



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters

Spanke, Hans

Stuttgart, 1943

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73577](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73577)



UNIVERSITÄT PADERBORN

1974



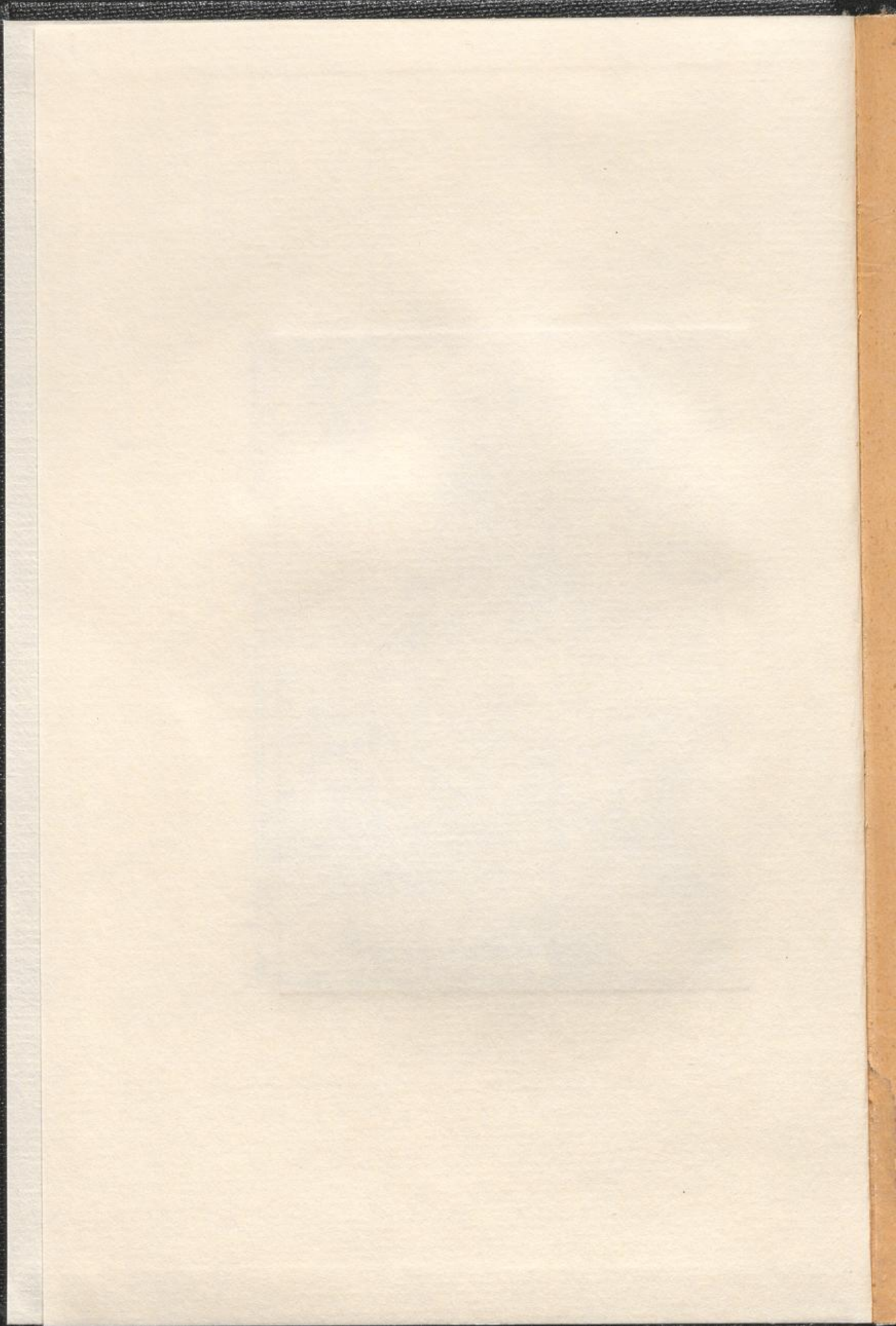


Ludwig Wolff











3843

3,-

FRANKREICH / SEIN WELTBILD UND EUROPA

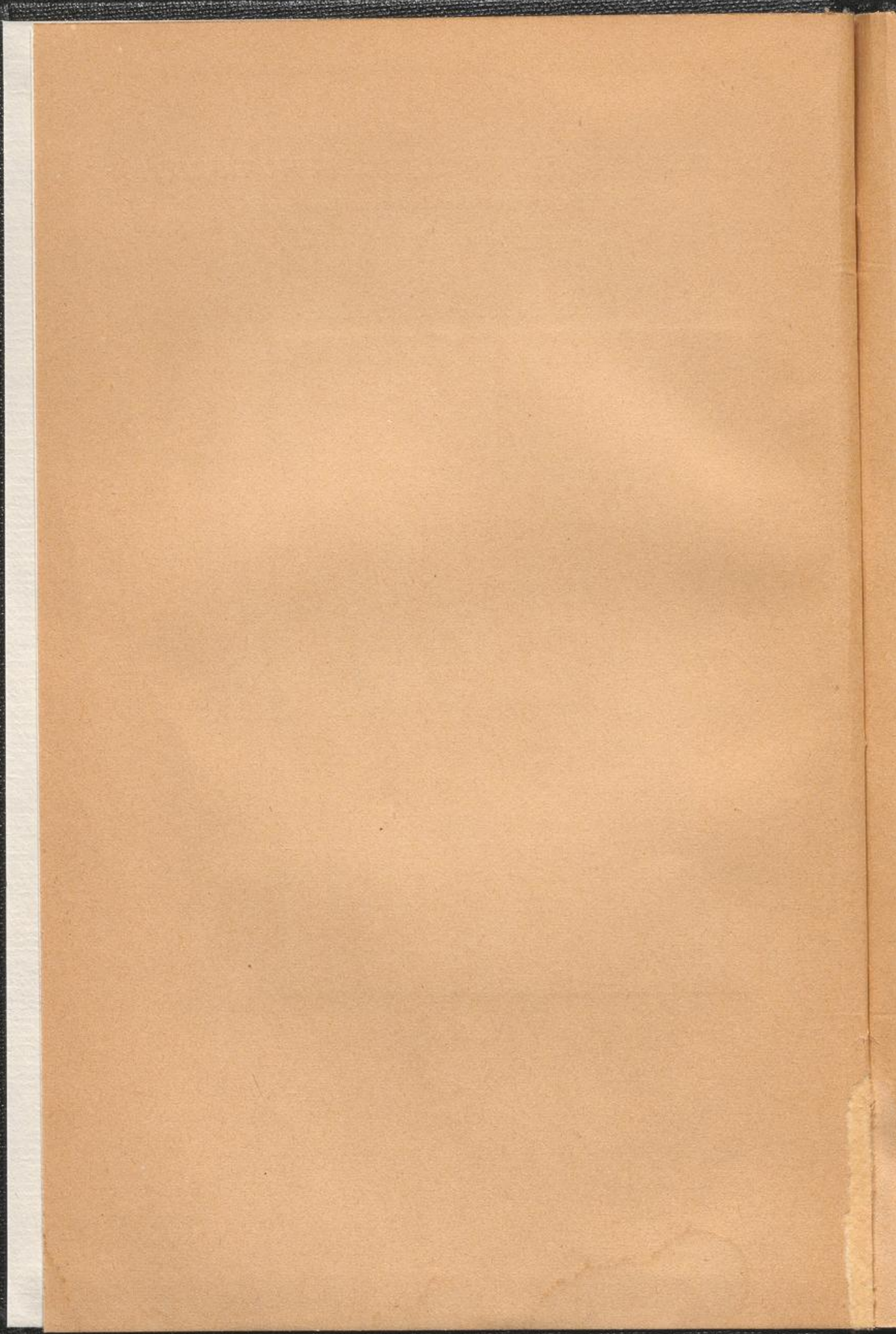
*Gemeinschaftsarbeit der deutschen Romanistik*

*Herausgegeben von Fritz Neubert*

★

FRANKREICH UND EUROPA







# DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE DICHTUNG DES MITTELALTERS

VON HANS SPANKE



---

W. KOHLHAMMER VERLAG · STUTTGART UND BERLIN 1945



GESAMTAUSSTATTUNG: F. H. EHMCKE

Standort: P 11  
Signatur: CBG 1197  
Akz.-Nr.:  
Id.-Nr.: N15307



77/29721

DRUCK VON W. KOHLHAMMER IN STUTT GART



FRITZ NEUBERT GEWIDMET



## VORWORT

Der dringende Wunsch, zu der durch die jetzigen Zeitverhältnisse erforderlichen Klärung der Beziehungen zwischen deutschem und französischem Geistesleben ein Scherflein beizusteuern, hat schnell die Bedenken besiegt, die sich der Wahl des Themas „Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters“ zunächst entgegenstellten. Zu den Schwierigkeiten innerer Art (vgl. darüber die „Einleitung“) trat der Mangel an geeigneten Vorarbeiten und die Sprödeheit des Stoffes, die eine zugleich wissenschaftlich fundierte und den Erwartungen eines weiteren Leserkreises entgegenkommende Behandlung recht behinderte. Andererseits bot sich jedoch an mehreren Stellen die Gelegenheit, durch neues Material und neue Problemstellung das Bild der Beziehungen reicher und interessanter zu gestalten. Unter diesem Gesichtspunkte bitte ich auch den Abschnitt über die internationalen Beziehungen der frühen Sequenz anzusehen; die Wichtigkeit des Problems und die Neuheit der Ergebnisse machten ein Auslassen dieses Stoffes unratsam; da aber hier die Grundlagen neu hergestellt werden mußten, war eine gewisse Ausführlichkeit (die immer noch skizzenhaft blieb) unerlässlich.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß für die germanistische Seite unseres Themas die vorhandene Fachliteratur Stoffe und Richtpunkte liefern mußte (mit Ausnahme der Lyrik); stark verpflichtet fühle ich mich, sei betont, besonders dem an Dokumentation und Wahrheitsliebe unvergleichlichen Werke von Gustav Ehrismann, den ich (ohne persönliche Bekanntschaft) am liebsten mit meinem Lehrer Gustav Gröber vergleichen möchte. — Wäre der zweite Teil der schönen Ausgabe der *Carmina Burana* von Otto Schumann nicht erst nach Fertigstellung dieser Studie erschienen, so würde der Abschnitt II, C viel umfang- und gehaltreicher ausgefallen sein. Denn aus der zeitlichen und örtlichen Schichtung dieser lat. Liebeslieder ergeben sich, wie schon jetzt sich erkennen läßt, wichtige Folgerungen für den Verhältnisanteil Deutschlands und Frankreichs an der mittellateinischen Liedkunst.

Duisburg.

Hans Spanke.



# INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Inhaltsübersicht . . . . .	VII
Einleitung . . . . .	1
Orientierung dieser Arbeit. — Die rassischen Grundlagen. — Zur Methode. — Aufbau der Arbeit.	
I. Die deutsche Vorzeit . . . . .	6
Süd- und Nordgermanen — <del>Niedere</del> Gattungen — Kleinlyrik — Höhere Gattungen (Totenklage, Heldenlied, Preislied) — Dichter und Vortrag — Metrik und Musik.	
II. Die mittellateinische Dichtung . . . . .	15
Rolle des Lateins im Mittelalter.	
A. Die Sequenz . . . . .	16
1. Welche Sequenzen hat Notker geschrieben? Konkordanztabellen . . . . .	
	16
2. Die musikalischen Beziehungen zum Westen . . . . .	
	23
3. Die Verbreitung der Texte Notkers im Ausland . . . . .	
	30
4. Die fränkische Sequenz, zwei Quellen des 9. Jahrhunderts . . . . .	
	32
5. Notkers Leistung . . . . .	
	40
6. Die weltliche Sequenz . . . . .	
	43
B. Die Cambridger Liedersammlung . . . . .	45
Formen — Stoffe: religiöses Lied, Planctus, politisches Lied, Rügelied, Liebeslied.	
C. Die Carmina Burana . . . . .	51
D. Das mittellateinische Epos . . . . .	53
Ecbasis — Waltharius — Ruodlieb. Anhang (aus dem Drama): Roswitha von Gandersheim — Ludus de Antichristo.	
III. Die nationale Entwicklung in den Volkssprachen . . . . .	56
Die ältesten Zeugnisse auf beiden Seiten — Charakter der Entwicklung vor und nach 1100 — Frühe Klerikerepen in Deutschland: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad, Lamprechts Alexanderroman und Kaiserchronik — Das Spielmannsepos: Ist es „ungermanisch“? — König Rother — Salman und Morolf — St. Oswald — Orendel.	
A. Das höfische Epos . . . . .	60
Der Begriff „höfisch“ — 1. Die frühhöfische Periode: Herzog Ernst, Graf Rudolf, Floyris, Eilharts Tristan — 2. Die Blütezeit der höfischen Epik (62): Die Eneide Heinrichs von Veldeke — Der Troiaroman des Herbort von Fritzlar — Metamorphosen des Albrecht von Halberstadt — Athis und Prophilias — Otte's Heraclius — Morant und Galie — Mo-	



ritz von Craon — Die drei Meister (64): Der Artusstoff — Hartmann von Aue: Erec, Iwein, Gregorius, Armer Heinrich — Wolfram von Eschenbach: Parzival, Willehalm, Schionatulander — Gottfried von Straßburg: Tristan.	
B. Das Heldenepos . . . . .	67
Die Begriffe „volkstümliche“ und „Volkspoesie“ — Volkstümlicher Charakter des Heldenliedes — Der Waltharius — Das französische Heldenepos; sein germanischer Geist — Kontinuierliche Geschichte des deutschen Heldenliedes — Das Nibelungenlied (71) — Das französische Rolandslied — Das Gudrunlied — Metrik und Vortrag — Kleinere Heldenepen: Ortnit, Wolfdietrich, Ekkelied, Wielandsage.	
C. Die Lyrik . . . . .	73
1. Die Entwicklung im Umriss: Provenzalische, deutsche, nordfranzösische Lyrik . . . . .	73
2. Die ältesten deutschen Lyriker . . . . .	74
Der Kürenberger: Strophenkunst, Minneauffassung, Motive, die er mit frühesten Provenzalen teilt; — Dietmar von Eist — Gattungen: Frauenlied, Liebesdialog, Tagelied, Alba, Romanzen, Pastorellen — Einige Motive — Der Burggraf von Regensburg — Der Burggraf von Rietenberg — Meinloh von Sevelingen — Heinrich VI.	
3. Die romanisch beeinflusste Lyrik . . . . .	83
Form und Inhalt — Friedrich von Hausen — Heinrich von Veldeke — Ulrich von Gutenburg — Rudolf von Fenis — Albrecht von Johansdorf — Heinrich von Rugge — Bernger von Horheim — Hartwig von Rute — Bliigger von Steinach — Heinrich von Morungen — Reinmar der Alte — Hartmann von Aue — Wolfram von Eschenbach.	
4. Die Spruchdichtung: Der ältere Spervogel (Inhalt und Form) — Der jüngere Spervogel . . . . .	93
5. Walther von der Vogelweide: Höfisches, deutsche Linie, Spruchpoesie — Seine Formenkunst . . . . .	95
6. Neidhart von Reuenthal: Charakter und Herkunft des Dörperlichen — Strophenformen — Motive — Neidhart und die Pastorelle . . . . .	98
7. Spätere Minnesänger: Entwicklung in Frankreich — Der Tannhäuser — Gotfrit von Neifen — Ulrich von Winterstetten — Ausklang im Meistergesang . . . . .	103
8. Zur Formkunst des deutschen Leichs: Formgesetze . . . . .	106
Zusammenfassung . . . . .	109
Das Heldenepos germanisch — Keltisches im Roman und in der Lyrik — Gründe der Parallelität: meist nicht Abhängigkeit, sondern gemeinsame Wurzeln — Schwierigkeit der Aufstellung einer allgemeinen Gegensatzformel, insbesondere für das Mittelalter.	
Alphabetisches Register . . . . .	113



## EINLEITUNG

Was ich zu obigem Thema, dessen Bedeutung und Umfang eigentlich ein dickes Buch rechtfertigen, ja erfordern würde, äußern möchte, kann bei meinen begrenzten Kenntnissen und Arbeitsmöglichkeiten und bei dem geringen verfügbaren Zeit- und Buchraum nur eine Skizze sein, teils bereichert durch Neues aus meinen Spezialgebieten, vielleicht gewürzt durch die teils unbewußte, teils bewußte Selbständigkeit des Romanisten gegenüber germanistischer Tradition und Zeitrichtung.

Es schwebte die Erwägung, ob ein sondernder, vielleicht maßstäblicher Begriff im Titel der Abhandlung stehen sollte, etwa „das Nordische“ oder „das Gotische“; das erwies sich aus mehreren Gründen als unmöglich. Die Literaturen des Mittelalters und die Komponenten, von denen sie abhängen, entbehren so sehr einer bewußten nationalen Ausrichtung, daß jene Begriffe und ihre Umkehrungen nur einen Bruchteil des Ganzen erfassen könnten; zudem ermangelt der zweite, „das Gotische“, wenn er deutsche Geisteshaltung von französischer trennen wollte, 1. der historischen Fundierung auf der baukunstlichen Seite, 2. der Eindeutigkeit und Klarheit im Begrifflichen, — wenn man nicht diskutabile Nebenpunkte in den Vordergrund stellen will, — und 3. bringt seine Gegensatzung zum „Romanischen“ eine peinliche Zwitterhaftigkeit der Begriffsbildung und wieder eine Schiefheit im Historischen. Ebenso wenig lassen sich im Rahmen unserer Aufgabe Schlagworte wie „Esprit-Geist“, „Rhetorik-Echtheit“, „ratio-intuitio“ nutzbringend verwenden, mögen sie auch für spätere Perioden vielleicht auf Teilgebieten illustrativ benutzbar sein. Die „Mentalität“ des mittelalterlichen Menschen war von der des heutigen wesentlich verschieden, und gerade die Charakterzüge, die den heutigen Deutschen vom heutigen Franzosen scheiden, haben sich größtenteils erst im Laufe der letzten Jahrhunderte herausgebildet.

So wird sich unsere Untersuchung als literarhistorische Gegenüberstellung der beiden Entwicklungen aufbauen, mit Aufzeichnung der Fäden hinüber und herüber. Ausgang und Gliederung liefert aus prinzipiellen und praktischen Gründen die deutsche Literatur.



Die rassistischen Grundlagen. In grauester Vorzeit, als die Indogermanen noch zusammen waren, hatten sie eine Sprache und eine, wenn auch noch so bescheidene, „Literatur“, die sich noch im gemeinsamen Sagengut der indogermanischen Völker widerspiegelt. Germanen und Kelten waren zwar körperlich, aber nicht im Volkscharakter ähnlich; dauernde Kriege und der Rhein als Grenze begünstigten wenig einen Kulturaustausch; was früher in der La Tène-Zeit vor sich gegangen war, entzieht sich unserer Kenntnis. Um die Zeitwende brach über Gallien eine gewaltige Kultur- und Rassenmischung herein, bekannt nach den äußeren Daten, teils genauer bestätigt durch fremdsprachliche Personen- und Ortsnamen. Die Römer brachten dem Lande ihre Sprache und Zivilisation, dem Süden, wo sie länger saßen, auch einen noch heute erkennbaren völkischen Einschlag. Dann kam die Völkerwanderung; deutschen Blutes sind in größerem Umfange die Ahnen der heutigen Franzosen: Westgoten, Burgunder, Sachsen, Normannen, besonders aber die Franken überfluteten Gallien, wo sie teils rasch mit der galloromanischen Bevölkerung verschmolzen, teils länger an heimischer Sitte und Sprache festhielten, besonders in den oberen Schichten, die ihre Rasse durch Eheüberwachung schützten. Von einer sittlichen Erneuerung durch das neue Blut ist hier wie oft in ähnlichen Fällen nichts zu bemerken; im Gegenteil wird über eine merkbliche Verschlechterung der Sitten Klage geführt.

Die Bewohner des mittelalterlichen Frankreichs waren ein Rassungemisch, das sich nach Ablauf mehrerer Jahrhunderte zu einem sprachlich und kulturell einigermaßen einheitlichen Gebilde gefestigt hatte, wenngleich zwischen Nord und Süd eine starke Differenz blieb, die auch in der Sprache und Literatur ihren Ausdruck fand. Deutschlands Stämme bildeten umgekehrt ursprünglich eine Einheit, die sich nach Ausweis der Sprachgeschichte erst im Laufe der Zeit sprachgeographisch in gewissem Umfang differenziert hat.

Die prinzipielle Frage, ob und in welchem Grade rassische Verschiedenheit zweier kulturstuftlich und geographisch benachbarter Völker in der Literatur ihren Niederschlag findet, ist also in unserem Thema kaum oder nur mit Vorsicht und Vorbehalten anwendbar. Die Erfahrung lehrt, — man denke nur an die Millionen Deutscher, die seit 100 Jahren in Nordamerika einwanderten, ohne dem Schrifttum der neuen Heimat Wesentliches zu schen-



ken, — daß es auf das Blutmäßige allein nicht ankommt. Die Möglichkeit, das Nationale zu bewahren, hängt bei einwandernden Gruppen mit mehreren Faktoren zusammen: 1. dem Status und der Festigkeit, worin sich die Kultur der Einwanderer befindet, 2. ihrer Entschlossenheit, das Eigene aufrechtzuerhalten, 3. dem politischen Einfluß, den sie im neuen Bereich erhalten, und 4. dem Kontakt, den sie mit alten Stammesverwandten pflegen können und wollen. — Die Franken hielten zäher als alle anderen germanischen Einwanderer am Alten fest; doch die verhältnismäßig schwache Besiedlung und dann die politische Entwicklung beschleunigten die Ausrottung der angestammten Sprache. Vielleicht erblickte man damals im Aufgeben einer Sprache nichts Unnationales; auch im romanischen Idiom bezeichneten sich die Invasoren und mit ihnen das ganze Volk als „Franken“. Ihre Gesetze und staatlichen Formen haben die Franken dem okkupierten Gebiete aufgezwungen und so ein romanisches Gebilde mit germanischem Geiste geschaffen. Bekannt ist Karls Interesse an den alten Stammesheldenliedern, die er sammeln ließ; ich möchte nicht annehmen, daß es rein antiquarischer Natur gewesen sei, hinzielend auf die Rettung des Verschwindenden; denn noch 70 Jahre nach seinem Tode wurde auf eine Tat seines Ururenkels Ludwig in Westfranken in deutscher Sprache das Ludwigslied gedichtet und ebendort wenig später aufgezeichnet.

