit als Huldigung gottnaher Monarchen gedient¹³. Die Wirkungskraft solcher Segens- und Fluchformeln in Kult und Psalmdichtung hat insbesondere Sigmund Mowinckel untersucht¹⁴. In unseren Akklamationen wird diese Formel durch einen direkten Segenswunsch in Form eines *vivas*-Ausrufs verstärkt. Der Wortlaut des Ausrufs im Codex Messina gr. 161 („*ena zēte*“) verdient besondere Beachtung. Im Alten Testament tritt der Ausruf „*Zētō o Basileus*“ (Es lebe der König) im Singular häufig auf. In lateinischen und griechischen Inschriften des frühen Mittelalters kommt diese Formel meist im Aorist vor, z. B. „*Iucunde, Curace, zeses!*“ oder „*Alasōni zēsais*“¹⁵. Codex Messina gr. 161 gibt aber diese Formel merkwürdigerweise in der Mehrzahl wieder („*zēte*“). Man hätte hier vielleicht einen Anhaltspunkt für die Datierung des Codex Messina in irgendeine Periode einer Doppelregentschaft. Ähnlich klingt eine Akklamation des Zeremonienwerks Konstantins im Plural: „*Zēsate kalēn zōēn, despota!*“¹⁶. Die Anwendung der Mehrzahl in der letztgenannten Akklamation wäre vielleicht aus der Tatsache zu erklären, daß Konstantin VII. (Kaiser 912-959) erst ab 944 selbständig regierte, obwohl bei der im Zeremonienwerk beschriebenen Festlichkeit nur ein einziger Kaiser anwesend ist.

Da die Musik zu den zwei Akklamationen im wesentlichen gleich ist, sind die zwei Texte in der Übertragung untereinander gesetzt. Der Psalmtext wird jeweils zweimal vorgetragen. Nach Darlegung der ersten Textphrase werden immer mehr Tonsilbenmelismen und Echemata in den Text eingeschoben, bis das Melos den *zeses*-Ausruf erreicht. In der zweiten Hälfte wird die Anfangstextphrase zweimal wiederholt und das Stück schließt mit einer Doxologie. Der Aufbau kann anhand der ersten Akklamation exemplifiziert werden.

13 Literatur zum Eid beim König in Ägypten und in Babylonien gibt H.-J. Kraus, *Psalmen*, Neukirchen 1960, Bd. I, S. 443. Hermann Gunkel meint, dieses Gebet für den König sei dem ursprünglichen Psalmtext nachträglich hinzugefügt worden (vgl. H. Gunkel, *Die Psalmen, Göttinger Handkommentar zum Alten Testament II. 2*, 4. Auflage, Göttingen 1926, S. 267).

14 S. Mowinckel, *Psalmstudien V. Segen und Fluch in Israels Kult- und Psalmdichtung*, Kristiania 1924.

15 Zu *vivas*- und *zeses*-Akklamationen vgl. Th. Klauser, Artikel *Akklamation*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. I, Stuttgart 1950, S. 221 f. und die Beispiele bei E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin 1925, bei M. Siebourg, *Eine griechische Akklamation als Töpfermarke. Studien zum gallisch-germanischen Hausgerät*, in: *Bonner Jahrbücher* 116, 1907, S. 1-18 und bei E. Peterson, *Eis Theos. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen, Forschungen zu Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments* 24, Göttingen 1926, S. 26 und S. 175.

16 Vogt, *Constantin VII.*, Textband II, S. 172.

Erster Teil

1. ὁ δὲ βασιλεὺς ... πᾶς.
2. ὁ ὁμνύ <ω ω ω ... > μνύω.
3. ὁ ὁμνύ <ω ω ω ι α νε νε ... να>.
4. λεγετω <ε ι α να ... ε να νες>.
5. παλιν <ε ι α να ... ε να νες>.
6. πᾶς ὁ ὁμνύων ἐν αὐτῷ.
7. λεγετω. Ἔνα ζηῆτε.

Zweiter Teil

8. ὁ δὲ βασιλεὺς εὐφρανθήσεται, λεγετω,
ὁ δὲ βασιλεὺς ... ἐπαινεθήσεται.
9. πᾶς πᾶς ὁ ὁμνύων ἐν αὐτῷ
10. δόξα σοι ὁ θεός.