So mißlich es ist, mit wenn-Sätzen zu operieren, möchte ich doch eins nicht unterdrücken: wenn das Idiom der unterworfenen Gallier noch das Keltische gewesen wäre, würden die Franken ihre Sprache wohl nicht aufgegeben haben. Das Romanische, so unentwickelt es im Augenblick der Invasion noch sein mochte, hatte einen gewaltigen Vorteil: es wurde äußerlich und innerlich gestützt durch seine (je früher desto engere) Verbundenheit mit der einzigen Schrift- und politischen Sprache, dem Lateinischen. Besonders schnell vollzog sich die Romanisierung dort, wo die Siedlung friedlich vor sich ging, da die Neuwohner mit dem Grund und Boden auch die neuen Kulturverhältnisse schnell sich einverleibten und die Bindungen mit alten Stammesgenossen aufgaben. Hinzu kam der lateinisch-romanisch wirkende Einfluß der katholischen Kirche, vom Augenblick an, als die Franken geschlossen zu ihr übertraten. Ein Gegenbeispiel liefern die Westgoten in Gallien und Spanien: als Arianer hielten sie in Gallien bis zu ihrer politi-



schen Vernichtung (507) und in Spanien bis zu ihrer Katholisierung (um 600) an der Muttersprache fest, wobei die Romanisierung im Gegensatz zum Frankenreiche in den oberen Schichten einsetzte. Anders wieder steht es mit den schon erheblich früher katholisch gewordenen Burgunden, die trotz rassischer Vermischung mit den Ansässigen (kein Mischehenverbot) bis zu ihrer Einverleibung ins Frankenreich und noch nachher (bis ins 7. Jahrhundert) ihrer Stammsprache treu blieben. Auf ihrem Gebiete entwickelte sich ein eigenes französisches Idiom, und ihre Geisteshaltung und ihre auch sonst bekannte epische Begabung lebt in dem kostbaren Epos Girart de Roussillon fort. Man möchte vermuten, daß fortlaufende Beziehungen zu oberdeutschen Grenznachbarn ihre Stammestreue unterstützten, eine Treue, die gewissermaßen durch die Verherrlichung der Burgunden in unserem Heldenepos ihren Lohn fand. — Auch der Franken rassisches Geisttum ging nicht im Welschen spurlos unter: von ihnen rührt die große Verschiedenheit der nord- und der südfranzösischen Sprache her, und überall wo die nordfranzösische zur deutschen Poesie engere Beziehungen hat als beide zur südfranzösischen, darf man auf stammesmäßige Zusammenhänge schließen (wenn andere Erklärungen nicht präziser sind); im deutschen Heldenepos fehlen die Westfranken.

Zur Methode. Die Abgrenzung des germanischen Elements in der frühromanischen Dichtung ist äußerst schwierig. Nichts wäre falscher als eine mechanisch-mathematische Ermittlungsform, wie etwa: was hier nicht römisch (spätantik) oder keltisch ist, muß germanisch sein. Im Mittelalter sind die Erzeugnisse dichterischen Schaffens bedingt: 1. durch die Persönlichkeit des Verfassers, seinen Charakter, seine Bildung und seine Fähigkeiten, 2. durch die Tradition, die sein Schaffen umfängt und leitet, durch das, was er von seinen Vorgängern gelernt hat, 3. durch das Zeitpublikum, dessen Geschmack er berücksichtigen muß: Hofgesellschaft oder breite Kreise, Ritter oder Kleriker oder Damen; diese Abhängigkeit, in Anfangsstufen besonders wirksam, greift stark in das Verhältnis zwischen Tradition und Neubildung ein. — Auf traditionelle Züge wird besonders zu achten sein, wenn es sich, wie in Teilen unseres Themas, darum handelt, die Brücke zwischen Erstmaligem und Verschollenem zu schlagen. — Die gefühlsmäßige Unterscheidung zwischen dem, was wir für „deutsch“ oder für „französisch“ halten, ein Substrat unserer Auffassung späterer



Entwicklungen, ist für das Mittelalter (zumal im Raum einer Skizze) nur mit Vorsicht anwendbar, nie als Arbeitsprinzip, höchstens als Resultat von Einzelbeobachtungen, wenn sie mit gesicherten Tatbeständen allgemeiner Tragweite zusammenhängen.

Unsere Betrachtung baut sich nach den Teilen ihres Objektes auf. Für die Zeit, als die Westfranken mit den anderen Südgermanen zusammen waren und solange sie germanisch sprachen und dichteten, fällt die Geschichte der beiden Vergleichskomplexe zusammen: eine spärlich, hauptsächlich indirekt erfaßbare Periode, die jedoch auch hier nicht zu übergehen ist, da sie über Alter und Geschichte späterer Gattungen einige Aufschlüsse gibt. — Neben diesem im Dunkel liegenden gemeinsamen Mutterboden verbindet die französische mit der deutschen Literatur des Mittelalters früh und später ein zweites Gemeinsames, die mittelalterliche lateinische Literatur. Sie entspringt zwar nicht den Tiefen des Völkischen, ist vielmehr vorwiegend mit wissenschaftlichen Stoffen und geistlicher Einstellung international orientiert, hat aber den Vorzug, durch reiche Schrifttradition verschiedener Epochen ungenau erfaßbar zu sein. Außerdem geben einzelne Teile, poetischen Inhalts, wertvolle Auskunft über Gebiete der Nationalliteraturen, die in der Volkssprache erst viel später niedergeschrieben wurden. Zahlreicher, aber für uns weniger interessant sind die der Erbauung, Belehrung oder Unterhaltung gewidmeten mittellateinischen Schriftwerke, die von Literaten der beiden Volkssprachen für ein lateinunkundiges Publikum glatt übersetzt wurden. — Den dritten und Hauptabschnitt füllen naturgemäß die Dichtungen in den Nationalsprachen. Der Stoff ist so umfangreich, daß nur das typisch Wichtige herausgenommen werden kann. Zwei Entwicklungen stellen sich dar: in der Buchdichtung herrschte fortgesetzt, besonders in den Anfängen, der Brauch, fremdes Gut (zunächst lateinisches) bedenkenlos auszuheben. In der Lyrik sind die Anfänge auf beiden Seiten selbständig, dann trat in Stoffen und Stimmungen mit der Mode des Höfischen der Westen die Führung an. Aber auch dort, wo die Anregung zur Imitation führt, sind meist auf der deutschen Seite die künstlerischen Leistungen stärker. Und schon bald gewinnt die deutsche Dichtung, das Fremde überwindend, ihr rein deutsches Gesicht: unser Walther ist zugleich der größte Lyriker des Mittelalters und sein größter deutscher Dichter.



## I. DIE DEUTSCHE VORZEIT

Der „altgermanischen Dichtung“ hat A. Heusler<sup>1)</sup> ein außergewöhnlich reiches und fesselndes Buch gewidmet, mit einem Material arbeitend, das einen gewaltigen Orts- und Zeitraum umfaßt. Diese Verzweigkeit hat, wie er selbst zugibt, die Erzielung auf die Gesamtheit zutreffender Erkenntnisse stark behindert: wir können uns weder vom altgermanischen Menschen noch vom altgermanischen Stil eine zugleich deutliche und allgemeingültige Vorstellung machen. Und erst recht fehlen die Brücken zu dem, was wir in späteren Zeiten als echt deutsch erkennen; von Männern wie Walther und Wolfram lassen sich zum Altgermanischen keine Linien ziehen.

Für unser Thema sind aus Heuslers Werk in erster Linie die Teile wertvoll, die von den Südgermanen reden, die von den Nordländern, soweit literarische Zeugnisse Auskunft geben, in mehreren Punkten merkbar verschieden sind. Ob diese Unterschiede wirklich auf stammesfremde Beeinflussungen der Südgermanen, besonders den römischen Mimus<sup>2)</sup> zurückzuführen sind? Und ob wir wirklich berechtigt und gezwungen sind, alle geistigen Züge, edle wie unsympathische, die dem skandinavischen Zweige deutscher Rasse nach den großenteils späten Quellen eigen sind, als gemeingermanisch oder urgermanisch zu betrachten? Das Wesen des urgermanischen Erbes darf nicht in Relikten einer einzelnen Gruppe, die in ihrer Abgeschnürtheit zwar viel Altes bewahrt, aber zweifellos auch Eigenes unter klimatischen Sonderbedingungen entwickelt hat, sondern muß in den *Potenzen* gesucht werden, die sich unter günstigerem Himmel ganz anders entfalten konnten. Und wenn z.B. für den Norden das Wort „Scandinavia non cantat“ sicher zutrifft, ist nach allen Unterlagen kei-

---

1) 1923 als Teil des Handbuchs der Literaturwissenschaft, herausgegeben von O. Walzel, erschienen.

2) „Mimus“ bezeichnet 1. als Gattung eine volkstümliche Art des antiken Dramas, die im Stil naturalistisch war und zu mehreren andern lit. Gattungen Beziehungen hatte, 2. als Person („der Mime“) die Träger und Verbreiter dieser Gattung: oft zugleich Spaßmacher und Akrobaten.



neswegs anzunehmen, daß auch die Südgermanen (und die Urgermanen) von Hause aus unmusikalisch waren.

Schlecht steht es um die Überlieferung: die einzigen Germanen, die Bücher geschrieben haben, die Goten, haben von ihren Heldenliedern keine aufgezeichnet, oder mindestens keine hinterlassen. Verschollen sind die Heldenlieder der südgermanischen Stämme, aber ihre Existenz ist aus Heldenepen der literarischen Zeit erkennbar. Der Franke Karl schätzte die Heldensagen seines Stammes; nach Einhard ließ er „uralte Gedichte in der Volkssprache, die von den Taten und Kriegen vorzeitlicher Völker sangen, aufschreiben und dem Gedächtnis erhalten“. Dazu kommen wertvolle alte Zeugnisse, die Heusler, da sie nicht in sein System passen, nicht recht gelten läßt. Zunächst die bekannte Tacitus-Stelle, nach der die Germanen noch um 100 n. Chr. ihren Arminius besangen. Sollte seine für Deutschland einzig wichtige Tat später ganz verschollen sein? Mit Genuß erinnere ich mich, wie 1904 Hans Delbrück in Berlin seine Theorie „Arminius — Siegfried“ entwickelte, mit einem Schwung, der uns Studenten ganz überzeugte; seitdem hört man kaum davon. Ferner bezeugt Tacitus das Vorhandensein mythologischer Gedichte, die nach Art von Annalen die Stammesgötter besingen, wohl eher Merkverse als Hymnen; das erinnert an die von Caesar erwähnten umfangreichen theologischen Traktate, welche die Druidenschüler auswendig lernen mußten. Die Ostgoten feierten mit Lied und Harfe die Taten ihrer Vorfahren; Gesang und Musik gab es ebenso bei Westgoten, Alemanen, Burgunden, Langobarden, Vandalen, Franken und Friesen.

Von den sogenannten niederen Gattungen altgermanischer Dichtung ist hier die Spruchdichtung (daneben bestand Ritual-, Zauber- und Merkdichtung) zu erwähnen. Obwohl die Belege Heuslers nordisch sind, muß sie auch in Südgermanien geblüht haben. Denn auf uralte Tradition, die sich von keiner anderen Seite her erklären läßt, geht die mhd. Spruchdichtung zurück. Im Romanischen fehlt Entsprechendes; vgl. unten S. 93. — Altgermanisch ist ferner das katalogartige *Aufzählen* von Herrschern, Völkern und Gegenden, in Merkgedichten heimisch, aber auch anderswo sporadisch vorhanden: naives Protzen des Spielmanns mit Gelehrsamkeit. Auch dieser Zug ist später in der mal. Dichtung Deutschlands (und Frankreichs) zu beobachten. Verwandt mit diesem Thema ist das *Prahllied*, das im Nordischen als



„Männervergleich“ auftritt, aber auch im Irischen und Russischen Parallelen hat (indogermanisch?). Ins Französische mag der fränkische Spielmann den *Gap*<sup>3)</sup> (Karlsreise) hineingebracht haben; im mhd. Spruch findet er sich motivisch, außerdem im deutschen Volksmärchen, wo sich mit der als Behauptung projizierten Äußerung von Wunschträumen die Erfüllung verbindet. Im Männervergleich streiten zweie; Heusler weist ausdrücklich den Gedanken an den *D é b a t*<sup>4)</sup> zurück, „da diese kirchlich-lehrhaften Werke, Erbschaft der Antike, abstrakte Vorwürfe abhandeln, Sommer gegen Winter usw.“. Das stimmt nicht: die älteste Form der Tenzone führt zwei Spielleute auf, die sich zum Ergötzen des Publikums unangenehme Wahrheiten sagen. Und das könnte wohl alter fränkischer Spielmannsbrauch sein; bei der Altersbestimmung von Motiven habe ich öfters die Beobachtung gemacht: was der Spielmann von sich aus, nicht dem Publikum entsprechend, vorbringt, ist in der Regel alt, oft uralte.

Der Reichtum der germanischen Kleinlyrik, auf den die zahlreichen Zeugnisse schließen lassen, ist verschollen; aber kirchliche Verbote und (teils späte) Gattungsbezeichnungen deuten wenigstens die Art des vorhandenen Gewesenen an. Man hatte in Südgermanien: das *winileod*, dessen Schreiben und Absenden Karl einem Nonnenkloster untersagte, das *gartleoth* (Reigenlied), das *skipleod* (Ruderlied), das *mîcliet* (Schlachtgesang, eine von Tacitus und im Ludwigslied bezeugte Gattung), das *sigeliet*, das *brûtliet* (das indogermanische Hochzeitslied) und anderes. Das *winileod* dürfte nach dem Wortstamm und dem erwähnten Zitat am ersten ein von Frauen gesungenes Liebeslied sein; das Frauenlied ist eine der ältesten lyrischen Gattungen der mal. volkssprachlichen Liedarten. Das *gartleoth* begleitete den Tanz, eine Tätigkeit, die Heusler den alten Germanen nicht zuerkennen möchte („sie waren Reiter, Schwimmer, Läufer, aber keine Tänzer“). Doch Tänze und Tanzlieder werden bei den Franken seit dem 7. Jahrhundert durch kirchliche Verbote bezeugt, und schon um 460 spricht Apollinaris Sidonius ebendort von „skytischen Tänzen“ bei einer Hochzeitsfeier; das

3) *Gap* = scherzhaftes Prahlen.

4) *Débat* (Tenzone): die allgemeine Bezeichnung für „Streitgedicht“ (dialogischer Form); eine Untergattung bildet das *Jeu-parti*, in dem die Rollen des Streitenden eingangs verteilt werden und am Schluß durch einen Richter der Streit entschieden wird.



Zitat spricht wenig für Import durch römische *mimi*. Auch das vielseitige Wort *leich* (oft = Melodie) hängt wurzelhaft mit „Tanz“ zusammen; später verengte sich die Bedeutung auf eine der Sequenz verwandte Gattung, aber auch sie wurde zuweilen als Tanzmusik benutzt. All diese Lieder wurden teils im Chorgesang, teils solistisch, dann meist mit Harfenbegleitung, vorgetragen.

Geringen Umfangs waren auch die Stücke der höheren Gattungen des agm. Liedes, kaum über 200 Verse; denn eine schriftliche Aufzeichnung fand nicht statt. Weit über den germanischen, ja den idg. Bezirk hinaus geht die Verbreitung der Totenklage (*Planctus*); in den erhaltenen Stücken der antiken, mlat., romanischen und mhd. Dichtung sind die Motive so ähnlich, daß an direkter literarischer Verwandtschaft kein Zweifel möglich ist. Die Ausdehnung des schon erwähnten Heldenliedes erstreckt sich über den ganzen germanischen Bereich. Seine Stoffe sind international: Alcuin kennt die dänische Heldensage, der Gote Vidi goia lebt in dem Witege des deutschen Heldenepos fort und Siegfried war von der Donau bis nach Grönland hin bekannt. Wenn gleich die ersten Formulierungen im Stamme des Helden entstanden, wurde die Sage rasch Allgemeingut, und die Leistungen früher Sänger waren für die Verbreitung wohl ausschlaggebend; denn manche historisch wichtige Persönlichkeiten und Ereignisse sind der Sage unbekannt, die hinwieder oft Nebendinge zu Hauptstoffen machte. Dazu nahm die spätere Heldensage alles mögliche Gut auf, Mythen, Ortssagen, Wanderfabeln, auch Antikes, durch Bücher Vermitteltes. Die Handlung betraf heldische Abenteuer, aber auch menschliche Verwicklungen (Hildebrandslied); die geistige Haltung war heroisch, die Grundstimmung ernst und straff, auf eine Erhöhung der Lebensstimmung hinzielend, wie bei der griechischen Tragödie. Die subjektive Färbung des Stoffes wurde im Wesentlichen durch die geistige Haltung des Publikums bestimmt, das aus Freien und Kriegern bestand. Daß aber das Heldenlied seine Laufbahn als höfische Kunst begann, wie Heusler meint, halte ich für unwahrscheinlich, ebenso seine Vermutung, die Hofdichter der Goten hätten die Gattung geschaffen. Warum sollen wir nicht den Germanen vor der Wanderungszeit Heldenlieder zutrauen? Was die Goten vor den andern Stämmen befürworten würde, wäre höchstens ihre intensive Berührung mit



antiker Kultur; aber das germanische Heldenlied ist gerade die Gattung, die am allerwenigsten antiker Einflüsse verdächtig ist. Sachsen, Friesen und Dänen haben aller Wahrscheinlichkeit nach weder die Stoffe noch die Artkunst ihres früh bezeugten Heldenliedes den Goten direkt oder indirekt entlehnt. Und das Zeugnis Tacitus', in Verbindung mit unsern sonstigen Kenntnissen über die Kultur unserer Vorfahren, spricht klar für ansässige, uralte Heldenpoesie. — Neben das Heldenlied stellt Heusler das Preislied, das die Tüchtigkeit eines lebenden Mannes besingt, mit Hinzielung auf Entlohnung des Sängers; belegt ist es reich im Norden durch Texte, im Süden nur spärlich durch Zeugnisse. Zieht man das in der Lohndichtung aller Zeiten und Völker verbreitete *Largitia*-Motiv<sup>5)</sup> ab, so ist die Gattung für die Klärung des südgermanischen Komplexes entbehrlich, jedenfalls als Grundlage für Konstruktionen nicht geeignet. Spätere Parallelstücke auf romanischem und deutschem Boden sind so situations- und zeitgebunden, daß sie eine alte Tradition weder nötig noch plausibel machen.

Dichter und Vortrag. — Der frühgermanische Dichter war der *Skop*, dessen soziale Stellung dort, wo er sie selbst kennzeichnet, als gehoben erscheint (hierher gehören auch die Angaben über Könige als Sänger), während die Glossen ihn nüchterner mit einem *poeta lyricus, tragicus, comicus, ioculator*<sup>6)</sup> gleichsetzen; ähnlich bedeutet im Englischen „*glêoman*“ zugleich den Hofdichter und einen *mimus, iocista, scurra*<sup>7)</sup>. Seine Tätigkeit fand am Herrenhofe in der Heldenhalle statt; er gehörte in der Regel zum Hofgesinde und wurde reichlich, auch mit Grundbesitz, belohnt. Gelegentlich geriet er in Ungnade und wurde zum fahrenden Mann; vielleicht gab es auch Skops, die immer fahrend waren. Ähnlich stand es im Mittelalter: der berittene Sänger *Taillefer* wird in der Chronik als *mimus, histrio, scurra* bezeichnet; und die *Trobadors* und *Spielleute* trugen überall, wo sie Lohn erhofften, ihre Sachen vor. Wenn es einem gelang, sich an einem Hofe festzusetzen, war er glücklich und wurde von Konkurrenten beneidet und beschimpft.

5) Die Freigebigkeit der Hörer (*largitia, largesse, milte*) bildete die Existenzgrundlage der mal. Vortragskünstler.

6) „Ein lyrischer, tragischer, komischer Dichter, ein Spaßmacher.“

7) „Mime, Spaßmacher, Hanswurst.“



Die Verschiedenheit der eben genannten Glossenübersetzungen deutet darauf hin, daß der Skop nicht nur hohe Dichtung vortrug, sondern daneben auch niedere. Es ist unmöglich, den Skop vom Spielmann scharf zu trennen, und erst recht, den letzteren als Nachfahren des antiken Mimus aus dem Bereich des Germanischen herauszunehmen; Formulierungen wie „der Skop wurde vom Spielmann abgelöst“ oder „der Skop sank zum Spielmann herab“ sind als ernsthafte Unterlagen für Gruppierungen durchaus unbrauchbar. — Ebenso wie für die vorhistorische Zeit die Zeugnisse, unser einziges Auskunftsmittel, kaum für zwei verschiedene Dichterstände und Dichtungsphären sprechen, haben die Vortragskünstler der historischen Perioden nachweislich oft höhere und niedere Gattungen nebeneinander gepflegt. Wer will entscheiden, ob der Verfasser des Hildebrandsliedes ein „Skop“ oder ein „Spielmann“ war? In Frankreich bestand nach 1100 zwar ein (von der Theorie betonter) Unterschied zwischen Trobadors und Joglars, aber bei genauerem Zusehen zeigt sich, daß die beiden Stände in bezug auf ihre Bildung, Besetzung und Tätigkeit kaum voneinander zu trennen sind.

Vielfach herrscht, deutlich oder unausgesprochen, die Auffassung: was in der mittelalterlichen deutschen Literatur unterhaltsam, komisch und phantastisch ist, bildet einen Fremdkörper in der nationalen Entwicklung. Man geht dabei von zwei Voraussetzungen aus: 1. der wahre Charakter der altgermanischen Poesie wird durch die uns erhaltene skandinavische und isländische Poesie gekennzeichnet; 2. das neue fremde Element strömte vom römischen Mimus her in die Unterhaltungskunst des MA.s ein. Die erste Annahme läßt sich nicht widerlegen, aber ebensowenig beweisen; die zweite verdankt ihre Entstehung dem prachtvollen Buche „Der Mimus“ von Hermann Reich, worin er die Geschichte griechisch-römischer Unterhaltungskunst unter diesem Sammelbegriff über Jahrhunderte verfolgt hat; nicht alles von Reich Behandelte gehört zum Mimus im engen Sinne eines Spezialzweiges des antiken Dramas. — Niedere Unterhaltungskunst existiert bei allen Völkern und zu allen Zeiten; sie entwickelt zwangsläufig, ähnlich wie das Volksmärchen, oft parallel zu ihm, an vielen Orten gleiche Motive. Für epische Dichtung wird man die Mimen weder als Schöpfer noch als Erhalter in Anspruch nehmen; und was die



mit Musik verbundene Lyrik angeht, die eine gefestigte Tradition fachlicher Ausbildung verlangt, so ist doch sehr zu überlegen, ob man den Begriff „*musicus*“<sup>8)</sup> mit „*mimus*“ für irgendwelche Stufen der Entwicklung gleichsetzen möchte.

**Metrik und Musik.** — In den Quellen ist in Südgermanien so oft die Rede von Gesang und Harfe, daß man den musikalischen Vortrag sowohl in der endreimenden als der stabenden Dichtung als gegeben ansehen muß. Zwar verträgt sich der „Bogenstil“ des alliterierenden Verses schlecht mit einer wiederkehrenden Melodie. Aber einerseits mahnt für das frühe Mittelalter das eigenartige Verhalten zwischen Text und Musik (auch Hexameter wurden musikalisch unter einen Hut gezwängt) zur Vorsicht, andererseits bietet gerade die Harfenbegleitung, um die es sich immer handelt, allerhand Möglichkeiten einer rhythmisch vielgestaltigen, dem Textrhythmus gegenüber indifferenten, zierenden oder Höhepunkte unterstreichenden Musik. Es wird ein Unterschied zwischen römischer und barbarischer Harfe gemacht; letztere heißt *Hrotta*. Sie hatte ihre besonderen Vorzüge, denn *Tutilo*, der Zeitgenosse *Notkers*, komponierte nach ihr seine Tropenmelodien, damit sie angenehmer klängen.

„Die altgermanische Metrik ist *stabend*, nicht endreimend; den Endreim haben die Germanen der Kirchendichtung entnommen.“ — So lautet das Dogma, das den Germanisten heilig ist. Ich kann es weder verneinen noch nachprüfen, möchte mich aber hier einiger nuancierenden Zusätze nicht enthalten. In einer von der quantifizierenden Metrik abwandernden oder von ihr unabhängigen Verskunst sind, abstrakt gesehen, Alliteration und Endreim zwei Schmuckmittel, die sich in gleichem Maße aufdrängen. Vor 700 war in Irland der Stabreim als poetisches Bindemittel herrschend, auch mit sprachlichem Starkton der Anfangssilben. In der lateinischen Antike tritt er als Klangfigur schon sehr früh, unabhängig von der griechischen Beeinflussung auf; nach der Zeitwende lehren ihn die gallischen Rednerschulen vom 5. Jahrhundert ab als bewußtes Kunstmittel. Ebendort benutzten Dichter ihn als regelmäßigen, aber nicht geregelten Zierrat, besonders der bekannte Hymniker *Venantius Fortunatus* (6. Jahrhundert) und der sonderbare, aber

---

8) *Musicus* nennen die mal. Quellen den fachlich ausgebildeten, auch kompositorisch tätigen Musiker.



einflußreiche Theoretiker Vergilius Maro, in einigen seiner fingierten Beispiele. Merkwürdigerweise wird auch im Finnisch-Esthnischen der älteste Vers vom Stabreim beherrscht. Als ältester Beleg für Deutschland wird immer wieder das Taciteische „Ingvaeones, Istvaeones, Erminones“<sup>9)</sup> angeführt, ich sehe nicht mit welchem Recht; dann kommen Runeninschriften aus Schleswig 300—500, dänische und schwedische 9.—12. Jahrhundert, nordische 500—700. Zusammenhängende stabende Gedichte gab es: in England von 700 an, bei Deutschen im 8. Jahrhundert, in Norwegen im 9. Jahrhundert. — Der Stabreim ist also wohl in alten Zeiten gemeingermanisch, aber nicht auf Germanien beschränkt gewesen. Da er in Deutschland schon im 9.—10. Jahrhundert dem Endreim wich, bildet seine Geschichte hier nur eine Episode, mit zeitlich unbestimmbarem Hintergrund. W. Meyer möchte den deutschen Stabreim aus dem Mittellateinischen ableiten, wo ihn Experimentatoren erfunden hätten; seine Ansicht hat wenig Anklang gefunden, mag auch sein Ausgangspunkt richtig sein (Venantius probierte auch den Endreim als Schmuckmittel).

Der Endreim hat eine alte Geschichte; er findet sich in syrischen und byzantinischen Hymnen, im Arabischen, als Tiradenreim<sup>10)</sup> bei Augustinus, im lat. Hymnus bei Ambrosius gelegentlich, öfters bei Venantius Fortunatus (mit der Stellung aaaa und aabb). Von Irland, wo der Endreim im Lateinischen seit dem 6. Jahrhundert zum Durchbruch kam, gelangte er nach Germanien. Den paargereimten Vierhebler entnahm Otfrid der Schule, aus der er stammte: sein Lehrer war Rhabanus Maurus, der berühmte Abt von Fulda, wo seit Bonifaz insulare Kultur herrschte; Rhabanus benutzte in Hymnen gern die gepaarte Reimstellung. Gereimt ist das Ludwigslied und einige archaische Sequenzen, die mit ihm in derselben Handschrift stehen; niedergeschrieben wurde diese am Ende des 9. Jahrhunderts im Kloster St. Amand, so damals der vielseitige Hucbald, gleichfalls ein Freund des Endreims, lebte. — Gab es im Germanischen schon vor 800 endgereimte Dichtungen? — Unmöglich ist es nicht; der Angelsachse Aldhelm von Malmes-

9) Drei von Tacitus angeführte germanische Völkernamen.

10) Tirade nennt der Metriker einen Abschnitt aus Versen gleicher Länge, die gleichen Reim tragen; der Reim wechselt von einer Tirade zur andern.



bury benutzte in seinen lateinischen Stücken (im 7. Jahrhundert) reichlich den Paarreim; sollte er es auch in seinem „*carmen triviale*“ (Gassenlied) getan haben, das er in der Volkssprache draußen sang, um die Leute in die Kirche zu locken? An sich ist der Endreimvers entschieden volkstümlicher als der wuchtige, nicht so sangbare stabende Vers. Daß sich der letztere so lange im Norden erhielt, ist lediglich als einer der Punkte zu registrieren, die Nord und Süd trennen.



## II. DIE MITTELLATEINISCHE DICHTUNG

Das Lateinische war oder wurde in römischer Zeit Volkssprache in Italien, Gallien, Sardinien und Sizilien; Schriftsprache außerdem in Britannien, Germanien und Afrika: also eine richtige Weltsprache; und dies Verhältnis wurde dann durch seine Benutzung als Kirchensprache erhalten und verstärkt. — In der *Romania* war es keine eigentliche Fremdsprache, sondern auch seit dem Erstarken der Volkssprachen etwas nahe Verwandtes; viel Austausch und Übergriffe waren selbstverständlich. Doch für die Entwicklung einer volkssprachlichen Literatur war dieser Zustand eher nachteilig als fördernd. — In *England*, das auf dem Wege zur Romanisierung durch den Angelsachseneinfall gestört wurde, bestand seit dem 7. Jahrhundert eine kräftige angelsächsische Literatur in Poesie und Prosa; Beda schrieb in beiden Sprachen gleich vollkommen. In *Deutschland* ließen die viel größeren Unruhen der Wanderzeit keine Muße zu solcher Entwicklung. Die einzige Literatursprache war zunächst das Lateinische, das von Irland-England her durch Missionierung und Klostergründungen eindrang und dann durch unaufhörlichen Austausch gelehrter Bildung mit dem Westen in seiner Basis gestärkt und gebreitet wurde. *Irland*, nie römische Provinz, und verschont von Wanderungen, hatte eine keltische Kultur, bis es von Rom aus christianisiert wurde. Ungestörte Regsamkeit führte zu eifrigem Kopieren klassischer Literatur; und doch blieb das Latein den Iren in mehreren Punkten (Metrik, Rechtschreibung, Worttrennung) seltsam fremd. In *Gallien* war die glänzende literarische Kultur des 4./5. Jahrhunderts durch den Sieg Chlodwigs über Syagrius unterbrochen; endlose Kämpfe machten eine Weiterentwicklung unmöglich. Aber unter Pippin und Karl erfolgte ein Aufschwung, der das Verlorene überstrahlte.

Die Träger der karolingischen Renaissance stammten aus verschiedenen Ländern, und das Formideal der neuen Dichtung war der Antike entnommen. Deshalb ist die Frage müßig, ob diese fränkische Initiative eine Tat des deutschen oder des romanischen Geistes war. Karl war ein Deutscher und fühlte



sich als Deutscher; seine Liebe zur alten heimischen Heldensage ist bekannt.

Aber auch in der Folgezeit, als Ost und West politisch wie sprachlich scharf getrennt waren, ist es nur in Ausnahmefällen möglich, in der lateinischen Dichtung der beiden Kreise nationale Sonderzüge aufzudecken. Die Punkte, auf die wir in diesem Kapitel näher eingehen, betreffen Gebiete, die eine Sonderung des deutschen und des französischen Anteils durch neue Gesichtspunkte und Materialien ermöglichen.

### A. Die Sequenz

Der Name *Notker* hat in der mlat. Hymnik, speziell in der Geschichte der Sequenz<sup>11)</sup>, einen Klang, auf den wir Deutsche stolz sein dürfen. Er ist zwar nicht der Erfinder der Sequenz, aber er hob diese Gattung aus der Sphäre einer wohl lautenden, meist flachen Musikantenpoesie in den Bereich edler und tiefer Dichtkunst. Seine Beziehungen zum Westen sind zwar nicht unbekannt, aber bisher noch nicht zusammenfassend behandelt worden; innerhalb unseres Themas lohnt es sich, auf einige Punkte näher einzugehen.

1. Welche Sequenzen hat *Notker* geschrieben? Diese Frage, deren Klärung für alles Weitere grundlegend sein muß, ist schon mehrfach bearbeitet worden, aber mit sehr divergenten Resultaten. Dies lag einerseits an mehreren ganz unberechtigten Voraussetzungen, z. B., daß *Notker* seine Texte selbst komponiert habe, daß er zu einer Melodie nie mehrere Texte geschrieben und nur zu wenigen hohen Festtagen Sequenzen geschaffen habe. Andererseits an dem Fehlen einer alle Quellen berücksichtigenden Textausgabe und an der Unkenntnis der sonstigen Verbreitung der von *Notker* benutzten Melodien. Bezeichnend ist, daß auch die Herausgeber des Bandes LIII der *Analecta hymnica*<sup>12)</sup>,

11) Die Sequenz, eine dem Musikalischen entsprungene Dichtungsgattung, von der sonstigen geistlichen Lyrik durch eigene Formgesetze verschieden, bot sowohl Musikern als Dichtern reiche Gelegenheit zur Neuerfindung.

12) Unter den zahlreichen Bänden der *Analecta hymnica*, die Sequenzen enthalten, sind die wichtigsten Band VII (von *Dreves* ediert), der die



durch den diese Lücke geschlossen wurde, als beste Kenner in ihrer Zuweisung von Sequenzen an Notker mit der Überschrift „*ascribitur Notkero*“<sup>13)</sup> immer noch sehr vorsichtig sind. — Die Unsicherheit begann zu dem Zeitpunkt, als man erkannte, daß der Inhalt des in mehreren Handschriften überlieferten „*Liber ymnorum Notkeri*“ teilweise sicher nicht Notkers Eigentum ist.

Älter als alle Textquellen ist die berühmte St. Gallener Hs. 484, die nur die Melodien enthält, aber in einer Anordnung, die dem nach dem Kirchenkalender geordneten Inhalt des *Liber ymnorum* entspricht. An der Spitze des letzteren steht meist eine (sicher echte) Widmung Notkers an den Bischof Liutward von Vercelli (vom Jahre 885); aber was in dem damals übersandten *Corpus* gestanden hat, ist unsicher, da die einzelnen Hss. in ihrem Bestand divergieren und da auch die Produktion Notkers zwischen 885 und seinem Tode (912) im *L. ymnorum* stecken muß. Am genauesten stimmt von den Textquellen, die alle erst nach dem Jahre 1000 niedergeschrieben sind, mit der aus dem 10. Jahrhundert stammenden St. Gallener Hs. 484 die Handschrift Einsiedeln 121 überein; sie ist deshalb der folgenden Aufzählung zugrunde gelegt.

Dieselbe enthält 1. eine Aufzählung der 44 Melodien der Hs. 484 mit Melodientiteln; 2. den Inhalt von Einsiedeln 121, geordnet nach dem ersten Vorkommen der betreffenden Melodie; die ältere Gruppe, 1—52, ist mit Ausnahme der vier letzten Stücke nach dem Kalender geordnet, die jüngere, (53)—(71), beginnt wieder von vorn mit dem Kirchenjahr; 3. die liturgische Verwendung mit Datum des Festes; 4. den Druckort in den *Analecta hymnica*<sup>14)</sup>.

---

alten südfranzösischen Sequenzen enthält, und Bd. LIII (von Blume und Bannister), der alle alten Sequenzen, darunter auch die von Notker, berücksichtigt und in der Einleitung und in Anmerkungen auf die historischen Fragen, insbesondere die musikalischen, näher eingeht.

13) „Wird Notker zugeschrieben“.

14) Bei der Zitierung in der folgenden Untersuchung bitte ich zu unterscheiden zwischen „Mel.“: Reihenfolge der Melodien in der Hs. 484; „E.“: Reihenfolge der Texte in der Hs. Eins. 121; „Nr.“: Reihenfolge aller in der Liste aufgezählten Stücke (in der Liste hinter dem Melodientitel). Bei der E-Numerierung sind die Stücke des Anhangs (53 ff.) eingeklammert. Die Zitierung der *Analecta* richtet sich nach Nummern, nicht nach Seiten.



1. DIES SANCTIFICATUS	Nr. 1	1 Natus ante secula	Weihnachten	53. 15
	2	(69) Christe sanctis	St. Gallus (16. X.)	150
2. CONCORDIA	Nr. 3	2 Hanc concordi	Stephan (26. XII.)	215
	4	28 Petre summe Christi	Peter u. Paul (29. VI.)	210
3. HYPODIACONISSA				
	Nr. 5	(54) Chr. Domini militis	Stephan (26 XII.)	216
	6	— Protomartir Domini	Stephan (26 XII.)	217
	7	— Ibant pariter	Mauriz (22. IX.)	187
4. ROMANA	8	3 Iohannes J. Christo	Ioh. Evang. (27. XII.)	168
	9	30 Laurenti David	Laurenz (10. VIII.)	173
	10	(60) Exultet omnis etas	Pur. S. Mar. (2. II.)	100
5. IUSTUS UT PALMA MAIOR	Nr. 11	4 Laus tibi Chr. cui s.	Innocentes (28. XII.)	156
	12	27 Sancti Baptiste	Ioh. Bapt. (24. VI.)	163
6. CIGNEA	13	5 Gaude Maria virgo	Circumcisio (1. I.)	27
7. TRINITAS	14	6 Festa Chri omnis	Epiphanie (6. I.)	29
8. PLANCTUS STE-RILIS	15	7 Iste dies celebris	oct. Epiph. (13. I.)	31
	16	26 Benedicto gratias	oct. Pentec.	80
9. FILIA MATRIS	17	8 Virginis venerande	Agnes (21. I.)	246
10. SYMPHONIA	18	9 Concentu parili	Pur. S. Marie (2. II.)	99
	19	(59) Hunc diem celebret	oct. Epiph. (13. I.)	32
11. NOSTRA TUBA	20	10 Nostra t. regatur	Samst. vor Septuag.	33
12. FRIGDOLA	21	11 Laudes salvatori	Ostersonntag	36
13. MATER	22	(62) Laudes Christo redempti	Ostern	45
	23	(63) Pangamus creatoris	Ostern	46
	24	31 Congaudent angelorum	Mar. Himmelf. (15. VIII.)	104
	25	50 Omnis sexus	Mauriz (22. IX.)	188
14. DOMINUS REGNAVIT	26	12 Is qui prius	Ostermontag	47
15. OBTULERUNT (= PRETIOSA EST)	27	13 Chr. Domine letifica	Osterdienstag	48
	28	47 Miles inclite	Märtirersequenz	236
16. GRECA	29	14 Agni paschalis	Ostermittwoch	50
	30	33 Magnum te Michahalem	Michael (29. IX.)	191
17. DUO TRES	31	15 Grates salvatori	Osterdonnerstag	52
	32	45 Tubam bellicosam	Märtirersequenz	230
18. ORGANA	33	16 Laudes Deo concinat	Freitag n. Ostern	53
19. PASCHA (= AMENA)	34	17 Carmen suo dilecto	Samstag n. Ostern	54
20. VIRGO PLORANS	35	18 Hec est s. sollemnitas	Osteroctav	56
	36	46 Quid tu virgo mater	Märtirersequenz	239
21. DEUS IUDEX IUSTUS	37	19 Iudicem nos inspice	2. Sonnt. n. Ostern	57



22. IN TE D. SPERAVI	38	20 Laus t. sit o fidelis	3. Sonnt. n. Ostern	58
23. QUI TIMENT	39	21 En regnator	4. Sonnt. n. Ostern	59
24. EXULTATE DEO	40	22 Leta mente canamus	5. Sonnt. n. Ostern	60
25. CAPTIVA	41	23 Summi triumphum	Chr. Himmelfahrt	67
26. { DOMINUS IN SINA NIMIS HONO- RATI SUNT VIRGUNCULA CLARA	42	(65) Chr. hunc diem	Chr. Himmelfahrt	68
	43	42 Deus in tua virtute	Andreas (30. XI.)	122
	44	(58) Laus t. Chr... cui hodie	Innocentes (28. XII.)	159
27. CONFITEMINI	45	24 O quam mira sunt	Sonnt. n. Chr. Himmelf.	69
28. OCCIDENTANA	46	25 S. Spiritus adsit	Pfingstsonntag	70
29. IUSTUS UT P. MINOR	47	29 Rex regum Deus	Eusebius (1. VIII.)	243
	48	35 Dilecte Deo Galle	Gallus (16. X.)	149
	49	(55) Salvete agni	Innocentes (28. XII.)	161
30. ADDUCENTUR	50	32 Stirpe Maria	M. Geburt (8. IX.)	95
31. LAUDATE DEUM	51	34 Angelorum ordo	Michael (29. IX.)	193
32. LETATUS SUM	52	36 Psallat ecclesia	Kirchweih (16. IX.)	247
33. ADORABO	53	37 Tu civium Deus	Kirchweih (16. IX.)	248
34. VOX EXULTA- TIONIS	54	38 Omnes sancti	Allerheil. (1. XI.)	112
	55	44 Agone triumphali	Märtirersequenz	229
35. BEATUS VIR QUI TIMET	56	39 Sacerdotem Christi	Martin (11. XI.)	181
36. METENSIS MINOR	57	40 Laude dignum	Othmar (16. XI.)	203
	58	(67) Sancti belli	Mauriz (22. IX.)	186
	59	52 Prompta mente	Trinität	50. 272
	60	41 A solis occasu	Columban (23. XI.)	50. 206
37. BEATUS VIR QUI SUFFERT	60	43 Clare sanctorum	Apostel	53. 228
38. AUREA	61	48 Scalam ad celos	Hl. Frauen	245
39. PUELLA TURBATA	62	(61) Cantemus cuncti	Samst. vor Septuag.	34
	63	(66) Ecce sollempnis diei	Mariae Geburt (8. IX.)	96
	64	(64) Nos Gordiani	G. u. Epimachus (10. V.)	153
40. METENSIS MAIOR	65	(71) Solemnitatem fratres	Leodegar (2. X.)	175
	66	(57) Laus t. Chr. qui humilis	Innocentes (28. XII.)	159
41. TE MARTYRUM	67	(56) Laus t. Chr... quem	Innocentes (28. XII.)	157
42. MIRABILIS	68	(53) Eia recolamus	Weihnachten (25. XII.)	16
43. EIA TURMA	69	(70) Eia fratres cari	Othmar (16. XI.)	204
	70	— (Solemnitatem huius)	Kirchweih (16. X.)	50. 184
44. FIDICULA	71	49 Qui benedici cupitis	Benedikt (21. III.)	50. 205
— (IUSTUS GERMINA- VIT)	72	51 Benedicta semper	Trinität	53. 81
— (TRINITAS <sup>a</sup> )	73	(68) Summi regis archangele	Michael (29. IX.)	192
— (Ohne Titel)	74			



Zur Erleichterung der Übersicht diene folgende *K o n k o r d a n z*:

Nr. in E(insiedeln 121):	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11					
Mel. in St. Gallen 484:	1	2	4	5	6	7	8	9	10	11	12					
Unsere Nr. in obiger Liste:	1	3	8	11	13	14	15	17	18	20	21					
E:	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
Mel.:	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	27	28	(8)	(5)
Nr.:	26	27	29	31	33	34	35	37	38	39	40	41	45	46	16	12
E:	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
Mel.:	(2)	29	(4)	13	30	(16)	31	(29)	32	33	34	35	36	37	26	38
Nr.:	4	47	9	24	50	30	51	48	52	53	54	56	57	60	43	61
E:	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
Mel.:	(34)	(17)	(20)	(15)	39	—	(13)	—	(36)	43	3	(29)	42	41	(26)	(10)
Nr.:	55	32	36	28	62	72	25	73	59	69	5	49	68	67	44	19
E:	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	—	—	—	—
Mel.:	(4)	(39)	(13)	(13)	40	(26)	(39)	(36)	—	(1)	(43)	(40)	(3)	(3)	44	—
Nr.:	10	63	22	23	65	42	44	58	74	2	70	66	6	7	71	—

Melodien, die zum zweitenmal oder öfter auftreten, sind eingeklammert.

Ein Blick auf die beiden Tabellen ergibt Interessantes: bis zum letzten großen Feste des Kirchenjahres (Pfingstsonntag) haben alle E-Sequenzen durchlaufend (E 1—25) eigene Melodien, ebenso etwas später die Gruppe E 36—43; das deutet, in Verbindung mit den Fällen, in denen die Nummern von E und Mel. eine parallele Progression zeigen, darauf hin, daß die Produktion von Texten einen planmäßigen Verlauf nahm, der Hand in Hand ging entweder mit der parallelen Produktion neuer Melodien oder mit der erstmaligen Benutzung schon vorhandener. Die zweimalige und öftere Verwendung von Melodien kann verschiedene Gründe haben: entweder stockte bei der weiteren Auffüllung des Textcorpus die musikalische Produktion, oder der Melodienvorrat war erschöpft, oder man verzichtete freiwillig zugunsten schon bewährter Melodien auf die Verwendung neuer. Auf die Frage näher einzugehen, fehlt hier der Raum; jedenfalls bestärkt uns der Sachverhalt in der auch durch anderes gestützten Annahme, daß Notker nur Dichter, nicht Musiker war.

Nur eins sei (aus methodischen Gründen) erwähnt: Wie schon erwähnt, geht der Urbestand der E-Sammlung von E 1 bis E 48; es werden also die Fälle interessieren, in denen der E-Sammler hier von dem Mel.-Corpus abweicht. Mel. 3 ließ er aus, da ihm die eine



Stephanssequenz E 2 für das Fest genügen mochte; im Anhang wird mit E 54 das Versäumte nachgeholt. Anders steht es mit der Mel. 13, die der M-Sammler als Osterweise kannte; E bringt die betreffenden Stücke erst im Nachtrag (62, 63), verbindet dagegen mit der Melodie eine Mariae-Himmelfahrtssequenz (31), die sicher von Notker stammt. Ebenso steht der (für Notker gesicherte) Text zu Mel. 26, nämlich E 65, erst im Nachtrag, aber die Melodie ist im Hauptteil mit der Andreassequenz E 42 vertreten, mit eigenem, dem Feste mehr entsprechendem Titel. Bei den 10 in E 1—48 doppelt benutzten Melodien fällt zweierlei auf: 1. daß in den vier ersten Fällen (E 26—28, 30) Melodien repetiert werden, die in Mel. ziemlich weit vorn stehen: Mel. 8, 5, 2, 4: wieder ein Anzeichen planmäßiger Produktion; 2. die Häufung von Repetitionen gegen Ende des Abschnitts (E 44—47). Die Texte der wiederkehrenden Melodien betreffen liturgische Anlässe geringerer Bedeutung, außer E 35, auf den Schutzpatron St. Gallus; aber auf dieses Fest, das zugleich Kirchweihfest war, hatte Notker schon die Primärsequenz *Psallat ecclesia* geschrieben (E 36, Mel. 32).

Nicht alle oben verzeichneten 74 Sequenzen (71 aus E und drei [nämlich 6, 7, 71] aus anderen Quellen) stammen von Notker; denn Nr. 59, 60 und 72 schrieb der 973 gestorbene Ekkehard I. von St. Gallen, der Verfasser des *Waltharius*, in dem man auch den ersten Kompilator des *Liber ymnorum* vermuten könnte; und Nr. 71 stammt von dem Zeit- und Klostergenossen Notkers *Waldrammus*. — Andererseits sind 4 Stücke durch Notkers eigenes Zeugnis für ihn gesichert: Nr. 33 (der nicht voll gelungene erste Versuch), Nr. 5 (von Notkers Lehrer gelobt), eine *Mater*-Sequenz (wohl Nr. 24) und eine nach dem Schema *Dominus in Syna* (wohl Nr. 42).