Ein entschlossenes Anfangsmotiv (*g-d-g*) um das Tonzentrum *g* setzt das Stück in Bewegung. Die „widerhallenden“ Schwingungen dieser Tonfolge *g – d – g – h – g* prägen den Fortgang der ganzen ersten Hälfte des Stückes. In Übereinstimmung mit diesem tonalen Konzept schließen die Zeilen 1, 3 und 6 auf *g*; die Zeilen 2, 4 und 5 (eine Wiederholung der Phrase in Zeile 4) dagegen auf *d*. Es erhebt sich die Frage, ob dieser Aufbau möglicherweise durch rein akustische Gegebenheiten bedingt wurde. Dem spätbyzantinischen Codex Athen 2061 zufolge gingen die Psalmen am Anfang des Hesperos in die Kuppel der Kirche hinauf und sangen die Akklamation von hier aus¹⁷.

Das Melos springt am Anfang des zweiten Teils sofort zu dem, was wir in einer tonalen Sprache die Subdominante nennen würden, und der Ton *c* bildet im folgenden Abschnitt eine Art Reperkussionston. Nach der Kadenz auf *c* in Zeile 8 wendet sich das Melos zum Tonzentrum *g*. Diese Kadenz führt mittels einer merkwürdigen Wendung (*g-d-a-a-a-a-d-h*) in die Doxologie. Man findet sich in der Doxologie plötzlich wieder im Rahmen einer rein kirchlichen Melodik, deren meist

17 Vgl. O. Strunk, *The Byzantine Office*, S. 180: „the psaltists, bearing lights, are described as going up into the dome and it is from here that they sing their acclamations“.

schrittweise behutsame Fortbewegung keine der vorangehenden resoluten „Dominante-Tonika“ Sprünge kennt. Die Doxologie schließt mit einer typischen Kadenz des Echos Deuterios im Repertoire des Asma, die wiederholt in den Gesängen des asmatischen Orthros vorkommt.

Es ist noch zu erwähnen, daß die Echemata in Zeile 4, 5 und 7 mit roter Tinte aufgezeichnet sind. Aus der Handschrift ist nicht zu entnehmen, ob diese Echemata noch von einem anderen Sänger vorgetragen wurden oder ob sie nur als Wegweiser dienten. In den Gesängen des Zeremonienwerks fand an solchen Stellen oft ein Wechsel von Vorsänger und Parteichor statt¹⁸. Das *LEGETO* in Zeile 8 wurde aber zweifelsohne gesungen, da es mit schwarzer Tinte geschrieben ist.

In den *Studies in Eastern Chant II* hat Edward V. Williams eine wichtige Untersuchung zur Struktur spätbyzantinischer kalophonischer Gesänge in Angriff genommen¹⁹. Williams glaubt, anhand von Vertonungen des zweiten Psalms fünf methodische Verfahren für die Gestaltung einer kalophonischen Komposition unterscheiden zu können. Unsere Akklamationen passen am ehesten in die letzte Kategorie: eine komplexe Struktur mit Wiederholung von Silben, Worten und Phrasen, in die auch Tonsilbenmelismen (Teretismen) eingeführt werden. Im Gegensatz zu den von Williams untersuchten Kompositionen werden jedoch keine fremden Psalmverse in die Akklamationen eingeschoben. Die Tonsilbenmelismen im Repertoire des Asma haben auch eine eigene Form, die sich deutlich von den Teretismen in spätbyzantinischen Kompositionen unterscheidet. Tonsilbenmelismen auf *te* oder *re* kommen nicht vor, dafür werden aber gern Melismen aus Kombinationen aus *ne na nes* oder aus ausgedehnten Vokalzusammensetzungen (z. B. *o o o i a nes*) eingesetzt.

Warum finden sich byzantinische Herrscherakklamationen in einer griechischen Handschrift aus Süditalien? Um diese Frage zu beantworten, muß auf die Politik Rogers II. gegenüber Ansprüchen der römischen Kurie nach der Eroberung Unteritaliens und Siziliens durch die Normannen unter Robert Guiscard und Roger I. hingewiesen werden. Eine bereitwillige Stütze für eine von Rom unabhängige Politik fanden die Normannenfürsten im italo-griechischen Mönchtum, das seit dem Ende des neunten Jahrhunderts besonders in Kalabrien blühte. Pierre Batiffol ist der Meinung, daß die Ernennung San Salvatores zum Mutterkloster aller griechischen Klöster im normannischen Reich eine direkte Antwort auf die Benediktiner von Mileto war, die den griechischen Abt Bartholomaios von Simeri der Häresie angeklagt hatten²⁰. In der Gründungsurkunde vom Mai 1131 verlieh Roger II. dem Kloster Freiheit von aller bischöflichen Gerichtsbarkeit und stattete es mit reichen Schenkungen aus. Eine weitere Urkunde aus dem Jahre 1134 erwähnt 42 Klöster, die dem Abt Lukas von San Salvatore unterstellt waren²¹. Anhand ihrer Untersu-

18 Vgl. Handschin, *Zeremonienwerk*, S. 40-42 und J. Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, MMB Subsidia VII, Kopenhagen 1966.