Was nun aus der E-Sammlung sonst noch Notkers Eigentum ist, haben mehrere Forscher in trefflichen Arbeiten zu klären versucht. Jakob Werner<sup>15)</sup> ist dafür, ihm den Inhalt des ersten Teiles von E, 1—48, zuzuschreiben und den Rest als unecht zu betrachten. Allerdings muß er mehrere Ausnahmen machen: E 41 ist von Ekkehard I., und E 10 westlichen Ursprungs; ferner gehört aus dem zweiten Teil E 65 Notker an. — Drei Jahre nach Werners Abhandlung, die wegen ihres Materials immer wertvoll bleiben wird, erschienen (1904) die „Rhythmen- und Sequenzenstudien“

15) Jakob Werner, *Notkers Sequenzen*, Aarau 1901.



von Paul v. Winterfeld (Ztschr. f. d. Altertum 47). Seiner eindringenden, feinen, aber viel zu einseitigen Kritik hielten nur 14—16 Sequenzen stand: Nr. 1, 3, 8, 11, 13, 18, 21, 33, 34 (?), 36, 37 (?), 46, 47, 50, 52. Seine Ausgangspunkte waren: Notker hat nur zu hohen Festen Sequenzen geschrieben, nie eine Melodie doppelt benutzt, kennt nicht Reim und Assonanz, ebensowenig die Form der repetitionslosen Sequenz<sup>16)</sup>. Ferner zieht er zur Entscheidung die hs. Lesarten heran, mit der herkömmlichen Überbewertung der Varianten, die in einer zu mechanischen Auffassung des Ursprungs und der Fortpflanzung derselben beruht.

1911 edierten der Hymnologe Cl. Blume und der Musikforscher H. Bannister die „Liturgischen Prosen erster Epoche“ in Bd. 53 der *Analecta hymnica*. Sein Versprechen, die Echtheitsfrage der „Notkersequenzen“ noch gesondert zu behandeln, hat Blume, der vor einigen Jahren starb, nicht erfüllt. Er begnügte sich damit, Werners Ansicht durch die Überschrift „*ascribitur Notkero*“ wiederzugeben; in den Textanmerkungen machte er oft zweifelnde Vorbehalte, ohne jedoch neue positive Kriterien zu nennen. Bei zwei in E fehlenden Stücken, 53. 83 (vgl. S. 149) und 187 (unsere Nr. 7) weist er auf die Möglichkeit der Autorschaft Notkers hin.

Aus historischen Gründen sei mit hoher Achtung eine ältere Arbeit genannt: „Welche Sequenzen hat Notker verfaßt?“, von Wilmanns 1872 in der Ztschr. f. d. Altertum gedruckt. Mit einem winzigen Material (neben Hs. 484 das St. Gallener *Sequentiar* 278 und eine Regensburger Hs.), aber vorbildlich solider Methode erzielte Wilmanns Ergebnisse, die später glänzend bestätigt wurden, z. B. das Kriterium „Notker hat keine a-Assonanz“: in E befindet sich (im Gegensatz zu schlechteren Quellen) tatsächlich keine assozierende Sequenz, — mit einer merkwürdigen Ausnahme, die uns noch beschäftigen wird (E 10).

Eine Bearbeitung der Echtheitsfrage erfordert, wenn sie Definitives sagen will, methodische und Einzeluntersuchungen, für die hier kein Raum ist. Den Ausgangspunkt werden Werner und Blume abgeben, mit der Fragestellung, was aus E 1—48 auszuscheiden und was hinzuzufügen ist; vorläufig möchte ich bemerken,

16) Die Normalform (repetierende Sequenz) ist eine Folge von Abschnitten ungleicher Länge und Melodie, die alle in je zwei gleiche Teile zerfallen (AA BB CC...); die repetitionslose Sequenz verzichtet auf die Zweiteilung (A B C...).



daß ich Nr. 6 und 7 unserer Liste für echt halte, dagegen Nr. 31 (E 15) für Reichenauer (oder Rheinauer) Erzeugnis, wegen der Anrede an die *incolae insularum*<sup>17)</sup> (oder sollte Notker für auswärtige Klöster gelegentlich gearbeitet haben?).

2. Die musikalischen Beziehungen zum Westen. Die alte Ansicht, St. Gallen sei die Geburtsstätte der Sequenz (W. Meyer hielt bis zuletzt daran fest), wird kaum noch jemand verteidigen. Notker selbst sagt in seinem Proöm, er habe eine schon 860 in dem nordfranzösischen Kloster Jumièges vorhandene Handschrift gesehen, in der textierte Sequenzenmelodien standen; er hebt den „schon damals stark verderbten“ Zustand der Texte hervor, hält also den Bestand für erheblich älter. Er schöpfte, wie das Proöm weiter berichtet, aus dem Antiphonar die Anregung zu der Technik, lange textlose Melodien durch Unterlegung eines Textes einprägsamer zu machen. Die „*longissimae melodiae*“, Vokalisieren<sup>18)</sup> zum Alleluia eines Teils des Graduale (in der Meßliturgie), bestanden also schon vorher in St. Gallen; deshalb ist an sich kein Grund zu der Frage vorhanden, ob Notker mit jener Technik zugleich Melodien seiner Vorlage entlehnt habe, oder, breiter gefragt, ob die St. Gallener Melodien zu solchen des Westens Beziehungen haben. Doch das von Blume-Bannister erschlossene Material nötigt nicht nur diese Fragestellung auf, sondern ermöglicht auch eine Antwort.

Bezeichnend ist der musikalische Tatbestand der vier authentischen Notkersequenzen. Die Melodie des Erstversuches, ORGANA (in der Reichenau DISCORDIA, wohl wegen der mangelhaften Konkordanz der Halbversikel), kommt weder in Deutschland noch anderswo mit andern Texten vor, ist also wohl in St. Gallen entstanden. Von den andern dreien ist DOMINUS IN SINA mit drei Texten im (erweiterten) Notker corpus vertreten, die alle einen eigenen Titel haben (siehe die Tabelle; außerhalb St. Gallens daneben AUREA); sie ist auf Deutschland beschränkt. Die letzten beiden, MATER und LETATUS SUM, haben deutliche Beziehungen zum Westen.

Die folgende Übersicht gibt die Beziehungen zwischen den im Liber ymnorum benutzten Melodien und der westlichen Über-

17) „die Inselbewohner“.

18) Melodien, die auf einen Vokal, meistens *a*, gesungen werden.



lieferung wieder; sie ist geordnet und numeriert nach unserer ersten Liste. Die rechte Seite enthält die westliche Form des Titels und einen kurzen Hinweis auf die Herkunftsschicht. „Limoges“ weist auf südf. Quellen des 10. Jahrhunderts hin; als „fränkisch“ bezeichne ich eine Schicht, die durch Überlieferung in Quellen des 9. Jahrhunderts (Näheres unten) oder durch eigenartige Quellentopographie auf alte Unabhängigkeit von St. Gallen und Limoges hinweist.

Mel. 2. CONCORDIA	CHORUS; fränkisch (?); Form etwas divergent.
4. ROMANA (ANGELICA)	ohne Titel (?); Limoges.
5. IUSTUS UT P. MAIOR	gleicher Titel; Limoges; Form divergent.
6. CIGNEA	gleicher Titel; fränkisch.
11. NOSTRA TUBA	DOMINUS REGNAVIT <sup>a</sup> ; gleicher Text; fränkisch.
12. FRIGDOLA	HIERONIMA; Form gekürzt.
13. MATER	gleicher Titel; fränkisch.
14. DOMINUS REGNAVIT	gleicher Titel; Limoges.
16. GRECA	in Frankreich imitiert; Form divergent.
20. VIRO PLORANS	HEC EST S. SOLLEMNITAS; fränkisch.
21. DEUS IUDEX IUSTUS	gleicher Titel; Limoges.
22. IN TE DOMINE	gleicher Titel; Limoges spät.
23. QUI TIMENT	OMNES GENTES; in Frankreich jung.
24. EXULTATE DEO	gleicher Titel; Limoges.
27. CONFITEMINI	gleicher Titel; nur als Melodie (textlos) in Limoges.
28. OCCIDENTANA	CITHARA; alt international.
30. ADDUCENTUR	VENI DOMINE = DULCEDINE PARADISI; Limoges.
31. LAUDATE DEUM	EXCITA; Limoges.
32. LETATUS SUM	gleicher Titel; Limoges.
35. BEATUS VIR QUI TIMET	BEATUS VIR; fränkisch; kürzer.
36. METENSIS MINOR	STANS A LONGE (PLANCTUS PUBLICANI); fränkisch (?). OSTENDE MAIOR; Limoges.
38. AUREA (Reichenau OSTENDE)	
45. EIA TURMA	gleicher Titel und ADORABO MINOR; fränkisch (?).
— TRINITAS <sup>a</sup>	BENEDICTA; gleicher Text; fränkisch („Alcuin“).
— Summi regis arch.	gleicher Text; fränkisch (?), „Alcuin“.

Einzelnes. — Das Schema CONCORDIA, in mindestens 25 Sequenzen benutzt, mit den Nebentiteln AUTUMNALIS,



CHORUS, BAVVERISCA, ECCE VICIT, EPIPHANIAM, hat eine kürzere deutsche und eine längere französische Fassung; nach Handschin (Ztschr. f. Musikw. 17. 247) erhält der musikalische Bau der frz. Fassung, „Einl. AA BB CC AA BB DD AA Schluß“, durch die deutsche Kürzung die Form „Einl. EE AA AA BB DD Schluß“. Handschin findet den Bau der Langform „weit natürlicher“, also „ursprünglicher“; aber, für sich betrachtet (dann „Einl. AA BB BB CC DD Schluß“), hat die deutsche Form nichts Unnatürliches, denn aufeinanderfolgende Doppelversikel mit gleicher Melodie treten auch sonst auf (übrigens ist im Mindener Tropar<sup>19)</sup> in der Neumierung diese Gleichheit nicht vorhanden). Entscheidender ist wohl, daß eine französische Textierung, *Gaude eia unica columba* (An. 9. 67), von Normanneneinfällen spricht, also wohl vor 880 geschrieben ist; aber noch älter, da offenbar Stammsequenz der frz. Version, ist die Epiphaniensequenz An. 53. 28. — Auf der deutschen Seite fällt bei der Petrus-Sequenz An. 53. 210 die (rhythmische) alkäische Strophe im letzten Doppelversikel auf; das Kunststück imitierte der Verfasser der Trierer Maternus-S. An. 53. 185. Erwähnt sei, daß man in Benevent, wo Originaltexte beider Sphären bekannt waren, in eigenen Textierungen dem frz. Schema folgte.

Gleich stark verbreitet ist die Melodie IUSTUS UT PALMA MAIOR. Auch hier steht der durch Notker fixierten Form (der sich Italien anschließt) im Westen eine unfertig variierende gegenüber, die am ältesten in der internationalen Sequenz An. 53. 242 auftritt. Blume, Moberg<sup>20)</sup> und Handschin halten (aus überzeugenden Gründen) die frz. Fassung für älter.

Die CIGNEA (Schwanenweise) ist ungefähr 15mal textiert worden. Mutter des Schemas ist die aus dem 9. Jahrhundert stammende Mariensequenz *Beata tu virgo* (An. 53. 110), deren nach Ländern verschiedener Wortlaut schon auf musikalische Varianten deutet. Blume unterscheidet eine fränkisch-französisch-italienische, eine englische<sup>21)</sup> und eine deutsche Fassung; letzterer schließt sich Notker an. Eigenartig, wie der Titel, ist der mus. Bau und die Verwendung refrainartiger Ausrufe.

Schwer ist zu erklären, wie die Melodie NOSTRA TUBA mit ihrer fränkischen Stammsequenz (An. 53. 33) in

19) Hs. Berlin Theol. lat. IV<sup>o</sup> 11, in der Neumierung zu Anl. 53. 215.

20) C. A. Moberg, Über die schwedischen Sequenzen, Uppsala 1927.

21) Mit ihr geht Moissac zusammen, sie stammt daher aus Frankreich.



den Liber ymnorum gelangt ist; da sie in allen älteren St. Gallener Quellen steht, hat der Kompilator (Ekkehard I.?) sie offenbar für ein Werk Notkers gehalten, trotz ihres fremden Stiles und ihrer a-Assonanzen. Es ist anzunehmen, daß ihm bei der Sichtung eines älteren umfangreicheren Corpus dieser Lapsus (ist es der einzige?) widerfahren ist. — Neben dem Urtext, der um 1000 auch in Italien und Südfrankreich bekannt war, existierte früh in Süd- und Mittel-frankreich eine zweite Fassung ähnlichen Wortlauts (An. 53. 14); formlich unterscheidet sie sich durch die Umgestaltung eines sonst AB AB gegliederten Versikels in AA BB. (Eine Variante aus Benevent — An. 53. 194 — schließt sich in diesem Punkte dem Urtext an). Eine vierte Sequenz (53. 88), die im Innern den Ausdruck *Nostra tuba* enthält (die drei andern be g i n n e n s o) möchte Blume mit unserm Schema in Verbindung bringen, doch kaum mit Recht, denn ihr Bau ist zu abweichend.

Für die Weise FRIGDOLA gibt Ekkehard IV. Notker als Komponisten an, unzuverlässig wie in manchen andern Aussagen. Die westlichen Fassungen, 5 gegen 3 deutsche, unterscheiden sich wieder von letzteren durch lockere, unkonsequente Formgebung; aber einzelne Quellen, besonders das vorzügliche Prosar von Moissac, beobachten mit ihren Varianten genau das deutsche Schema: die Abweichung der andern frz. Hss. dürfte hier Entartung sein. Am weitesten entfernt sich von der Normalform eine Winchester-Sequenz (aus Fleury stammend), die den Titel HIERONIMA trägt.

Die beliebteste aller Sequenzweisen ist mit fast 50 Texten die MATER-Melodie. Der Titel kommt aus einer markanten Stelle (9, 5) der Stammsequenz *Christi hodierna* (An. 53. 17). In Notkers prachtvoller Mariensequenz *Congaudent angelorum* spielt das Motiv des Jubels eine ungewohnte Rolle; vielleicht kannte Notker auch den Text des Vorbilds<sup>21a)</sup>, in dem die „jubelnden Engel“, ähnlich wie in manchen byzantinischen Kontakien, den Gloria-Ruf anstimmen. Die Melodie zeigt in ihrem Bau Ähnlichkeiten mit weltlicher Musik.

Aus der häufigeren Verwendung des Schemas DOMINUS REGNAVIT im Westen (4: 1) und aus dem Titel, der besser in die Weihnachtszeit paßt, zu der die betr. französischen Sequenzen

<sup>21a)</sup> Dann hätte diese Sequenz im Antiphonar von Jumièges gestanden!



gehören, könnte man gegen die Priorität der Ostersequenz *Is qui prius* schließen. P. v. Winterfeld macht allerdings darauf aufmerksam, daß im 8. Jahrhundert der Alleluia-Versikel *Dominus regnavit* zu Ostern und nicht (wie später) zu Weihnachten gesungen wurde.

Die GRECA-Melodie, zweimal bei Notker vertreten, ist deutsch; einmal benutzte man sie später (mit Erweiterung) in Montpellier. Die Notkertexte haben einige Versikel aus regelrechten Versen.

Von den Weisen ROMANA und AMENA bezeugt die St. Gallener Überlieferung, daß sie dort vor Notker textlos existierten; ihr Komponist war angeblich der unter Karl von Italien ins Frankenreich reisende Mönch Romanus. Ob die Angabe erdichtet ist, sei dahingestellt; zum Notkerproöm steht sie nicht im Widerspruch. Ob die beiden Melodien einen primär-musikalischen Charakter haben, kann ich nicht entscheiden; auffallend ist die starke Verwendung teils sehr ausgedehnter musikalischer Reime<sup>22)</sup>, sowie die rhythmische Diskrepanz einiger Textierungen. Zur ROMANA-Weise gehören außer den beiden Notkertexten (und zwanzig andern) die beiden schönen Ostersequenzen An. 53. 37 und 38, die im 10. Jahrhundert in Limoges bekannt waren, aber nach der Quellen-geographie eher aus Italien stammen; letztere Tatsache (auch die beiden Notker-Sequenzen wurden in Italien viel abgeschrieben) könnte man wieder (ob aber mit Recht?) mit „Romanus“ und ROMANA in Verbindung bringen. Die AMENA-Texte blieben auf Deutschland beschränkt.

Von der fränkischen Märtyrersequenz *Hec est sancta* (An. 53. 240) übernahm Notker in seiner Ostersequenz An. 53. 56 das Initium und den Bau<sup>22a)</sup>; berühmter war seine zweite Nachbildung *Qui tu virgo mater ploras*, auch für Märtyrerfeste bestimmt. Nach ihr erhielt die Melodie in Deutschland den Namen VIRGO PLO-RANS, während sie anderswo den alten Namen HEC EST S. behielt. Von dem Schema gibt es etwa 10 Texte; eine erweiterte Fassung blieb auf Südfrankreich beschränkt.

Die Gruppe 21—24; 27. — Diese 5 Sequenzenweisen haben das Gemeinsame, daß sie in Deutschland wie im Westen für einfache Sonntage, nicht für Feste, benutzt werden und (ohne poeti-

22) Über den „musikalischen Reim“ vgl. unten S. 106.

22a) Vgl. Anm. 21a.



schen Aufwand) auf Repetition der Abschnitte verzichten. Die Weisen *DEUS IUDEX IUSTUS*, *EXULTATE DEO* und *CONFITEMINI* stehen in St. Martial-Quellen des 10. Jahrhunderts, erstere u. a. in der ältesten Sammlung (933—36 entstanden), während die letzte nur *textlos* dort in einer Hs. auftritt. Die Entscheidung der Priorität wird für die ganze Gruppe gemeinsam sein und zunächst von der allgemein (auch für andere Fälle) zu stellenden Frage abhängen: ist ein direkter Melodienimport von St. Gallen nach Limoges vor 933 annehmbar? Das Umgekehrte, ein Export nach St. Gallen von Limoges aus vor etwa 900 oder erheblich früher, ist unwahrscheinlich: die Abtei St. Martial wurde erst gegründet, bzw. aus einem Kanonikat in ein Kloster umgewandelt, als St. Gallen schon über 100 Jahre blühte. —

Der Name der *OCCIDENTANA*<sup>23)</sup> — angeblich von Notker komponiert — deutet auf Beziehung zum Westen. Notkers Textierung (sonst noch etwa 25, aus Deutschland, Italien, Frankreich) ist sein berühmtestes Stück; es wurde in ganz Europa gesungen. Aber ebenso verbreitet wie diese Pfingstsequenz war die französische Himmelfahrtssequenz *Rex omnipotens* (An. 53. 66), mit dem Titel *CITHARA*. Die Verteilung und das Alter der Quellen (*Sancti Spiritus* war seit 1000 in Frankreich weit bekannt, während *Rex omn.* in Deutschland kaum benutzt wurde) spricht deutlich für das höhere Alter des deutschen Textes, obgleich der französische in der ältesten St. Martialhs. steht: ein Verhältnis, das für das Problem der Gruppe 21 ff. vielleicht instruktiv ist. Dahinter steht nun die entscheidende Frage, aus welcher Sphäre die Melodie stammen muß. Ihre Lösung wird in zwei Stufen erfolgen müssen: 1. Festlegung der Grundmelodie (mit Beseitigung der Varianten), 2. Ermittlung der Textfassung, die am besten zu dieser Grundmelodie paßt: zwei Punkte, die eng zusammenhängen und zusammen zu bearbeiten sind.

Die Gruppe 30—32. — Die drei Melodien haben Parallelen in französischen Adventssequenzen, einer Gattung, die in Deutschland unbekannt war, da man hier erst von Weihnachten an den Kreislauf des Kirchenjahres mit Sequenzen begleitete. — Die Weise *ADDUCENTUR* benutzte man in Südfrankreich in vier Adventssequenzen (An. 53. 4—7), mit dem Titel *VENI DOMINE*.

23) *Occidentana* = „die Westliche“.



der aus der Adventsliturgie stammt. — Ohne Repetitionen ist das Schema LAUDATE DEUM, in der zugehörigen frz. Adventssequenz (An. 53. 3) EXCITA genannt; in Frankreich hatte auch Notkers Text den letzteren Titel. — Dagegen haben im dritten Doppelfall, *Regnantem sempiterna* (An. 53. 2) und *Psallat ecclesia* (von Notker vor 885 geschrieben) beide Fassungen den Titel LETATUS SUM, und dieser gehört in die Adventsliturgie; andererseits aber hat *Psallat* den ursprünglicheren, „echteren“ melodischen Bau. Also hat Notker eine untextierte melodische Fassung bearbeitet, die in Frankreich, woher sie stammte, bei ihrer ersten Textierung schon verwildert war. — Unsere oben (S. 20) geäußerte Ansicht, Notker habe planmäßig ein Melodiencorpus verarbeitet, wird jedenfalls durch die beiden Gruppen 21 ff. und 30—32 gestützt und neu beleuchtet.

Sicher vornotkerisch ist die Weise BEATUS VIR QUI TIMET (im Westen auch GLORIOSA), deren Stammsequenz An. 53. 219 der fränkischen Schicht angehört. Die deutsche Fassung des neunmal textierten Schemas ist eine Erweiterung.

Der Titel der 23 mal textierten Melodie METENSIS weist geographisch ins Fränkische, und Ekkehard IV. nennt als Komponisten einen Musiker Petrus, der unter Karl mit Romanus zusammen über die Alpen kam und nach Metz weiterzog. Die M. MINOR, nach der Notker An. 53. 203 schrieb, hieß außerhalb Deutschlands STANS A LONGE, nach dem Initium der schon von Hucbald, dem Zeitgenossen Notkers, als bekanntes Beispiel zitierten Sequenz An. 53. 93, von der eine Fassung in Deutschland (u. a. Mainz, Regensburg, Metz; St. Gallen fehlt), Italien, Spanien und einigen französischen und englischen Quellen, die zweite in Winchester, die dritte in alten Prosarien Südfrankreichs, erhalten ist. Noch älter ist die Celsus-Sequenz An. 53. 134, mit dem rätselhaften Titel VTELLIA, — falls sie von Alcuin stammt<sup>24</sup>).

Gut für Notker (durch Gottschalk von Limburg) bezeugt ist die Apostelsequenz *Clare senatorum senatus*, mit der Melodie AUREA. Wieder hat eine westliche Adventssequenz die gleiche Weise, aber mit dem Titel OSTENDE. Da nun in der Reichenau auch *Clare sen.* den Titel OSTENDE hat, hält Paul v. Winterfeld

24) Darauf deutet ein Hexameter, der in der einzigen Handschrift auf das Stück folgt; vgl. Spanke, Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz, Ztschr. f. d. Altertum LXXI, S. 55.



das Stück für eine Reichenauer Imitation der französischen Adventssequenz (An. 53. 1). Doch ich sehe hier nur den Beweis, daß Reichenau die Beziehung der Melodie kannte; mit dem Text hat der Titel nichts zu tun.

Die Stammsequenz der Melodie EIA TURMA müßte wegen ihrer weiten Verbreitung und ihres eigenartigen Quellenbezirks (Deutschland, Nordfrankreich, Italien) eigentlich die in den erweiterten Liber ymnorum eingedrungene, sicher nicht von Notker verfaßte Sequenz *Eia recolamus* sein. Das erste Wort des Titels bildet hier, wie in weiteren 6 der 32 Textierungen das Initium. Das Wort *turma* tritt in einer alten frz. Sequenz des Schemas, An. 53. 101 auf. Beide Wörter, *eia* und *turma*, finden sich dagegen in einer Sequenz aus Cambrai (*Eia recolamus laudibus festis*, An. 10. 238): ...*eia et eia, canonicorum turma!* Ob dieser Grund genügt, sie als Stammsequenz zu betrachten? — ich möchte es annehmen.

Die beiden letzten Melodien unserer Liste, TRINITAS<sup>a</sup> und die namenlose zu *Summi regis*, werden unten besprochen; die Zuweisung der Texte an Alcuin deutet, gleichgültig ob berechtigt, auf hohes Alter hin.

3. Die Verbreitung der Texte Notkers im Ausland. — Während die deutschen Textsammlungen sich gegenüber fremdem Sequenzgut recht ablehnend verhielten, drang eine erhebliche Zahl Notkertexte, wohl wegen ihrer dichterischen Schönheit, in ausländische Sammlungen ein. Summarische Auskunft gibt folgende Aufzählung, die sich nach den Nummern unserer ersten Liste richtet.

Nr. 1, die schöne Weihnachtssequenz, sang man im 11. Jahrhundert in Italien; sporadisch tritt sie in Frankreich auf, u. a. in der mehrfach deutsche Einströmung zeigenden St. Martialhs. Paris BN lat. 1118. — Nr. 3 und 4 sind reich in Italien vertreten, u. a. in Vercelli, wohin Notker seine Sammlung schickte. — Nr. 8 und 9 kannte man in Mittel- und Nordfrankreich, Italien und England. — Nr. 11: Italien und Besançon. — Nr. 12: Nordfrankreich (dazu Paris und Toul), Italien, England, Jerusalem. — Nr. 14: Italien, sporadisch Mittel- und Nordfrankreich und Spanien. — Nr. 17: Italien, England, selten Frankreich (auch St. Martial). — Nr. 18: Italien, Winchester. — Nr. 20 (nicht von Notker): Italien zweimal und St. Martial (nur Hs. 1118). — Nr. 21: England, sporadisch Italien und Frankreich. — Nr. 24: Italien, sporadisch Frankreich und England.



— Nr. 28: einmal Italien. — Nr. 32: Benevent. — Nr. 36: schwach Italien und England. — Nr. 40, 41, 43 und 45: Italien. — Nr. 46: Italien, England, Spanien, Frankreich (St. Martial spät). — Nr. 47, 48 und 50: Italien. — Nr. 51: sporadisch Laon. — Nr. 52 und 54: Italien und England. — Nr. 55: Italien schwach. — Nr. 56: Italien, England, Nordfrankreich. — Nr. 57: Italien. — Nr. 61: Italien, England, Mittel- und Nordfrankreich. — Nr. 62: Winchester. — Nr. 63: Verona, Benevent, Exeter. — Nr. 68: Italien, Nordfrankreich. — Nr. 69: Italien, Mittel- und Nordfrankreich, England, Spanien. — Nr. 73: Italien, Frankreich (auch St. Martial), Spanien. — Nr. 74: Italien, England. — (Einige aufgeführte Stücke sind aus dem erweiterten Liber).

Auffallend, aber erklärlich ist die starke Beteiligung Italiens; Beziehungen zwischen Süddeutschland und Italien, auch durch Notkers Widmung bezeugt, bestanden im ganzen Mittelalter. Der Weg nach England ging über Mittel- und Nordfrankreich, der nach Spanien über Südfrankreich; wenn in einzelnen Fällen Mittelglieder fehlen, werden sie verschollen sein. Die geringen Beziehungen zu Südfrankreich stehen im Gegensatz zu den engen Beziehungen musikalischer Art, die im vorigen Abschnitt festgestellt wurden. Aber zweierlei ist zu beachten: 1. die musikalischen Entlehnungen St. Gallens gingen offenbar in der Regel auf das untextierte Material zurück, und sie fallen in eine Periode der Sequenzgeschichte, die je älter, desto sicherer nichts mit Südfrankreich zu tun hat; 2. in allen Fällen, wo Sequenzentexte außer in St. Martial-Quellen auch in nördlicheren frz. Sammlungen erhalten sind, muß aus mehreren Gründen an der Priorität von Limoges gezweifelt werden; daß die dortigen Quellen in ganz Frankreich die ältesten sind, ist lediglich dem Zufall zuzuschreiben, daß sie durch einen Ankauf des Bücherfreundes Colbert<sup>25)</sup> in die königliche Bibliothek gerieten und so in der Großen Revolution der Zerstörungswut des kulturfeindlichen Pöbels entgingen. Drevès baute seine Textausgabe in den An. 7 auf den Limoger Quellen auf; sein Nachfolger Blume (An. 53), der mit breiterem Material arbeitete, macht hinsichtlich der Priorität St. Martials in sehr vielen Fällen berechnete Vorbehalte. Endgültiges wird sich erst sagen lassen, wenn einmal die Geschichte der frühen französischen

---

25) Colbert († 1683), der Finanzminister Ludwigs XIV.



Sequenz (welch fruchtbares Feld für die französische Forschung!) besser geklärt ist; eine nicht einmal schwierige Aufgabe, die als Erstes eine Inventur nach Art der klassischen Studie von Jakob Werner umfassen müßte.

4. Die fränkische Sequenz. — Dieser Begriff, oben mehrfach benutzt und neu in der Literatur, ist nunmehr zu begründen; er umschließt den Nachweis und die Lokalisierung der vornotkerischen liturgischen Sequenz.

Daß man schon vor 860 in Frankreich Sequenzen schrieb, bezeugt das Jumièges-Antiphonar; in noch frühere Zeit weist der Autorname Alcuin. Die Verarbeitung von Alleluia-Melodien bezeichnet in der Geschichte der musikalischen „Sequenzenform“ (AA BB CC usw.) schon ein zweites Stadium, denn letztere wurde vor und neben der lit. Sequenz in der weltlichen und geistlichen Vokalmusik benutzt; andererseits war die liturgische Sequenz nicht von Hause aus an die „Sequenzenform“ gebunden, wie aus den repetitionslosen Stücken hervorgeht.

Die gemeinsame Benutzung von Melodien durch Notker und westliche Musiker weist, besonders deutlich ist der Fall LETATUS SUM, auf ein Bestehen dieser Melodien im 9. Jahrhundert. Demgegenüber ist ohne Bedeutung, daß die deutschen Sequentiarien alle erst nach 1000 niedergeschrieben wurden (Eins. 121 um 1000); die älteste St. Martialhs. bzw. ihr Inhalt läßt sich auf 933—936 festlegen<sup>26</sup>). Eins ihrer Stücke, An. 7. 166, steht in der bekannten Karolingerhs. Paris BN lat. 1154, die auch Dacapo-Sequenzen<sup>27</sup>) und Rhythmen weltlichen Inhalts birgt<sup>28</sup>); die Verbindung der Melodie mit dem lit. Alleluia hat Handschin (Ztschr. f. Musikw. XIII 125) festgestellt. Die Prosa besingt den Hl. Martial und steht als Nachtrag am Ende der poetischen Stücke; der Heilige Martial wird als *patriarcha* der Sängergemeinde angeredet, das Stück entstand also im Kloster St. Martial und wurde dort in die Hs., deren sonstiger Inhalt mit Limoges nichts zu tun hat, eingetragen, vielleicht als

26) Summarische Angaben über die Limoger Sequentiarien macht Dreyes in Bd. VII der *Analecta hymnica*; Berichtigungen dazu gibt Blume in Bd. LIII.

27) Über den Begriff Dacapo-Sequenz vgl. unten S. 42.

28) Über diese Hs. vgl. Spanke, Rhythmen- und Sequenzenstudien, in *Studi medievali* 1931, S. 287.



Specimen moderner Klosterkunst. Jedenfalls bringt dieser Fall über die Geschichte der Gattung nichts Neues.

Von großer Bedeutung dagegen ist das Vorhandensein mehrerer Sequenzen in zwei andern Hss. des 9. Jahrhunderts, die in Italien, bzw. im mittelfränkischen Reiche niedergeschrieben wurden. Eine Untersuchung ihres Inhaltes ermöglicht Schlüsse auf den Bestand und die Verbreitung der frühesten Schicht der Textsequenz.

Aus dem alten Kloster Monza bei Mailand stammt die Hs. Verona, Kapitelbibliothek XC, deren Inhalt, teils Rhythmen historischer oder belehrender Art, sie als „karolingisch“ charakterisiert und neben die (eben erwähnte) Hs. 1154 und die Hs. Brüssel 8860 bis 8867 stellt. Da das ausführliche Inhaltsverzeichnis Dümmlers (Neues Archiv IV 152) unvollständig ist, untersuchte ich sie an Ort und Stelle im Sommer 1938. — Sie ist für Kleriker geschrieben (Predigten, Hymnen, Historisches, Didaktisches) und enthält an zwei Stellen Sequenzen, daneben auch (fol. 135 und 135') den dramatischen Ostertropus<sup>29)</sup> *Quem queritis* und ein tropiertes Gloria. Die erste Sequenzengruppe steht zwischen religiöser Poesie:

1. fol. 57: *Christe tua agmina iubilant*; An. 53. 88. Inhalt farblos; a-Assonanz.
2. fol. 58: *Sit iocunda Deo nostro laus*; An. 37. 40. Inhalt allgemeiner Art; a-Assonanz. Unikum.  
fol. 58': *Haec sancta sollemnitas... Stephani*; An. 53. 240. Inhalt einfach, auf alle Heiligen verwendbar; a-Assonanz. Schema HEC EST SANCTA (VIRGO PLORANS).
4. fol. 59: *Beata tu virgo Maria*; An. 53. 110<sup>a</sup>. Auf Marienfeste; a-Assonanz. Schema CIGNEA.
5. fol. 59': *Christi odierna pangimini*; An. 53. 17. Auf Weihnachten; keine a-Assonanz. Schema MATER.

Isoliert steht als Nachtrag des 10. Jahrhunderts am Ende eines Abschnitts, aber inmitten der Lage, vor Prosastücken:

6. fol. 78: „Verso de sancta trinitate“: *Benedicta semper sancta trinitas*; An. 53. 81. Auf Trinitas; a-Assonanz. Schema TRINITAS<sup>a</sup>. Nach später Quelle angeblich von Alcuin; auf fol. 50

---

29) Der Tropus (griechisch = Melodie) ist in der Kirchenmusik entweder die Textierung eines Melismas (Auflösungstropus) oder ein selbständiges Einschiesel in, vor oder nach Teilen der Liturgie (Erweiterungstropus).



stehen übrigens einige Strophen eines Alcuin'schen Tischgebetes.

Noten enthält die Handschrift nicht; bei ihrem Charakter als Sammelcodex ist nicht anzunehmen, daß musikalische oder liturgische Interessen die Aufnahme der Sequenzen veranlaßten. Die Überschrift „Verso“ zu 6. ist in dieser Hinsicht aufschlußreich<sup>30)</sup>.

Etwas älter ist die Handschrift der Staatsbibliothek München lat. 14843; sie enthält die älteste aller Tropen- und Sequenzensammlungen. Sie gelangte 1810 aus dem Benediktinerkloster St. Emmeram in Regensburg in die Münchener Bücherei, stammt von einem einzigen Schreiber des 9. Jahrhunderts und enthält keine Noten. Ich studierte sie mehrmals und verdanke eine Abschrift ihres liturgischen Inhalts der Liebenswürdigkeit meines Freundes Higini Anglés, aus der Zeit seines Münchener Exils. Ihr Inhalt ist:

- fol. 1—53 die Synonyma Isidors von Sevilla;
- 53' ein Hymnus des Venantius Fortunatus;
- 54—69 zwei von W. Meyer in seinen Ges. Abh. II 190 und 183 gedruckte holprige Rhythmen geistlichen Inhalts;
- 69—82' „Dicta S. Augustini“: *Fratres ad memoriam* . . .
- 83—93' Traktate über das Fegefeuer u. a.; 94 recto leer;
- 94'—101' Tropen und Sequenzen;
- 102—102' zwei Hymnen;
- 103—106' (Schluß) „Excerpta ex Patherii expositione in libros Genesis, Josue, Regum“.

Den Anfang des eingesprengten halbliturgischen Teils bilden fol. 94' einige Meßtropen für Palmsonntag, Ostersonntag, Chr. Himmelfahrt und Pfingsten; sie verkörpern, teils nur ein paar Worte (z. B. *dicite eia*), das primitivste Stadium der Gattung. Dann folgen zwei *Versus ad sequentias* (Tropierung des unerweiterten Alleluia-Neumas; über die Gattung vgl. An. 49): 1. *Alleluia, excipias nostra studia, et gaudia manentia largiaris, Deus, in secula* (unediert)<sup>31)</sup>; 2. *Alma sancta*, An. 49. 521 (sonst nur in Piacenza bekannt), beide mit a-Assonanz. — Auf der folgenden Seite beginnen die Sequenzen, mehrfach durch Tropen durchbrochen.

30) „Versus“ bezeichnet eigentlich ein außerliturgisches Strophenlied geistlichen oder weltlichen Inhalts; die Form Verso ist Italianismus.

31) Ich halte es für nützlich, die unedierten Texte der Kurztropen dieser Hs. hier mitzuteilen, da sie als älteste Belege für die Geschichte der Gattung von größerer Bedeutung sind.



1. fol. 95: „Item alia.“ *Christe tua agmina.* = Ve(rona) Nr.1.
2. fol. 95': *Alleluia, Gloriosa dies adest;* An. 53. 219. Auf Stephanus, aber für jeden Heiligen geeignet. a-Assonanz. Schema BEATUS VIR QUI TIMET (Kurzform).
3. fol. 95': *Alleluia, Nostra tuba regatur;* An. 53. 33. Inhalt allgemein; a-Assonanz. Schema NOSTRA TUBA.
4. fol. 96: *Alleluia, Rex nostras Christe laudes;* An. 57. 58<sup>b</sup>. Inhalt farblos. Erwähnung von St. Aper, Michael und Maria; keine a-Assonanz. Das Schema ist MATER, aber mit erheblichen Varianten. — Eine andere Textfassung, mit a-Assonanz, bestand im 11. Jahrhundert in Nevers (An. 57. 58<sup>a</sup>); sie beobachtet das Schema genau. Der Text 58<sup>b</sup>, sonst nur in Bobbio (12. Jahrhundert) bekannt, scheint trotz starker Verwilderung gegenüber 58<sup>a</sup> das Ursprüngliche zu bieten.
5. fol. 96': *Alleluia, Hec est sancta sollemnitas... Apri.* = Ve Nr. 3.  
fol. 97: der Gloriatropus *Laus tua resonet;* An. 47 S. 282 (ohne diese Quelle); steht auch in Ve.
6. fol. 97': „Alia“. *Christi hodierna pangimini.* = Ve Nr. 5.  
MATER.  
fol. 98: „Alleluia in Pascha“. *Iam redeunt gaudia... — „Iterum“.* *Christe tu vita vera.* Ein zweistrophiger Ostertropus zu dem doppelten Alleluia, das dem Graduale vorausgeht; in jüngeren Quellen durch einen Mittelteil erweitert, der im Gegensatz zu den alten Strophen keine a-Assonanz hat. An. 49. 436.  
fol. 98: *Alleluia DOMINE DEUS ISRAEL Pax gloriae et gaudium perenne, lux, vita, suavitas summa, Christe, percipias et modereris pie tempora nostra, prospera ne rapiant! In te sint, Deus, nobis cuncta.* Das Alleluia DOMINE usw., zu dem dieser unedierte Versus ad sequentias gehört, ist in der Liturgie sonst unbekannt.
7. fol. 98': *Alleluia, Semper regnans in patris sinu residens;* An. 42. 57. Inhalt „Christi Laufbahn“; Stil beschwingt; keine a-Assonanz. Unikum. —  
fol. 99—99': zwei in den Analecta fehlende prosaische Versus ad sequentias. 1. *Alleluia DEUS IUDEX IUSTUS, Arbitr, singulorum facta qui probe pensas in examinis tui libra(m), ne trutines serporum acta, nec in finem iratus reserves merita*



*iniqua, sed pius misericorditer solvas commissa.* — 2. *Alleluia IUSTUS UT PALMA, Lux iustorum, angelorum gaudium, suavitas perpetua, visio piorum, Deus, ne deseras tuos, sed felicitium numero consocias! Tu semper confulges et ubi videris regna(n)s in gloria.*

8. fol. 99': *Pange Deo debitum*; An. 42. 35. Inhalt „Sündenfall und Erlösung“; keine a-Assonanz. Stil ähnlich wie in 7., wohl von demselben Verfasser. Unikum.
9. fol. 100: *Ecce iam venit nostra redemptio pretiosa*; An. 37 4<sup>a</sup>, nur nach zwei jüngeren Quellen aus Brixen bzw. Monte Cassino (dazu ein gedrucktes Missale aus Soissons). Eine etwas abweichende Fassung (An. 37. 4<sup>b</sup>) gab es im 11. Jahrhundert in Mantua. Das Schema ist MATER, in diesem Falle in der alten Fassung besser durchgeführt als in der jüngeren (37. 4<sup>b</sup>). Auf Weihnachten; a-Assonanz; sprachlich und inhaltlich auffallend schwach. Im Gegensatz zu andern MATER-Texten, auch zu oben 4., tritt Maria nicht besonders hervor.
10. fol. 101: *Alleluia, Beata tu virgo Maria.* = Ve 4. CIGNEA.

Aus dem Fehlen des Anfangs „Alleluia“ in Nr. 8 und 9 besondere Schlüsse zu ziehen, verbietet die Tatsache, daß bei den drei MATER-Texten das „Alleluia“ teils fehlt, teils vorhanden ist. Auffallend ist die Überschrift „Item alia“ bei Nr. 1, und man könnte an achtloses Kopieren aus der Mitte einer älteren Sammlung denken. Aber auch Ve beginnt mit Mü 1, und deshalb ist anzunehmen, daß der Mü-Schreiber die Sequenzen gattungsmäßig mit den beiden fol. 94' vorhergehenden Versus ad sequentias auf eine Stufe stellte. Diese gar nicht sinnlose „Verwechslung“ deutet auf ein Stadium, wo die treue Textierung der am Ende des Graduale gesungenen Vokalisieren mit dem freien Schaffen, das in der jene Technik fortentwickelnden Komposition längerer Sequenzen vorliegt, zeitlich und personal eng zusammenlag. Im Ganzen hat die Sammlung Mü, obgleich die Neumen fehlen, musikalischen Charakter, denn ihr Inhalt konnte nur den Musiker interessieren.

Wo ist Mü entstanden? — In früheren Bänden der *Analecta* heißt es „Ms. Emmeramense“; seinem Alter (8. Jahrhundert) und seiner sonstigen Bedeutung nach wäre St. Emmeram als frühe Pflegestätte fortschrittlicher Musik denkbar, und es sei daran erinnert, daß man um 1000 in Winchester immerhin an Baiern dachte, indem man die CHORUSweise BAVVERISCA nannte. Auffallend ist nun



die Erwähnung von St. Aper in Mü 4 und 5, beide Male unrichtig, für Petrus bzw. Stephanus eingesetzt. Der Ort, wo die Hs. Mü, bzw. die Vorlage ihres Prosars geschrieben wurde, hatte also für St. Aper eine besondere Verehrung. Man möchte an Toul denken, wo dieser Heilige Bischof und dann Kirchenpatron war, und Blume schreibt in den An. 53 „Ms. Tullense“; in St. Emmeram ist von einem Aperkult nichts festzustellen. Damit ist nun außer besagter Schreiber-tätigkeit für die Geschichte der Gattung nicht viel geklärt: die richtigen Namen waren ja Petrus und Stephanus. St. Petrus könnte nach Moissac weisen, wo die Abtei St. Pierre später im Besitz reichhaltiger und durch die Vorzüglichkeit ihrer Texte einzigartiger Sequenzensammlungen war. Aber viel näher an Toul liegt Metz, wo St. Stephan als Kirchenpatron intensiv verehrt wurde. Notker schrieb für Metz einige Stephanshymnen, und bekannt sind die engen Beziehungen der Stadt zu den Karolingern seit Karl dem Großen. Daß dieser angeblich aus Italien nach Metz sich einen Sänger verschrieb, verdient in diesem Zusammenhang Beachtung, und noch mehr die Bezeichnung METENSES für einige als sehr alt bezeugte Sequenzen.

Für die Lokalisierung von Mü und Ve ist auch die Nebenüberlieferung des Inhalts heranzuziehen; es folgen summarische Angaben im Anschluß an Mü.

- Mü 1: nur Monza (Ve 1) und Limoges einmal (11. Jahrh.).
- Mü 2: Italien reichlich (dreimal Monza); in Frankreich Autun, Moissac, Nevers, Arras; England und Spanien.
- Mü 3: Deutschland reichlich (Notkerprosar); in Frankreich nur einmal St. Martial (Hs. 1118); in Italien zweimal im 11. Jahrhundert (Ivrea und Mantua).
- Mü 4: zwei Fassungen; die eine (= Mü) geht mit 1 Hs. aus Bobbio zusammen, die zweite stammt aus Nevers.
- Mü 5: Italien sechsmal (auch Ve); in Frankreich 4 St. Martial-hss. der ältesten Schicht und Moissac.
- Mü 6: Norditalien reichlich (viermal Monza, inkl. Ve); in Frankreich achtmal Limoges, Narbonne, Autun, Rouen; Spanien.
- Mü 7 und 8 Unika.
- Mü 9: Brixen, Monte Cassino; Soissons spät; abweichende Fassung in Mantua (11. Jahrhundert).



Mü 10: Monza 9. Jahrhundert (Ve), ebendort 11. und 12. Jahrhundert, Bologna, Benevent: zweimal St. Martial; Spanien. Eine zweite und dritte Fassung in Moissac bzw. Mainz.

Ve 1, 3, 4, 5 = Mü 1, 5, 10, 6; Ve 2 ist Unikum.

Ve 6: Norditalien und Benevent oft; Deutschland sehr oft; St. Martial mit den 2 gleichen Hss. wie Ve 4, Laon (10. Jahrhundert), Autun, Besançon, Cambrai, Paris u. a.; Spanien.

Das Ergebnis dieser Zusammenstellung ist ebenso eindeutig wie unerwartet: Deutschland tritt, mit Ausnahme von Metz, ganz zurück, Italien steht entschieden im Vordergrund und wird in den meisten Fällen von der französischen Tradition begleitet. Diese Texte sind also (inkl. Mü 3, das organisch in diesen Zusammenhang, und nicht ins Notkerprosar gehört, das ihm die deutsche Verbreitung sicherte) nicht in Deutschland, sondern am ersten in Italien entstanden. Von rein philologischem Standpunkte aus (älteste Quellen!) könnte man also mit Fug den Ursprung der Sequenz in Norditalien suchen; einige Äußerungen von P. v. Winterfeld deuten an, daß er eine Zeitlang an diesen Sachverhalt dachte. Doch die musikalischen Verhältnisse, die bei der Sequenz das letzte Wort sprechen müssen, weisen in eine Zeit, die vor der Niederschrift von Ve und Mü liegt; das mehrfache Auftreten der MATER-Melodie in Mü zeigt ebenfalls eine sekundäre Schicht an. Immerhin sind Metz und Monza als Punkte frühester Sequenzdichtung scharf ins Auge zu fassen; wenn Jumièges, Limoges und St. Gallen zur Eingrenzung einer Fläche hinzugenommen werden, ergibt sich ein Gebiet, das für eine „Lokalisierung“ ungeeignet groß ist. Wenn wir also die in den ältesten Quellen erfaßbare Schicht als „fränkische Sequenz“ bezeichnen, denken wir eher an einen Kultur- und Zeitraum als an eine orts- oder stammesmäßige Eingrenzung.