19 E. V. Williams, *The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2*, in: *Studies in Eastern Chant II*, 1971, S. 173-193.

20 P. Batiffol, *L'Abbaye de Rossano. Contribution à l'histoire de la Vaticane*, Paris 1891, S. 8.

21 Caspar, *Roger II.*, S. 522-523.

chungen des Typikon des San Salvatore glauben Pierre Batiffol und Miguel Arranz folgern zu können, daß San Salvatore in Fragen der liturgischen Ordnung direkt unter dem Einfluß der Kirchen von Konstantinopel stand²². Die Gesang- und Textbücher für den italo-griechischen Ritus hatte wahrscheinlich Abt Bartholomaios von Simeri während eines langen Aufenthaltes in Konstantinopel gesammelt. Auf diese Weise könnte man das Auftreten der Gesänge des asmatischen Orthros auf sizilianischem Boden erklären.

Es ist darauf hinzuweisen, daß das Jahr 1131, in dem auch das Bistum Cefalù gegründet wurde, den Beginn des erbitterten Kampfes Rogers gegen das ganze Abendland markiert; Roger II. war bemüht, Glanz und Kunstfertigkeit der Länder, mit denen er in politischen Beziehungen stand, in einem gesteigerten Maße nach Palermo zu verpflanzen²³. In bezug auf Rogers willkürliche Aneignung aller äußerlichen Zeichen der byzantinischen Vorherrschaft schreibt Josef Deér: „Während byzantinische Provinzen von normannischen Piratenflotten systematisch geplündert wurden und der Großadmiral Rogers sogar die Kaiserstadt mit brennenden Pfeilen beschießen ließ . . ., wuchs in der gleichen Zeit in Palermo wie eine künstliche Blüte ein streng byzantinisches Hofzeremoniell empor“²⁴. Es fand seinen Ausdruck in basileusähnlichen Wendungen im griechischen Königstitel Rogers und in der Beitelung als Basileus durch seine Prälaten.

Die Bevorzugung des Klosters San Salvatore in Messina wurde mit einer Reihe von Urkunden der Herrscher Wilhelm I., Wilhelm II., Heinrich VI. und Konstanze fortgesetzt. Wir wissen weiter, daß Heinrich VI. im Jahre 1197 in Messina gestorben ist. Nach seiner Beerdigung in Messina weilte seine Frau Konstanze längere Zeit dort, bis das päpstliche Exkommunikationsdekret gegen Heinrich VI. aufgehoben wurde. Auch Friedrich II. zeichnete San Salvatore in Messina mit Urkunden aus. Im Frühjahr 1209 unternahm der vierzehnjährige Friedrich II. einen Zug durch Sizilien, der nach Messina führte. In den Jahren 1210 und 1212 hielt sich Friedrich in Messina auf, ehe er das Festland besuchte. In Messina hielt er ferner im Jahre 1211 einen Hoftag und verkündete neue Gesetze. Bald danach fand in Messina ein Strafgericht statt. Nach dem Tode Friedrichs II. im Jahre 1250 wurde seine Leiche zunächst nach Messina, dann nach Palermo überführt. Sollte die Pluralform des *vivas*-Ausrufs im Codex Messina gr. 161 des 13. Jahrhunderts tatsächlich auf eine Periode einer Doppelregentschaft deuten, dann kämen mindestens drei Datierungen für die Entstehung der Handschrift in Frage: erstens die Zeit zwischen dem Tod Heinrichs VI. im Jahre 1197 bis zur Mündigkeitserklärung Friedrichs im Jahre 1208, als zunächst seine Mutter und später Papst Innozenz III. die Regierung führten; zweitens die Zeit nach 1212 während Friedrichs Anwesenheit in Deutschland, als seine Frau Konstanze als Regentin in Sizilien fungierte; drittens die Perio-

22 P. Batiffol, *L'Abbaye*, S. XI und 9; M. Arranz, *Typicon*, S. XX.

23 Vgl. J. Deér, *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Bern 1952.

24 J. Deér, *Kaiserornat*, S. 13. Vgl. auch E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin 1927, Ergänzungsband, Berlin 1931. Josef Deér erwähnt die Triumphalprozessionen und prozessionellen Ausritte aus dem Palast zu Palermo in die Kirche (S. 14).

de zwischen der Ernennung Konstanzes zur Kaiserin im November 1220 bis zu ihrem Tode im Jahre 1222.