Kehren wir zur weiteren Klärung zu dem Punkte Metz: Italien zurück! Nach älteren und zuverlässigeren Quellen als Ekkehard IV. hatte die durch Karl veranlaßte Befruchtung einheimischer Kirchenmusik durch Italien den Zweck einer Einführung bzw. Durchsetzung des Usus Romanus, nicht den einer Hebung oder Förderung im allgemeinen. Vor dem „römischen“ Ritus bestand in Gallien und Spanien in der Liturgie und Kirchenmusik die uralte „gallikanisch-mozarabische“ Richtung, die auch Ober-



italien umfaßte. Wenn also Oberitalien und das Frankenreich beide als Ausgangsgebiete der Sequenzenproduktion erkennbar sind, liegt die Einführung des cantus Romanus im Norden außerhalb dieser Beziehung, und die Sequenz hat an diesem Weg vom Süden zum Norden keinen Anteil. Eher ist als gemeinsames Ursprungsgebiet der gallikanische Bezirk (die mozarabische Musik hat keine Sequenzen) in Betracht zu ziehen, — wenn überhaupt das Plateau der Liturgiegeschichte eine Rolle bei dieser Frage spielen darf. Nach ihrem Wesen ist die Sequenz außerhalb liturgische Musik, und deshalb würde die Lokalisierung ihres Ursprungs am nützlichsten an historische Bezirke rein musikalischer Art angeschlossen werden; — wenn sich solche in jener Frühzeit feststellen ließen! — Das ist leider nicht möglich, da vor dem 10. Jahrhundert brauchbare Notenaufzeichnungen kaum vorhanden sind. Nun zerfällt überhaupt das Problem vom Ursprung der Sequenz, genau betrachtet, entsprechend den in ihr zu unterscheidenden Elementen, in mehrere Teile, die hier kurz aufgezählt werden mögen. 1. Das musikalische Ausgangsmaterial: die auf den Vokal *a* gesungenen Melismen am Schluß des Alleluia im Alleluia-Versikel des Graduale (Herkunft und Geschichte noch nicht geklärt); 2. die Technik der Tropierung (Textierung einer instrumentalen oder vokalischen Melodie) und ihre Anwendung auf die Alleluia-Melismen; 3. die Ausgestaltung dieser Tropen zu selbständigen Kompositionen durch freies Neuschaffen; 4. die Anwendung des Repetitionsprinzips auf diese Kompositionen und ihre Texte. — Die Klärung der Zeit, des Ortes und der Reihenfolge dieser Vorgänge gibt der Sequenzenforschung ihre Aufgabe und deren Gliederung.

Eine Vorstufe der Sequenz bilden (oben Punkt 2) die Versus ad sequentias, deren Mü mehrere enthält. Zu den ersten beiden (fol. 94') fehlt der Titel des betr. Alleluia, in andern Fällen wird er angegeben: DEUS IUDEX IUSTUS, IUSTUS UT PALMA und DOMINE DEUS ISRAEL. Ausgeführte Fassungen zu den beiden ersten dieser Alleluia (das dritte ist verschollen) fehlen in Mü, stehen aber im Notkerprosar<sup>32)</sup>. Auffallend ist das dreimalige

32) Vgl. unsere Liste S. 18, Mel. 21, 5 und 29. — In mehreren Fällen (vgl. An. 49 u. 53) sind die alten Kurzfassungen (Versus ad s.) später in den langen Sequenzen des betr. Alleluia textlich-musikalisch verwertet worden; die Versus ad s. der Hs. Mü hab ich in keiner der zugehörigen Vollsequenzen entdecken können.



Auftreten des MATER-Schemas; man möchte daraus auf eine gewisse Ärmlichkeit des vorhandenen Melodienvorrats schließen. Die andern Melodien, NOSTRA TUBA, HEC EST SANCTA, CIGNEA und TRINITAS. sind auch im (erweiterten) Notker corpus vorhanden. Blume möchte auch Mü 1 wegen des im Text vorkommenden Ausdrucks „Nostra tuba“ der TUBA-Melodie angliedern; kaum mit Recht, denn die Formen sind recht verschieden. Kurzformen, wie die vier Versus ad s. in Mü, fehlen sonst in Deutschland, aber untextierte Alleluiamelodien (oben Punkt 1) enthalten, zu ganzen Sammlungen vereint, mehrere deutsche Handschriften, u. a. auch unser Kodex aus Einsiedeln. Das Titelverzeichnis einer andern Sammlung druckt Werner S. 99.

Als fränkisch bezeichneten wir oben (da Alcuin zugeschrieben) auch die Sequenz *Summi regis archangele*; ihre Weise ist namenlos und in Deutschland, Italien und England in Verbindung mit diesem Texte bekannt; eine zweite Textfassung, An. 54. 73, blieb auf den Entstehungsort Einsiedeln beschränkt.

5. Notkers Leistung. — Den Zweck seines Dichtens gab Notker selbst in einem Distichon an:

Iste libellus habet versus modulaminis apti,  
Ut ventum teneat, qui velit esse tenax.

„Dies Büchlein enthält Lieder passender Form, damit die im Winde verwehenden Töne festhalten kann, wer sie festhalten will.“ — Die Zeilen charakterisieren hübsch Zweck und Wesen der Sequenzendichtung und werden in der Prosavorrede erläutert: Als junger Mann überlegte Notker, wie er die sehr ausgedehnten Tonfolgen, die dem Gedächtnis trotz mehrfachen Anhörens immer wieder entschwanden, festhalten könnte; die Lösung brachte ihm (vor 870) das Antiphonar aus Jumièges, „in dem einige Texte standen, die zu den sequentiae paßten“. Der Ausdruck *aliqui versus* deutet auf eine geringe Zahl Stücke hin<sup>33)</sup>, vielleicht im Umfange

33) Der lat. Text, „*aliqui versus ad sequentias modulati*“ wurde bisher aufgefaßt: „einige Verse, die etc.“, und dementsprechend denkt Blume an die kurzen Alleluia-Tropen, für die er sogar den Namen („*versus ad s.*“) dieser Stelle entnimmt. Aber *versus* heißt, dem Brauch der damaligen Poetik entsprechend, Lieder; im übrigen zeigt der erste Versuch Notkers deutlich, daß die Vorbilder lange Sequenzen waren, ebenso wie wahrscheinlich die (textlosen) „sehr langen Melodien“, die man in St. Gallen so schlecht auswendig behalten konnte.



von Mü und Ve; andererseits waren textlose Melodien, die es zu tropieren galt, in St. Gallen schon bekannt. Notkers Tätigkeit bestand also im Dichten; die schon erwähnte Äußerung Ekkehard's IV. über Notkers kompositorisches Schaffen steht zum Proöm in direktem Widerspruch und ist auch sonst (siehe oben S. 20) ganz unglaubwürdig.

Der erste Anblick des Antiphonars entzückte den jungen Mönch; aber bei genauerem „Zuschmecken“ fühlte er sich durch die Qualität der Texte „angewidert“. Tatsächlich sind die frühen französischen Sequenzen textlich zum großen Teil recht minderwertig; dazu mögen zwei Gründe geführt haben: 1. dem Zweck, eine Melodie durch Textierung haltbar zu machen, dient ein flacher, inhaltlich anspruchsloser Text ebensogut, man möchte fast sagen besser als ein hochwertiger, denn er lenkt die Aufmerksamkeit des Sängers und des Hörers weniger von der Hauptsache, der Melodie ab<sup>34)</sup>; 2. die Verfasser der ersten Sequenzen waren naturgemäß und nach bestimmten Anzeichen Musiker, keine Dichter. Die Schwierigkeit, die Silbenzahl der Versikel genau der Tönezahl der Melodie anzupassen, vergrößerten sie noch durch das Bestreben, kleinste Textteile, entsprechend dem *a* der Vokalise, auf *-a* enden zu lassen, wobei sie auf die Formen- und Casuslehre der Grammatik keine Rücksicht nahmen.

Notkers Versuch, an die Stelle der Vorbilder Besseres zu stellen, war von vollem Erfolg gekrönt. Er schrieb ein gutes, oft originelles Latein; wie wenige Dichter des Mittelalters wußte er einfache Innigkeit mit gedankenschwerer Tiefe zu verbinden. Durch seine dichterische Leistung gab er der deutschen Sequenz ein Gepräge, das sie für Jahrhunderte über westliches Parallelgut emporhob; die Verbreitung seiner Stücke im Ausland ist wohl erklärlich.

Auch der Umfang der Produktion Notkers verdient Bewunderung; das Sequenzenrepertoire des frühen 10. Jahrhunderts in Frankreich umfaßt nicht halb so viel Stücke wie das Notkerprosar. Wenn einzelne Prosen dichterisch nicht auf der Höhe der schönsten stehen, ist das kein Grund, sie Notker abzusprechen; sie beziehen sich meist auf geringere Festanlässe. Adventssequen-

---

34) Ähnlich verhalten sich die Texte der „musikalischen Gattungen“ späterer Zeit: Lais, Leiche, Motetten, wie auch die Tanzmusik-Texte jungen Datums.



zen fehlen bei Notker, wie überhaupt in Deutschland; vielleicht ist ihre Einführung auch in Frankreich sekundär, denn in der ältesten St. Martialhs., Paris BN lat. 1240, steht die einzige Adventssequenz, *Iubilemus omnes una*, ohne Überschrift außerhalb des Prosars; in Autun fehlt die Gattung ganz.

Notker als Formkünstler. — Das Grundprinzip der S-Dichtung ist die genaue Kongruenz der Silbenzahl des Textes mit der Tönezahl der Melodie. Der Text war Prosa und sein Rhythmus entsprach der Art, wie der Dichter die Melodie rhythmisch interpretierte. Bei einer repetitionslosen Sequenz kann man von guter oder schlechter Rhythmik nicht reden; anders bei der Normalform aus Parallelgliedern: hier bildet die rhythmische Konkordanz der zueinander gehörenden Halbversikel ein Postulat, das sich unserm Gefühl von Natur aufdrängt. In westlichen Stücken wird es nicht beachtet, und auch der erste Versuch Notkers, An. 53. 53, ist in dieser Hinsicht recht unvollkommen. Aber schon seine zweite Schöpfung, *Psallat ecclesia*, zeigt schöne Gleichheit des Tonfalls der Halbversikel, und die späteren Stücke gleichfalls. Ein zweites von Notker gern benutztes Schmuckmittel ist der Reim, zwischen kleinen Teilen der Halbversikel, gelegentlich auch zwischen korrespondierenden Teilen vom a)-Versikel zum b)-Versikel hin. Die Einführung dieser beiden im Strophenliede schon vorhandenen Kunstmittel in die liturgische Sequenz ist Notkers Tat; sie bildet einen Teil seines Versuches, die Melismotropierung aus einer anspruchslosen Musikantendichtung zu einer edlen Gattung zu erheben, die Kirchenfürsten gefallen und Eingang in Kathedralen und Abteikirchen finden sollte.

Reim und parallele Taktfolge bestanden nun neben dem Strophenliede zur Zeit Notkers auch schon in der Dacapo-Sequenz, die im 9. Jahrhundert in Tegernsee und im 10. in St. Gallen bekannt war<sup>35)</sup>. Diese ist feine Kunstpoesie, die mit Tropierung nichts zu tun hat und das Prinzip der fortschreitenden Repetition (aa bb cc...) mit dem des Strophenliedes (a a a...) dadurch verbindet, daß der sequenzenartig gegliederte Formkörper doppelt gesetzt wird (aa bb cc... + aa bb cc...). Formengeschichtlich läßt sich die Dacapo-Sequenz an das griechisch-byzantinische Kontakion<sup>35)</sup> anknüpfen. Auch hier finden sich gelegentlich Strophen

<sup>35)</sup> Über die Dacapo-Sequenz und das griechische Kontakion vgl. meinen in der Anmerkung zu S. 29 zitierten Aufsatz.



mit fortschreitender Repetition, sehr oft aber bewußte und reichliche Verwendung des Endreims und sorgfältige Beachtung rhythmischer Gleichheit paralleler Teile, und vor allem: die Strophen der Kontakien hatten, im Gegensatz zur Strophenkunst der Antike und des früheren Mittelalters, kein festes Schema, sondern wurden für jeden Hymnus neu erfunden, und die Elemente dieser Strophen waren ohne traditionellen Umfang und Rhythmus. Die Strophen sahen also, jede für sich betrachtet, wie Prosa aus; gelegentlich werden, wie auch in der Dacapo-Sequenz, feste Versarten eingestreut. Andererseits führen, sei bemerkt, vom byzantinischen Hymnus auch zur liturgischen Sequenz einige Beziehungen (Melodientitel, Stilistisches), denen ich in dem in der letzten Anmerkung zitierten Aufsatz nachgegangen bin. Doch für einen direkten Zusammenhang zwischen Notker einerseits und der Dacapo-Sequenz und dem Kontakion andererseits liegen keinerlei Anzeichen vor<sup>36)</sup>.

6. Die weltliche Sequenz, bezeugt durch Melodientitel und vielleicht instrumentalen Ursprungs, ist ebenso alt wie die fränkische; ihre Stoffe waren tragisch gefärbt oder bezogen sich, teils mit gleicher Färbung, auf historische Ereignisse. Ein Titel wie PLANCTUS BERTANE<sup>37)</sup> erinnert an Frauen aus der Umgebung Karls; in dessen Nachkommenschaft weist der MODUS CARELMANNING (vgl. unten S. 46). Der hier besungene Karlmann dürfte kaum der Sohn Ludwigs des Frommen, sondern eher der Mittelfranke sein, der 882 starb und dessen Bruder Ludwig III. 881 über die Normannen siegte, welches Ereignis das deutsche Ludwigslied verherrlicht. Die sequenzenförmig gebaute Karlmannsweise ist, wenn nicht instrumental, gleichfalls eher deutsch als lateinisch gewesen. Sprachgeschichtlich ist interessant, daß man im mittelfränkischen Reiche noch nach 880, als dort die Verkehrssprache schon romanisch war, gelegentlich Lieder auf hohe Herren in deutscher Sprache sang. Sonst bediente man sich des Lateins zu diesem Zwecke, z. B. in dem Sang auf die Niederlage des Kaisers Lothar bei Fontenay (mit Melodie erhalten) und in dem Lied

36) Der Text *Grates nunc omnes* (Anal. 53. 10), der einer Strophe des berühmten Angelikai-Liedes des byzantinischen Dichters Romanos nachgebildet ist und an der Spitze der meisten deutschen Prosarien steht, stammt nicht von Notker.

37) „Klagelied eines Mädchens der Berta.“



auf die Niederlage seines Sohnes Ludwig II. bei Benevent (in Ve erhalten). Wer daran zweifeln sollte, daß man um 880 eine Sequenz in deutscher Sprache habe singen können, sei an die Äußerung Ekkehard's IV. erinnert, er habe das von Ratpert, dem Klostergenossen Notkers deutsch geschriebene Galluslied deshalb ins Lateinische übertragen, damit nicht „eine so schöne Melodie in Vergessenheit geriete“; die lateinische Version ist erhalten. Man nimmt gewöhnlich an, die (verlorene) Melodie sei eine „geistliche“, d. h. der Kirchenmusik zugehörige gewesen. Dagegen ist zu erwidern, daß der Rhythmus der lateinischen Übersetzung sich nach germanischen Grundsätzen richtet, also Hebungen, nicht Silben zählt, ferner daß Tutilo vor 900 seine Tropen „nach der Hrotta (dem deutschen Instrument) komponierte, damit sie angenehmer klängen“ und schließlich, daß die Germanen als große Künstler im Bau von Instrumenten bekannt sind. Warum soll man nicht den Germanen, für deren Musikalität alte Zeugnisse sprechen, zutrauen, daß sie auch im Rahmen neuer Stoffe alte heimische Musikkunst weiter gepflegt haben?

In dem qualitativ selbständigen Plus, welches die liturgischen Sequenzen gegenüber der gregorianischen Ausgangsmelodie besitzen, hat man des öfteren den „weltlichen Charakter“ hervorgehoben. Woher stammt dieses Fremde? — Man kann diese Frage nach dem jetzigen Stand der Forschung vorläufig nur durch Gliederung klären: entweder aus der Antike (vielleicht auf dem Umwege über Byzanz) oder aus einer eigenen Musikkultur nordalpiner Völker, der Kelten oder der Germanen. Bezeichnend sind vielleicht zwei Tatsachen der Textüberlieferung, die Sequenzenmusik neben Volkssprachliches stellen: 1. die Handschrift des 9. Jahrhunderts, die das deutsche Ludwigslied überliefert, enthält auch einige Dacapo-Sequenzen und das französische Eulalialied; 2. in der Handschrift aus Tegernsee, die als älteste deutsche Quelle (9. Jahrhundert) eine Dacapo-Sequenz enthält, treten auch althochdeutsche Einträge (Glossen und Benedictiones) auf.

Man fühlt sich versucht, unter den ältesten ahd. Texten nach Sequenzenartigem Umschau zu halten; das Ergebnis ist mager und unsicher. — Wäre das sogenannte Wessobrunner Gebet lateinisch statt deutsch geschrieben und stände fest, daß es gesungen wurde, so würde es der Metriker, *faute de mieux*, unter den Sequenzen unterbringen. Seine metrische Struktur ist rätselhaft:



keine regelrechte Alliteration, dagegen einige Reime, beides vielleicht Zufall, jedenfalls nicht planmäßig. Der Aufbau des Inhalts ist ähnlich wie in manchen Sequenzen: erst Betrachtung, dann Gebet, und im ersten Teil Erwähnung der Engel. Das Ganze ist deutlich auf eine neubekehrte Gemeinde zugeschnitten, mit Reminiscenzen an Heidnisches am Anfang und der Bitte um Stärkung im Glauben am Schluß; die Teufel, denen man widerstehen soll, sind wohl die alten Heidengötter. — Doch all das sind nur schwache Anklänge, und es ist kaum möglich, im Bau Parallelglieder aufzufinden; freilich gab es auch repetitionslose Sequenzen.

### B. Die Cambridger Liedersammlung

Die lateinische Cambridger Liedersammlung, im 11. Jahrhundert in England nach einem aus Deutschland stammenden Original niedergeschrieben, stellt das Repertoire eines im 11. Jahrhundert in Nordwestdeutschland singenden Vortragskünstlers dar. Sie enthält zwar nur wenige Neumen, aber ihr gesamter Inhalt, einschließlich Prosaisches und Abschnitte aus antiken Epen, wurde gesungen. Ihr Inhalt füllt willkommen in mehrfacher Hinsicht klaffende Lücken der Überlieferung zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert aus und bietet, in Deutschland entstanden und deutsche Bruchstücke enthaltend, einzigartige Möglichkeiten, Späteres anzuschließen und Verschollenes zu erschließen. Die benutzten Formen und Stoffe verdienen deshalb eine kurze Betrachtung.

In den metrischen Formen der C(ambridger) L(ieder) sind zwei deutsche Züge bemerkenswert. 1. die bekannte Freiheit des deutschen Dichters gegenüber der Silbenzahl: gezählt werden Hebungen, nicht Silben. Diese Technik, die den deutschen Vers im Lauf seiner ganzen Geschichte begleitet, wurde von den deutschen CL-Dichtern nicht nur in lateinisch-deutschen Mischgedichten, sondern auch in rein lateinischen angewandt. Die Verse und Strophen, in denen dies geschah (in andern Stücken der CL wurden genau die lat. Versgesetze beachtet) gehören der deutschen Formengeschichte an. — 2. die konsequente oder gehäufte Verwendung des Paarreims. Die Karolingerrhythmen kennen ihn nicht, und von ihren reimlosen Langversen aus entwickelte sich über den Tiradenreim (a a a...) hinweg durch Berücksichtigung der Zäsuren die Reimfolge ab ab ab... (Reihenstrophe), die im



Mlat. und im Romanischen ihre lange Geschichte hat. Der Deutsche ging von Anfang an anders vor: er spaltete seine reimlosen Langzeilen in Hälften, die er durch Reimgleichheit verband (aa bb cc ...). Bemerkenswert ist, daß der Blankreim auch in die Sequenz eindrang, nicht die Halbversikel als Endreim, sondern deren Kleinteile paarweise verbindend. Diese Technik ist typisch deutsch und im Westen weder in der alten Prosasequenz noch in der des „jüngeren Stiles“<sup>38)</sup> vorhanden; in letzterer waren andere Reimgesetze wirksam. Vor der französischen a-Assonierung hatte dies Prinzip den Vorteil, daß es dem Dichter größere Freiheit ließ und weniger eintönig wirkte. Notker war hier, wie in vielem sonst, der Anreger. — Die Strophenkunst der CL ist im Vergleich zu der des Conductus<sup>39)</sup> und der Trobadorlyrik ärmlich, zeigt aber bemerkenswerte Ansätze zu freier Erfindung. An Altem pflegt sie den Zweizeiler und den Vierzeiler, benutzt auch (im Anschluß an karolingische Lyriker) antike Strophen; eigene Tradition und hohes Streben verraten die sequenzenartig gebauten Stücke, die teils mit Melodientiteln versehen sind.

Daß unter den Gattungen der CL der religiöse Stoff einen großen Raum einnimmt (10 von 49 Stücken), ist kein Wunder. Das Publikum dieses Repertoires waren Lateinkundige an hohen weltlichen oder geistlichen Höfen, d. h. größtenteils Kleriker. Vielleicht wurde die Auswahl durch die Beliebtheit der Melodien beeinflusst; eine hat den Titel MODUS CARELMANNINC<sup>40)</sup>, den auch eine Paulussequenz von Ekkehard I. von St. Gallen (gest. 973) trägt. Ein Vergleich der beiden Fassungen ergibt, daß das Original (vgl. S. 43) erheblich kürzer war als beide; denn sie stimmen nur in ihrem ersten Teil überein.

Die Totenklage, in den CL fünfmal vertreten, reicht als Gattung weit über den germanischen, ja den indogermanischen Bezirk hinaus. Von germanischen Totenklagen haben wir Kunde,

---

38) Die beiden jüngeren Formen der Sequenz, die des „Übergangstiles“ und des „jüngeren Stiles“, unterscheiden sich von der alten Prosasequenz durch Verwendung regelrechter, durch Reime gebundener Verse.

39) Mit „Conductus“ bezeichnet man das lateinische außerliturgische Strophenlied des 12. und 13. Jahrhunderts; in der Verwendung neuerfundener Strophenformen ähnelt er dem Liede des Minnesangs, seine Melodien sind (im Gegensatz zum letzteren) manchmal mehrstimmig.

40) „Karlmannsweise“ (*Modus* = Melodie).



aber wie sie aussahen, wissen wir nicht; in Deutschland wurden sie, da heidnischen Ursprungs, von der Kirche heftig verdammt, ebenso wie die mit der Bestattung verbundene Zügellosigkeit im Essen und Scherzen. Bekannt ist uns die antike literarische Totenklage; sie hat der mittellateinischen ihre wesentlichen Züge vererbt. Die Linie wird fortgesetzt in den lyrischen Klagen der Volkssprachen, die im Westen zahlreicher erhalten sind als in Deutschland. — Im weiteren Sinne gehört diese Gattung in die umfangreichere des elegischen Gedichtes. In alte Zeiten führt die Klage des Vandalen Gelimer; in der Karolingerzeit schufen fränkische Dichter lateinische Klagen historischen Inhaltes, von denen aus eine Verbindung zur Antike fehlt. Man möchte germanische Anregung annehmen; dazu paßt die ablehnende Haltung der Kirche gegenüber dem *sonus tragicus* in der Vokalmusik. Schon erwähnt wurden die Planctus-Stoffe der ältesten Sequenz. Aus der späteren romanischen Lyrik sind anzuführen das bekannte Lied von Richard Löwenherz und einige bänkelsängerhafte historische Lieder. Im Ganzen gehört die Gattung entschieden ins Gebiet des Volkstümlichen: Freude am Grausigen, gewürzt durch das Gefühl eigener Geborgenheit, zog jederzeit die Masse zur Moritat.

Eine verwandte Gattung ist das politische Lied, das in den CL viermal vertreten ist. Schon unter den Karolingern besang man lateinisch politische Ereignisse, die allgemeines Interesse fanden, oder richtete Loblieder an hohe Personen, in Erwartung eines Lohnes; in diese Reihe gehört das deutsche Ludwiglied. Diese Lieder haben einen von Antikem unabhängigen Stil, in dem Einzelnes typisch wirkt, und ein eigenes Pathos, bei aller Unzulänglichkeit im Sprachlichen; wenn irgendwo in Südgermanien, so hat der Skop hier seine Spuren zurückgelassen. Wie sich das Hildebrandslied zu dieser Gruppe verhält, hat Seemüller in einer klassischen Studie klargestellt<sup>41)</sup>. Auf der romanischen Seite fehlt Entsprechendes.

Das R ü g e l i e d, später eine umfangreiche Gattung, ist in den CL einmal vertreten, in dem alten fränkischen Rhythmus „de castitate iuvenum“<sup>42)</sup>; der Ton ist predigend, die Motive kirchlich. Dieser Zweig der Gattung, der sich von allgemeiner Basis aus

41) J. Seemüller, Studie zu den Ursprüngen der altdeutschen Historiographie, in der Festschrift für Heinzel 1898.

42) „Über die Keuschheit der Jünglinge.“



gegen Allgemeines, Stände und Ansichten, wendet, blühte später mittellateinisch in den Bräuchen der klerikalen „Bakelfeste“, an denen die Umkehrung der geistlichen Rangordnung durch Spottgedichte auf die Vorgesetzten, den Papst eingeschlossen, poetisch unterstrichen wurde<sup>43)</sup>. Im frühen prov. Liede schwang Marcabru wuchtig diese Waffe gegen seine Widersacher im Kreise der Dichter und Hörer; in Deutschland führte Heinrich von Melk das Rüge-thema durch, aber in längeren Stücken, nicht im sangbaren Liede. — Eine Schöpfung der Trobadors ist das persönliche Rügelied politischen Inhalts, der *Sirventés* (im engeren Sinne): der Dichter schaltet sich in politische Kämpfe ein, indem er gegen Personen oder zu Ereignissen heftig Stellung nimmt. Unerreicht an Kunst und Leidenschaft ist im Westen Bertran de Born; uns Deutschen schuf Walther das politische Streitlied, jenem ebenbürtig als Dichter, aber überlegen an ethischer Größe und staatlicher Einsicht.

Erzählenden Charakter haben neun Lieder der Sammlung, zuzüglich einige Abschnitte aus antiken Epen. Diese sorgfältig gebauten Singstücke, teils erbaulich, teils mit mildem, kindlichem Scherz, tragen ihre Bestimmung für ein geistliches Publikum an der Stirn, wengleich die Motive aus allen möglichen Sphären stammen. Eine Ausnahme bildet das Lied von Cobbo und Lantfrid, mit seiner unverständlichen, vielleicht verderbten Form, seinem ritterlichen Milieu und seinem gewagten Thema, vielleicht aus dem Angelsächsischen oder Irischen übersetzt (Seefahrt, das keltische Motiv des Frauentausches). In Glossen wird der *scophsang* = *tragoedia vel comoedia* gesetzt; das stark dramatische Cobbolied mit seinem guten Ausgang ist eine *comoedia*. — Vom Technischen aus gesehen, stehen die erzählenden Lieder auf gleicher Stufe mit dem Heldenlied: stimmungsfärbter Bericht, gesanglicher Vortrag, meist Harfenbegleitung. Aus den volks-sprachlichen Literaturen des MA.s sind beide Gattungen verschwunden, um mit dem Aufkommen schriftlicher Aufzeichnung längeren Fassungen Platz zu machen. In Frankreich hatte es (wahrscheinlich in keltischer Sprache) epische *Lais* mit rührendem, teils traurigem Inhalt gegeben. Ihre Form, eine selbständige Abart der Sequenz, imitierten Abälard in seinen *Planctus*,

43) Über die Bakellieder vgl. Spanke, Zu den Gedichten Walthers von Châtillon, in *Volkstum und Kultur der Romanen IV*; ebendort weitere Literatur.



harfenbegleiteten Liedern tragisch-erzählenden Inhalts, und der nordfranzösische lyrische Lai, der einerseits direkte Beziehungen zu Abälardschen Formen aufweist, anderseits mit seinen Titeln an die der Sequenz im allgemeinen und die der Cambridger Modi im besonderen erinnert (Lai de la Rose: *Modus florum*)<sup>44</sup>). — Hier drängt sich die Frage auf, ob auch der mhd. Leich, der Form nach eine von gleichzeitiger lateinischer und romanischer Kunst unabhängige freie Sequenz, ursprünglich epische Stoffe gehabt hat. Eine Antwort ist unmöglich; man weiß, daß der Leich des 12./13. Jahrhunderts mit der lat. *Dacapo-Sequenz* des 9. Jahrhunderts einige formliche Züge gemeinsam hat, man denkt an das *Karlmannslied* (das allerdings keine freie Sequenz ist), aber die Zwischenglieder fehlen; einige Stücke der *Carmina Burana*, die formlich dem Leich verwandt sind, sind vorläufig schwer datierbar.

CL Nr. 23<sup>45</sup>) gehört zu der im MA so beliebten *Tierstimmenliteratur*. Bei den mhd. Sängern ist das singende Vöglein ein beliebtes Motiv. Im Westen tritt ein Vogel gelegentlich als Liebesbote auf, oder seine Stimme wird vom Spielmann imitiert. Solche Imitation, im Altertum bezeugt durch Plato und Petron, war wohl im *Mimus* zu Hause. Doch hier vom *Mimus* eine Linie zum MA zu ziehen, wäre unangebracht; denn Parodie, Imitation, Karikatur (daneben Tölpelszenen und Prügelei) gehören von Natur zum Inventar der niederen Unterhaltungskunst aller Völker und aller Zeiten. — Hier sei ein merkwürdiges Fragment aus der Merowingerzeit hervorgezogen, das in einer *Uncialhandschrift* aus Lyon erhalten ist (gedr. in *Poetae Aevi Car.* IV 2 Nr. 93):

Dum myhy ambolare  
Et bene cogetare,  
Audiavi avem adclatire,  
Et cessed myhy inde  
Dolere suspi...<sup>46</sup>).

44) Vgl. meine Studie „Sequenz und Lai“ in *Studi medievali* N. S. XI (1938).

45) Die Nummern beziehen sich auf die klassische Ausgabe von Karl Strecker, *Die Cambridger Lieder*, Berlin 1926.

46) „Als ich für mich spazierte — Und weidlich meditierte, — Hört ich ein Vöglein singen, — Worauf mir dann vergingen — Leid und Seufzer...“



Ist es keine Schreiberübung, so ließe sich der Inhalt hübsch mit späteren Spielmannsliedern zusammenbringen; bemerkenswert ist der Paarreim.

Die Liebeslieder der CL haben für die Geschichte des mittelalterlichen Liedes ganz besondere Bedeutung, als Dokumente für Stoff und Art des vorliterarischen deutschen Liebesliedes. Zwei Arten treten hervor, der Liebesdialog und das Frauenlied, und beide spielen später in demjenigen Teile der deutschen Minnelyrik, der vom Westen unabhängig ist, eine Hauptrolle. Ein Liebesdialog hohen Stiles ist *Iam dulcis amica venito*, in der pathetischen Diktion des Hohenliedes gesprochen von einem hohen Kleriker und seiner Liebsten, einer unabhängigen Frau, die ihn nur selten sieht. Aus Salzburg stammt die älteste Quelle, und dort mag das Lied entstanden sein; es gelangte zufällig nach Limoges, in die Hs. Paris BN lat. 1118, die auch in ihrem Sequenzenbestande deutliche Beziehungen zu Deutschland zeigt. Die paargereimten Verse haben germanische Freiheit der Silbenzahl, die Melodie der vierzeiligen Strophe hat den Hymnenbau ABCD. — Leider hat ein pruder Benutzer der Hs. die beiden andern Liebestexten, Nr. 28 und 39, größtenteils ausgetilgt. In der ersten spricht ein Mann mit einer Nonne; erkennbar ist das Frühlingsmotiv und erwähnt wird die Nachtigall; die Strophe hat zwei Langzeilen, die erste Zeilenhälfte ist lateinisch, die zweite deutsch. In 39 wird wieder eine Frau angeredet und anscheinend um ihre Liebe gebeten; die Szene ist im Freien. Aus dem Vorkommen des Liebesdialogs in den CL, besonders aus der Sprachenmischung in 28 dürfen wir den Schluß ziehen, daß die Gattung in Deutschland im 11. Jahrhundert, vielleicht schon früher, auch in deutscher Sprache gepflegt wurde. Der Kurenberger und Dietmar konnten also an Vorhandenes anknüpfen; im Westen hob schon vor ihnen Marcabru die Spielmannstexte in den Rang feinsten Kunstpoesie, — ohne daß jedoch hier für die Vorzeit ein Dokument (wie in den CL für Deutschland) vorhanden wäre. Das Frauenlied, eine vielleicht noch ältere Gattung, ist in den CL zweimal vertreten, und zwar wieder im hohen und im niederen Stile. Ein hochgebildeter Dichter schrieb die prachtvolle Frauenklage *Levis exsurgit zepirus*<sup>47)</sup>; so könnte man sich das *winileod* der Damen zur Zeit Karls vor-

---

47) „Der Westwind hebt sich leise.“



stellen, — wenn es lateinisch und nicht deutsch gewesen wäre. (Übrigens dürfte sich das Verbot Karls nicht auf die Gattung an sich beziehen, sondern lediglich auf ihre Pflege durch Nonnen.) Das zweite Frauenlied (CL 49), teils unleserlich, entstammt niederer Sphäre und Gesinnung: Liebesruf des brünstigen Weibes, mit Andeutung der Pudenda. Man könnte es fast als Karikatur einer an sich edlen Gattung ansehen, aber auch in späteren Denkmälern gibts solche Derbheiten.

Eine weitere, ziemlich starke Gruppe bilden in den CL die Lieder, die sich mit Fachmusikalischem befassen: es ist das bei Künstlern von jeher beliebte Reden vom Handwerk. Ein Teil von ihnen stammt sicher aus dem Westen; zwar enthalten auch andere deutsche Handschriften in lateinischer Sprache solche „Musikantenlieder“, aber mit deutscher Dichtung des Mittelalters haben sie nichts zu tun, während sich in der Trobadorlyrik Entsprechendes mehrfach findet.

### C. Die Carmina Burana

Diese an Umfang und Vielseitigkeit einzigartige Sammlung gibt ein gutes Bild vom Bestand der lateinisch textierten Kunst- und Gebrauchsmusik in Deutschland um 1250; die zahlreichen Beziehungen zum Westen übertreffen an Stärke noch das sonstige Einströmen romanischer Liedkunst zu dieser Zeit. Von den religiösen Stücken, die wahrscheinlich die erste Gruppe (wie in den CL) gebildet haben, wissen wir nichts, da der Anfang der Hs. verloren ist. Doch ist anzunehmen, daß sie größtenteils dem Bezirk des damals in Frankreich blühenden religiösen Kunstliedes, des *Conductus*, entstammten, — ähnlich wie die moralisch-satirischen Stücke, die jetzt die Sammlung eröffnen. Von den 55 Liedern dieses Abschnittes sind nur etwa 10 in Deutschland entstanden, und die meisten von diesen gehören der alten Gattung des Zeitgedichtes an, die auch in den CL mit *Planctus* und politischen Liedern vertreten war. Nr. 43 der Schumannschen Ausgabe<sup>48)</sup> be-

48) A. Hilka und O. Schumann, *Carmina Burana*. I. Die moralisch-satirischen Dichtungen (Text- und Kommentar), Heidelberg 1930; II. Die Liebeslieder (Text), 1941. Für den Rest (Trinklieder, Dramen) sind wir vorläufig auf die unzulängliche Ausgabe von Schmeller (*Carmina Burana*, Stuttgart 1847) angewiesen.



handelt einen Zwist zwischen Papst und weltlicher Macht; die Form (Gruppenresponsion) gehört der freien Sequenz an, die Paarreimung ist deutsch. Das Kreuzlied Nr. 46, um 1148 geschrieben, hat in seinen Strophen ebenfalls den Paarreim (8aabbcc); aus 1148 stammt auch das älteste nordfranzösische Kreuzlied (*Chevalier, mult estes guariz*), mit der dem Westen eigenen Reimordnung ababab... — Nr. 50, wieder ein Kreuzlied, hat den Bänkelsängerton, der im älteren Zeitgedichte zu Hause ist („stilus simplex“ sagt Wipo; Anfang: *Heu, voce flebili cogor enarrare*)<sup>49</sup>). Deutsch ist endlich die Teufelsbeschwörung Nr. 54, in der Form gleich merkwürdig wie im Inhalt; man kann die Form nur als Leich ohne Responsion bezeichnen (vgl. das oben zum Wessobrunner Gebet Gesagte). Wäre die Melodie erhalten, würde man vielleicht klarer sehen; auch in der französischen Lais-Literatur finden sich Stücke, deren Struktur erst durch die Melodie erkennbar wird. Nr. 53, anscheinend von einem sächsischen Kleriker auf die Beendigung des Schismas von 1177 gedichtet, gehört zur selben Formgruppe.

In dem zweiten Hauptteil der *Carmina Burana*, der Liebes-, Trink-, Spieler- und Vagantenlieder enthält, bietet sich ein buntes Konglomerat verschiedenartiger Einströmungen. Die Strophenformen bezeugen, mit denen der CL verglichen, den gewaltigen Fortschritt, den das Prinzip des Neuschaffens im Conductus und im romanischen Minnesang erzeugt hatte; aber auch rein deutsche Strophenformen, teils durch deutsche „Zusatzstrophen“ dokumentiert, dienten als Vorbilder. Die nötige Einordnung der leichförmig gebauten Stücke in die Geschichte der freien Sequenz ist jetzt durch Schumanns gute Ausgabe wesentlich erleichtert; man gewinnt den Eindruck, daß die „Freiheit“ Buranischer Unika oft auf schlechter Überlieferung beruhen muß, da bessere Nebentradition gelegentlich ein viel klareres Bild gibt. Das neue lateinische Liebeslied, geboren um 1150, entnahm seinen Stoff und einige Hauptmotive der höfischen Minnepoesie, fügte ihr aber wesentliche neue Züge bei, die vom Publikum (Studenten) entsprechend seiner Bildung und seinen Interessen bestimmt wurden. Das Liebeslied richtet sich nicht an hohe Damen, sondern an junge Mädchen, die der Scholar beim Tanze kennenlernt und gern zu einem

---

49) „Ach mit Klagetönen muß ich jetzt berichten.“



Schäferstündchen in freier Natur „ver-führt“. Zur Schilderung der seelischen Vorgänge der Erotik werden reichlich antike, aber auch scholastische Motive herangezogen; das der höfischen Poesie entnommene Naturmotiv wird mit besonderer Liebe ausgeführt und erhält einige neue Züge. Auf engen Zusammenhang mit dem damaligen deutschen Liede deuten Mischgedichte (wie in den CL), während eingestreute romanische Brocken nur als prunkende Verzierung wirken. Der Grundton ist auf fröhlichen Lebensgenuß der studierenden Jugend eingestellt; die *senes decrepiti*<sup>50)</sup> als Liebhaber werden verhöhnt, der Scholar, nicht der Ritter, ist der beste „Soldat der Venus“. Daß alte Gattungen, wie der Liebesdialog und das Frauenlied, aber auch neue, wie die Pastorelle, sporadisch auftreten, ist kein Wunder. Im ganzen ist diese Lyrik (darin auch Sauf- und Freßlieder) trotz ihres engen Milieus so echt und lebensnah, daß sie, anders als das höfische Lied, Jahrhunderte überdauert hat und im heutigen Studentenlied fortlebt.

#### D. Das mittellateinische Epos

Dem 10. Jahrhundert entstammt die *Ecbasis Captivi*, in Toul von einem jungen Mönch geschrieben, der aus dem Wasgau gebürtig, Anhänger König Heinrichs I. war und für die Westfranken wenig übrig hatte. Der Stoff ist eine zur Novelle erweiterte Tierfabel mit geistlicher Tendenz: das Kalb (= junger Mönch) wird von innerem Drang in die Freiheit gerissen, aber von der wohlmeinenden Herde (Mitmönche) ins sichere Asyl zurückgeholt.

Von ganz anderem Wuchs ist der *Waltharius*, den der hochbegabte Ekkehard I. von St. Gallen († 973) als junger Mensch verfaßte; die Urfassung wurde wegen ihrer Germanismen 100 Jahre später (leider) von Ekkehard IV. stilistisch umgearbeitet. Wenn man vom Inhalt des wohl aufgebauten, frisch erzählten Epos das Antike (Vergil) und das Christliche abstreift, bleibt genug Germanisches übrig. Zunächst der Stoff, den Ekkehard der heimischen alemannischen Sage entnahm, mit den Personen und dem Ablauf der Handlung. Dann Motive und Stimmungen: die Freude am Reckenkampf mit grausigen Wunden, die Heimatliebe

---

50) „Die klapprigen Greise.“



des Heldenpaares, die Freundestreue zwischen Hagen und Walther, die schließlich doch von der Herrentreue besiegt wird, die Stellung der Frau zum Geliebten, der grimmige Spott am Ende des Kampfes; — daneben weniger Sympathisches: die Brautenführung und die blinde Liebe zum Golde. Es fragt sich, ob die Milderung von Schroffheiten, welche die deutsche Sage wohl enthalten hatte, der späten Abfassungszeit oder der mönchischen Gesinnung des jungen Dichters zuzuschreiben ist; eigen ist letzterem jedenfalls die distanzierte, ja leise ironische Haltung gegenüber dem Dargestellten.

Auf der romanischen Seite steht der Ecbasis und dem Waltherlied in diesem Zeitraum nichts gegenüber. Gattungsgeschichtlich sind sie dem späteren Epos unendlich näher als der altgermanischen Dichtung; der geringe Umfang, teils bedingt durch die Art des Entstehens (Schulübungen), trennt sie hinwieder vom Buchepos.

Umfangreicher ist, schon mit den erhaltenen Fragmenten, die in Tegernsee in der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts entstandene Dichtung vom Leben und den Abenteuern Ruodliebs. Mit seiner realistischen Darstellung, seinem unbeholfenen, dem Deutschen nahen Stil und mit dem hier zuerst auftretenden Ideal einer im Menschlichen wurzelnden, maßvollen und verstehenden Haltung der Personen zueinander und zum Leben steht dieser Roman isoliert im Schrifttum des gesamten Mittelalters; schade, daß dieser prachtvolle Ansatz nicht weiter gewirkt hat! Es fällt schwer zu bestimmen, was in ihm deutsch und was dem Verfasser rein persönlich zuzuschreiben ist. Am besten sagen wir: der Dichter, einerlei ob Mönch oder Weltlicher, ist echter Deutscher und was er bringt, ist echt deutsch. Rechnet man, mit Fug, zum Kunstwerk seine moralische Haltung, so liegt eine Höchstleistung vor, der im Romanischen lateinischer oder völkischer Sprache nichts zur Seite zu stellen ist. Einige Züge, die sich im frühen Minnesang der Ostmark und bei Wolfram wiederfinden, sind deutlich erkennbar. Von höfischem Wesen aber sehe ich keine Spur; was hier edel und hoch ist, liegt auf der Stufe der Menschlichkeit, nicht der Klassenmoral. Wenn ähnliche Ideale später im Höfischen auftreten, ist zu betonen, daß sie, wenn nicht deutsch, sicher nicht exklusiv romanisch sind; denn der Ruodlieb zeigt in allem keine Spuren westlichen Einflusses.



Honoris causa sei als Vertreterin des Dramas wenigstens erwähnt die vornehme, dichterisch und wissenschaftlich gleich begabte Nonne Roswitha von Gandersheim. Ihr Schaffen ist ganz kirchlich eingestellt, ihr Ziel war, antike Kunstformen mit christlichem Inhalt zu erfüllen; in unserm Thema hat sie nichts zu schaffen. — Auch auf die Entwicklung des sogenannten liturgischen Dramas kann hier nicht eingegangen werden; es ist ganz unerheblich, ob man in Frankreich oder in Deutschland zuerst Tropendramatisiert, d. h. mit verteilten Rollen gesungen hat (die Schrifttradition spricht für Deutschland). Doch sei aus dem 12. Jahrhundert der *Ludus de Antichristo* erwähnt, der mit seiner kräftigen und klaren national-deutschen Parteinahme in der lateinischen Literatur des Mittelalters ganz vereinzelt dasteht.

Der Leser könnte (partiell mit Recht) in diesem Abschnitt II die Behandlung einiger Richtungen und Persönlichkeiten vermischen, die auf der romanischen und auf der deutschen Seite Schwerpunkte oder Gipfelwerte darstellen, z. B. „der ältere und der jüngere Conductus, Abaelard, der Primas von Orléans, der Archipoeta, der Kanzler Philipp von Paris“ und anderes mehr. Aber für die Beziehungen zwischen West und Ost sind diese Themen nur von untergeordneter Bedeutung, — wengleich z. B. die Gegenüberstellung „Primas: Archipoeta“ sich hübsch durchführen ließe; erwähnt sei hier nur (nachträglich), daß die *Carmina Burana* sowohl dem St. Martial- als dem Notre Dame-Conductus als Quelle verpflichtet sind<sup>51</sup>).

---

51) Der Conductus der älteren Richtung (1100—1170) blühte, soweit die Quellen Auskunft geben, hauptsächlich im Süden; vgl. Spanke, *St. Martialstudien* (*Ztschr. für franz. Sprache u. Lit.* Bd. 54 u. 56); der jüngere Conductus, der mit großen Komponisten und Dichtern den Höhepunkt des mal. freien religiösen Liedes darstellt, wurde etwa 1160—1240 an der Notre Dame-Kathedrale in Paris und an andern Kirchen Nordfrankreichs gepflegt.