Die Akklamationen im Codex Messina gr. 161 berechtigen zu der Annahme, hier ein Echo jener glorreichen Zeit vor der Angliederung Siziliens an das Haus von Anjou durch den Papst im Jahre 1266 gefunden zu haben, und zwar in Gesängen, in denen das Archimandritat der italo-griechischen Klöster stolz seine Nähe zum Königshaus proklamierte. Als solches sollte dieses älteste bekannte Beispiel der byzantinischen „Staatsmusik“, ähnlich wie die nach Palermo verschleppten Korinther Seidenweber und Mosaikarbeiter sowie das byzantinische Hofzeremoniell, als Zeichen der weltlichen Machtansprüche einer aufwieglerischen Königsfamilie dienen, die sich nicht einmal davor scheute, sich mit dem Geschlecht der Komnenen gleichzusetzen²⁵.

Anmerkungen zur Übertragung (S. 12 und 13)

(Nach der Folge der Melodieabschnitte. Die Zahlen in Klammern bezeichnen Text 1 bzw. Text 2.)

1. (2) Echema nur im zweiten Stück

(1) βασιλε Die Hs. hat $\Xi \text{ } \acute{\sigma}$ statt $\Xi \text{ } \acute{\sigma}$.

(2) στομα $\Xi \text{ } \acute{\sigma}$ στο ο μα (g)

2. Die erste Periode schließt in (2) auf a ; die 1. Akkl. schließt dagegen mit der Kadenz auf g .

(2) λα- λα α α (vgl. oben στομα)

3. (2) λαλουντων α α ι α > να Die Hs. hat α α statt α α .

4. λεγετω nur in (1).

5. Phrase 5 fehlt in (2).

8. In (2) fehlt die Textwiederholung.

(2) ενε>φραγη φρα γη στο ο ο ο ο ο ο ο μα

²⁵ Der Verfasser beabsichtigt, eine größere Arbeit über die byzantinischen Akklamationen vorzulegen.

Biblioteca Universitaria
di Messina,
Codex gr. 161

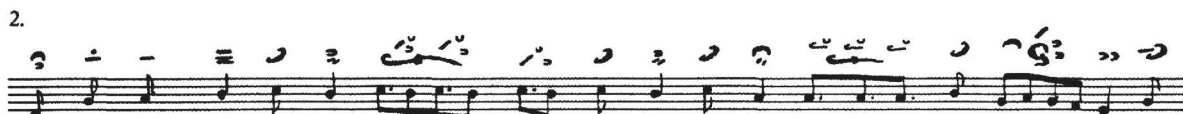
I I.



1.	folio 31	χ η	β	Ο	δε	βε	σι	λε	ε	ευς	ευ	φραν	θη	σε		
2.	folio 32	χ η	β	νε	α	νες	Ο	τι	ε	νε	φρα	α	να	γη	η	στο



ται αι ε πι τω θε ω ε ε παλ νε θη σε ται αι πα ας
ο μα λα λουντων α α α δι λι ι κα κ 2) λα α



ο ο μυυ ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
λα λουν των α α α α α α α α α α α α α α α α

3.



ω μυυ ω . ο ο μυυ ω ω ω ω ι α γ ζα τ α α
ι ι ι ι κα λα λουν των α α ι σ ζε α α α

4.



α α . α χα ι α γ ζα λε γε τω ε ι α ζα ζα ι ι
α α α ι α γ ζε ε ι α ζ ζ ι ι

5.



α ζα ζα γ ε ζα γ πα λιν ε ι α ζ ζ ζ γ
α ζε ζε γ ε ζε γ

6.



ι ι α ζα ζα γ . ε ζα γ πας ο ο ο μυυ ω ω ω
λα λα λουν των α α

7.



ω ω ε ναυ τω . λε γε τω ε να ζη τε ε .
α α δι κα . λε γε τω ε να ζη τε .

II . 8.



ο δε βα σι λε ε ε ευς ευ φραν θη σε ται αι λε γε τω
ο τι ε νε φρα γη στο ο ο ο ο ο μα



ο ο ο ο ο δε βα σι λε ε ε ευς ε[υ] φραν θη



σε ται αι ε πι τω θε ω ε ε και νε θη σε ται αι .

9.



πα α ας . πας ο μνυ ων ε ε ναυ τω τω τω
λα α . λα λουν λα λουν των α δι κα τα τα

10.



τω ω ω ω δο ο ο ξα α σοι οι ο
α α α θε ο ξα α α α σοι οι



ο ο ο ο θε ο ο ο ος +
ο ο ο ο θε ο ο ο ος .