### III. DIE NATIONALE ENTWICKLUNG IN DEN VOLKSSPRACHEN

Auf der romanischen Seite lagen die Vorbedingungen für die frühe Entwicklung einer eigenen Literatur wegen der engen Verwandtschaft mit der lateinischen Schriftsprache an sich nicht günstig; umgekehrt war es auf der deutschen Seite. Als Ulfilas seine Bibelübersetzung schrieb, gabs noch kein Romanisch; ebenso hatten, als um 750 der Beowulf entstand, die Gallier weder Stammesagen noch eine Literatursprache. Dies Verhältnis spiegelt sich allgemein in dem frühesten Schrifttum Frankreichs und Deutschlands, wobei zudem die Gewißheit besteht, daß auf der deutschen Seite viel verloren gegangen ist.

Die frühest aufgezeichnete Literatur der beiden Volkssprachen bietet, da den gleichen Einflüssen unterworfen, dasselbe Bild; auf beiden Seiten eine Bearbeitung des Neuen Testamentes, aber Otfrid und der Heliand sind bedeutend älter als die anglo-normannische *Passion*. Letztere ist erbauliche Vokalmusik für den Vortrag vor weiten Kreisen, während der Heliand (und die sächsische Genesis) direktere Zwecke verfolgt: Propaganda für das noch nicht eingewurzelte Christentum in geeigneter, d. h. dem Publikum vertrauter Form. Die Evangelienharmonie Otfrids will, in schon gefestigterem Umkreise, die Zuneigung des Publikums von alten heidnischen Liedern durch Neues abwenden. Noch unter Karl, auf seine oder seines Lehrers Alkuin Initiative, entstand die für gebildete Laien bestimmte deutsche Übersetzung eines Werkchens des damals ungeheuer populären Isidor von Sevilla: „Über den katholischen Glauben wider die Juden“; wir bewundern die klare geschliffene Sprache, die mit den neuen und fremden Begriffen glatt fertig wird. All das jedoch sind Blütereerscheinungen unter dem Einfluß Karls, denen dann längere Zeit nichts Ähnliches folgte.

In Gallien war das Christentum, als man volkssprachlich zu dichten anfang, seit Jahrhunderten gefestigt. Leise Anklänge an Verbotenes finden sich auf musikalischem Gebiet: der Tropus wird als „Bekehrung (*conversio*) einer weltlichen Melodie“ bezeichnet, und



in Dacapo-Sequenzen, auch in dem lateinischen Eulalialied (dem Vorbild des französischen) wird die Harmlosigkeit der für Religiöses noch nicht bewährten Musikgattung betont. Ob das hier Verdrängte spätantik oder keltisch oder germanisch war (am ersten Instrumentalmusik), läßt sich schwer entscheiden. Das französische Eulalialied ist ein isoliertes Experiment; die andern ältesten Zeugnisse sind 100 oder 200 Jahre jünger. Den Anlaß für die Stoffwahl dieser frommen Gebrauchspoese boten lokale Interessen: im Süden das Lied von der Hl. Fides, mit einer „als Tanzbegleitung geeigneten Melodie“ (deutet auch diese Angabe auf Propaganda gegen Weltliches?), in Autun ein Leodegarielied, anderswo das Alexiuslied, das in Stil und Sprache an Spielmannsepen und Romanzen erinnert. — Das poetische Gemüter anziehende Hohelied wurde in Deutschland und Frankreich paraphrasiert. Gelehrsamkeit erging sich auf beiden Seiten in Physiologi, primitiven Aufgüssen antiker Natur„wissenschaft“. In fast allen genannten Fällen waren die Vorbilder mittellateinische Werke; die populäre Färbung ist in der Regel die gleiche wie in den Vorbildern.

Vor 1100 ging nach Ausweis des Aufgezeichneten die deutsche Literatur unbeeinflusst vom Westen ihren eigenen Weg; Ähnlichkeiten erklären sich aus der Gemeinsamkeit der Tendenzen und der (lateinischen) Quellen. Erst recht waren die nicht niedergeschriebenen Gattungen, das Heldenlied und die weltliche Lyrik einfachen Stiles, vom Nachbarn unabhängig. — Doch das änderte sich kurz nach 1100; und die deutsche Literatur des 12. Jahrhunderts steht auf weiten Gebieten unbestreitbar im Zeichen der westlichen Einströmung. Zwei Gründe mochten diesen Umschwung fördern: 1. Als in Frankreich die Volkssprache zur Literatursprache erstarkt war und andererseits das weltliche (lateinunkundige) Publikum ein eigenes Schrifttum und eine eigene Liedkunst verlangte, wurde die enge Nähe zur lateinischen Sprache aus einem Hemmnis zur kräftigsten Stütze; auch halbgebildete Laien waren (anders als in Deutschland) in der Lage, lateinische Texte und Kunstformen dem neu entstandenen Bedürfnis dienstbar zu machen. 2. brachten die Kreuzzüge und die bewußt internationalen Tendenzen des Staufertums einen neuen engen Kontakt zwischen Ost und West; Literaten zogen her- und hinüber, um zu studieren oder um für Novitäten gut entlohnt zu wer-



den; hohe Herren, des Französischen kundig, brachten Handschriften von Reisen nach Hause mit und übergaben sie ihren Klerikern zur deutschen Bearbeitung.

Vorbild des Alexanderromans des Pfaffen Lamprecht (geschrieben 1120—1130) war das nach lateinischer Vorlage gedichtete, nur fragmentarisch erhaltene Alexanderlied des Alberic von Besançon. Lamprecht machte aus den 8 Si-Laißen des Vorbilds Blankverse gleicher Länge und führte so den reimgepaarten 8 Si neu (Otfrid war vielleicht schon verschollen) in die deutsche Epik ein.

Auf das französische Nationalepos, das Rolandslied (in verschollener Fassung), griff um 1130 in seinem aus unregelmäßigen Versen gebauten Rolandslied der Pfaffe Konrad von Regensburg zurück. Aus dem Heldenepos machte er eine Märtyrerlegende und ging überhaupt sehr frei mit seiner Vorlage um, die er zunächst „ins Lateinische übersetzte“; das soll wohl heißen, daß er nach der Quelle einen Entwurf in der lateinischen Sprache anfertigte, die ihm schriftlich geläufiger sein mochte als das Deutsche. Ein Vergleich mit dem erhaltenen französischen Rolandsliede fällt sehr zu Ungunsten Konrads aus. Ihm fehlt der frische Zug und natürlicherweise die nationale Empfindung, die jenes beschwingt. — Nach 1147 schrieb Lamprecht, teils nach lateinischer Vorlage, seine Kaiserchronik. Sie umfaßt antike und deutsche Kaiser bis Konrad III. und ist reich mit phantastischen Fabeln (moralischer Tendenz) durchsetzt. Zum erstenmal wagt sich hier das höfische Element vor: die Minne wird als höchste Gewalt gepriesen, sie ist sittigend und verleiht dem Manne Höflichkeit und Kühnheit; man unterhält sich über die Frage, ob Frauengunst dem Manne wertvoller sei oder Heldentum. Der Begriff des höfischen Wesens (*curialis, courtois*) stammt aus der gesellschaftlichen, nicht der literarischen Sphäre; schon in den Erinnerungen des 1124 gestorbenen Abtes Guibert von Nogent wird er polemisch ziemlich ausführlich berührt, ist also im Leben älter gewesen als in der Literatur. So ist anzunehmen, daß Lamprecht und mit ihm die ganze mhd. Dichtung jene im Süden Frankreichs geborene Modeerscheinung nicht aus Büchern sich angeeignet haben (für die Kaiserchronik existiert kein westliches Vorbild), sondern aus dem Ge-



sellschaftskodex des internationalen Rittertums, eine Tatsache, die in unserm Thema erhebliche Bedeutung hat.

Das Spielmannsepos unterscheidet sich (nicht immer scharf) von den Epen geistlicher Dichter vor 1150 durch seine weltlichen Verfasser und seine weltlichere Haltung, die nur auf die Unterhaltung des Publikums ausgeht und Niedriges nicht scheut, wenn es diesem Zweck dient; von dem darauf folgenden „höfischen Epos“ dagegen durch das Fehlen der gesellschaftlich engeren und höheren, streng „höfischen“ Gesinnung, — aber auch hier sind Übergänge vorhanden. Das Spielmännische zeigt sich u. a. im Hervorkehren des *milte*-Motivs, das im Lohnsängertum aller Zeiten und Sprachen zu Hause ist. — An diesem Punkte seiner trefflichen „Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters“ macht Ehrismann (II 1 285 ff.) wieder den Unterschied zwischen Spielleuten niederen und höheren Grades und betont den zeitlichen und qualitativen Abstand zwischen dem altgermanischen Skop und dem mittelalterlichen Spielmann; man vgl. dazu das oben S. 11 Gesagte. Es ist Illusion und Hypothese, den „Seher und Kunder“ innerhalb des Lohnsängertums von dem Träger der Unterhaltungskunst zu trennen; mit „skop“ = „Sänger“ hängt das Neutrum „skop“ = „Spaß“ zusammen. Ein richtiges Bild von der Sachlage gibt die Zusammensetzung der Cambridger Sammlung. Die zweifellos vorhandene qualitative Schichtung der Dichtungen entspricht im Mittelalter den Schichten des Publikums, für die sie bestimmt waren, oder den Stimmungen der Hörschaft, die Zeit und Anlaß des Vortrags mit sich brachten. Daß man mit neutraleren und zugleich lebensnäheren Begriffen wie „Lohnsängertum“ oder „Vokalmusik“ die Ursprünge von Strömungen und Gattungen richtiger erfassen kann, glaube ich in meinen Marcabru-Studien gezeigt zu haben<sup>52</sup>).

Ein Publikum von Rittern wollte das kurz nach 1150 in Baiern geschriebene Spielmannsgedicht vom König Rother unterhalten: eine abenteuerliche Geschichte von heimlicher Werbung, Reckentaten, Entführung der Braut, Rückentführung und aber-

---

52) Spanke, Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs. Zweiter Teil: Marcabru-Studien (Abh. der GdW. zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, dritte Folge Nr. 18).



maliger Gewinnung. Das Ethos wird durch *êre* und *zuht* beherrscht: ritterliche, aber nicht eng höfische Begriffe; über allem steht die Treue zwischen Herrn und Gefolge, die uralte, schon von Tacitus gepriesene Tugend des deutschen Stammes. Gewürzt wird die Darstellung durch komisch-groteske Züge und durch Szenen aus dem Volksleben. — Niedriger steht der um 1190 entstandene Roman von *Salman und Morolf*, dessen Heldin *Salme* bei all ihrer Schönheit eine so minderwertige Rolle spielt, daß man bei der späten Abfassung an eine Parodierung des höfischen Frauenideals denken könnte. In der realistischen Milieuschilderung tritt der *Spielmann* stark hervor. — Auch religiöse Stoffe behandelte der *Spielmann* nach seiner Art: die Legende von *St. Oswald* und den *Orendel* (Sage vom Hl. Rock).

All diesen Epen ist eigen, daß sie weder nach französischen Vorlagen arbeiten noch französische Stoffe benutzen; sie schöpfen aus dem reichen Schatz der heimischen, teils in lateinischer Sprache erhaltenen Überlieferungen und Sagen. Sie arbeiten meist ihre Motive frei und selbständig aus, wie es dem jeweiligen Zeitgeschmack entsprach. Wenn einzelne ihrer Züge sich in jüngeren französischen Epen mehrerer Gattungen wiederfinden, liegt das an Faktoren allgemeiner Art: unsere weite Entfernung von der mittelalterlichen Kultursphäre läßt uns manche Gemeinsamkeiten als bedeutsam erscheinen, die in Wirklichkeit nicht aus literarischen Abhängigkeiten, sondern einfach aus dem Faktum der kulturellen Gleichzeitigkeit zu erklären sind.

### A. Das höfische Epos

Der Begriff „höfisch“, heute zur Ein- und Abgrenzung kultur- und literargeschichtlicher Komplexe bestens bewährt, erheischt, in unserm Thema benutzt, einige Schärfungen inhaltlicher und historischer Art. Die Höflichkeit (*cortesia*) bezeichnet im weiteren Sinne das Kulturideal des gebildeten Rittertums von etwa 1100 ab; im engeren Sinne gesellschaftliche Tugenden und Gesinnungen, die eine Verfeinerung des Individuums und seiner Beziehungen zu Frauen und Männern seines Kreises in sich schlossen. Seine Kodifizierung erhielt das Höfische nach 1100 in Frankreich. An ihr beteiligten sich Literaten und Sänger, im Dienste



und im Sinne einer Gesellschaft, in der Frauen den Ton angaben; das erotische Verhältnis zwischen der Herrin des Hofes (Schlosses) und den sie verehrenden Besuchern (Rittern und Sängern) bildete den Hauptinhalt des Kodex.

Von einem französischen Ursprung des Höfischen kann nur dann die Rede sein, wenn man den letzteren, engen Sinn im Auge hat; denn an der Hebung der Kultur und der Verfeinerung der ritterlichen Sitten nach 1100 waren auch andere Länder Europas, insbesondere Deutschland, beteiligt. Unter den Zweigen der schönen Literatur war es naturgemäß die Lyrik, die den engsten Bund mit *Cortesia* einging; doch die Entstehung der provenzalischen Lyrik geschah unabhängig von ihr, und erst um 1140 war nach harten literarischen Kämpfen ihre Herrschaft gesichert. Ins Epos drang das höfische Element mit Chrestien de Troies ein; alles was im französischen Epos vor ihm und in Deutschland vor seinen Nachahmern liegt, ist nur im weitesten Sinne höfisch.

1. Die frühhöfische Periode umfaßt einige Dichtungen, die in der Linie zum Höfischen hin sich vom Spielmannsepos durch straffere, gehobene Haltung entfernen und die kleine Gesinnung des Lohnheischenden nicht mehr durchblicken lassen: eine Folge der Staufischen Kultur, die ihre Ansprüche stellte.

Ganz ohne westliche Einflüsse ist die Geschichte vom Herzog Ernst, dem Inhalt nach national, der Gesinnung nach heroisch, in allem dem König Rother noch recht nahe. Der Schwerpunkt liegt in den Abenteuern des Helden in fernen Landen, mit Zügen, die aus einem verlorenen lateinischen Orientroman stammen, der hinwieder auf uraltes griechisch-indisches Sagengut zurückgeht (Vogelmenschen, Magnetberg, Vogel Greif usw.). Der Anklang des Romans war gewaltig; er wurde auch im Französischen nachgeahmt. — Von abenteuerlichen Fahrten handelt auch das um dieselbe Zeit (1170—1180) entstandene Lied vom Grafen Rudolf, dessen thüringischer Verfasser als Vorlage das auch in Italien bekannte volkstümliche französische Epos von Boeve de Hanstone benutzte, aber in freier, dem Vorbild überlegener Art, den Wust zur Ordnung fügend. — Im Rührenden liegt der Reiz des nieder-rheinischen *Floyris*, der Sage von der romantischen Liebe eines kindlichen Paares; die verlorene Vorlage war französisch, der Stoff entstammt dem Orient. Schon ist die Liebe allmächtig, aber



im Rahmen des harmlosen Märchenspiels, das die gleichen Leserinstinkte befriedigt wie im 18. Jahrhundert Paul et Virginie.

In den Artuskreis, der mit seinen märchenhaft-krausen, mystisch-übermenschlichen, ergreifend-dramatischen Zügen aus der alten keltischen Volksdichtung erwuchs, führt der Tristan des Braunschweiger Ministerialen Eilhart, der eine verlorene französische, wohl die älteste umfangreiche Bearbeitung des Stoffes, benutzte. Anscheinend schlangen sich schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, vielleicht noch früher, in keltischen sentimentalischen Singerzählungen (Lais) kurze Liebes- und Zaubergeschichten um den Namen Tristan als einen Sammelpunkt. Später betitelte Marie de France eine (nicht gesungene) Reimnovelle über Tristans Liebe als *Lai du Chèvrefeuil*; vielleicht steckt die Form und Melodie ihres verlorenen (gesungenen) Vorbilds in dem erhaltenen lyrischen *Lai du Chèvrefeuil*. Über den Stil jener verschollenen epischen Singspiele lassen sich vielleicht aus der eigenartigen, packend-dramatischen Diktion der *Planctus Abaelards* Schlüsse ziehen, deren freie Sequenzenformen, wie ich kürzlich nachwies<sup>53</sup>), zu den französischen Laimelodien engste Beziehungen haben (fast noch engere zur Metrik des mhd. Leichs).

2. Die Blütezeit der höfischen Epik. — Wie Eilhart, war auch Heinrich von Veldeke ritterlicher Abkunft und dichtete in höherem Auftrag. Er ist, was schon von der nächsten Generation anerkannt wurde, der Begründer der neuen, der richtig „höfischen“ Kunst. In Westdeutschland, wo er zuerst wirkte, waren die Beziehungen zu Frankreich stark und mannigfaltig. Seine *Eneide* (1184—1188) ist die Nachbildung eines anonymen anglonormannischen Romans (um 1160), der es schon versuchte, den antiken Stoff dem neuen gesellschaftlichen Ideal anzupassen und in dessen Dienst zu stellen. Heinrichs Stil ist gegenüber dem knapp-dramatischen des Originals mehr beschreibend und ausmalend. Aus persönlichen Gründen und mit Rücksicht auf seine Auftraggeber (Thüringer Hof) stellt er das ethische Prinzip, das in dem realistisch gehaltenen Vorbild zurücktrat, in den Vordergrund; er ebnet, mäßigt, idealisiert und läßt Obszönes fort.

---

53) Vgl. Anm. 44.



Eine Generation jünger ist Herboert von Fritzlär, der die Vorgeschichte zur Eneide, den Troiaroman, am Thüringer Hofe auf Veranlassung des Landgrafen Hermann dichtete. Er ist kein Ritter, sondern ein *gelarter schuolère*, hatte in Paris studiert. Sein Vorbild war der französische Troiaroman des gelehrten Benoît de Ste. More (1175—1180), den er von 30 000 auf 18 000 Verse reduzierte. Wieder hat der Deutsche die ethisch höhere Haltung, teils mit offenem Widerspruch gegen das „welsche buoch“; einzelne Personen veredelt er, eigen sind ihm hübsche Naturschilderungen. Herbert war jung, als er den Roman schrieb; daher einiges Unreife, Maß- und Geschmacklose. — Direkt auf die Antike griff der Kleriker Albrecht von Halberstadt zurück, als er nach 1200 die Metamorphosen Ovids in christlicher Einrahmung etwas schwerfällig, aber schmucklos-natürlich übersetzte. Der Ton ist ritterlich, doch ohne ausgesprochene höfische Tendenzen. Einzelne Stücke aus den Metamorphosen hatte schon Chrestien übersetzt, viel glatter und witziger. — Recht freiging der unbekannt Dichter des Athis und Prophilias (um 1215) mit seinem Vorbild, dem gleichbetitelten Roman des Nordfranzosen Alixandre (etwa 1180) um. Er behandelt das gewagte Thema der Gattinüberlassung (vgl. oben das Cobbold) geschickt und maßvoll, in glänzendem, durch metrische Künste neuartigem Stil, ohne höfische Tendenzen; seinem Vorgänger ist er in jeder Weise überlegen. — Etwas älter ist der Eraclius des gelehrten Hessen Otte, Beamten eines bairischen Hofes. Das Thema, „bewachtet eure Frauen nicht mißtrauisch!“, war im frühen romanischen Minnesang bekannt. Der Ausgang ist, trotz der ausgesprochen frommen Tendenz des Werkes, eigentlich unmoralisch: das ehebrecherische Liebespaar wird vereinigt, allerdings, im Gegensatz zum Vorbild (von Gautier d'Arras, um 1165) in ärmlichen Verhältnissen. Als Dichter ist Otte dem Arraser durchaus ebenbürtig. — Verloren ist die Quelle, die um 1200 ein rheinischer Spielmann in der Geschichte von Morant und Galie benutzte: Galie, die Gemahlin Kaiser Karls, wird unschuldig der Untreue mit Morant bezichtigt und durch Zweikampf des Helden gereinigt; Schluß allgemeine Versöhnung. Das Vorbild war eine Chanson de geste, also unhöfisch; auch das deutsche Gedicht (übrigens die einzige Behandlung des Karlstoffes in deutscher Sprache) ist volkstümlich, derb und natürlich; Spielleute nehmen beim Schlußfeste



großen Raum ein. — Der Dichter des *Moriz von Craon*, ein unbekannter Rheinfranke, entnahm seinen novellistischen Stoff (1210—1220) einem verschollenen französischen Gedicht, das später in einem *Fabliau*<sup>54)</sup> nachgebildet wurde: der Held verschläft die Liebesstunde, wird verstoßen, gewinnt die Gunst der Dame zurück und straft diese seinerseits durch Verachtung. Der Held war anscheinend der *Trouvère Maurice de Craon*, der 1196 starb; sein Sohn *Pierre de Craon* betont in einem Liede, daß in seinem Hause Liebesdichtung erblich sei. Der Raum von 1196—1210 ist für die Bildung einer Sage und ihre Wanderung ins Nachbarland etwas knapp; sollte vielleicht ein noch älterer *M. de Craon* der richtige Held der Novelle sein?

### Die drei Meister

Der Höhepunkt mittelhochdeutscher Epik zeigt zugleich die größte Abhängigkeit von westlicher Dichtung und die schönste Entfaltung deutscher Eigenart. Der Artusstoff, die *matière de Bretagne*, beherrscht das Feld; in ihm vereinen sich: alte bretonische Stimmungsmystik, alles was an höfischen Ideen da war und schließlich alle erzählerischen Möglichkeiten, die in keinen andern Rahmen paßten. — *Chrestiens* Tat bestand darin, daß er als erster die vorher im Trobadorlied konzentrierte Ideen- und Stimmungswelt des Minnekultes ins Epos verpflanzte und diesem so seine wirklich „höfische“ Gestalt gab. Beeinflußt wurde er durch seine Schützerin, die Gräfin Marie von der Champagne, die Tochter der berühmten Gönnerin der Trobadors, Eleonore von Poitou, deren Großvater der älteste bekannte Trobador (*Wilhelm IX.*) ist. Die Minne wird hier bewußt ins Reich der Ideale erhoben; sie ist, neben anderem, ein Element, das den vollkommenen Ritter schafft: und diese Vereinigung der beiden Punkte „hohe Minne“ und „vollkommener Ritter“ entspricht in gleicher Weise den Wunschträumen der Herren und der Damen<sup>55)</sup>.

54) Das *Fabliau*, blühend im 13. Jahrhundert, ist eine Reimerzählung mit bunt-wechselnden, oft schlüpfrigen Stoffen; die Gattung ist in Deutschland ohne Paralleles.

55) Es sei daran erinnert, daß auch bei der inhaltlichen Gestaltung des Minneliedes die Damen eine Hauptrolle gespielt hatten (daher *Marcabrus* Kampf gegen die Frauen). Die früheste romanische Lyrik und Epik (*Heldenepos*) liegt vor diesem Einfluß.



Der schwäbische Ministeriale Hartmann von Aue bringt in seinen beiden Nachbildungen Chrestiens das Ethische und das Erzieherische deutlicher zur Geltung als der Franzose, die innere Handlung ist ihm mehr die Hauptsache; Zucht und Menschlichkeit sind seine Richtpunkte, sein stilistisches Ideal eine Eindeutigkeit, die teils schulmeisterlich wirkt. — An Abrundung und Natürlichkeit der Darstellung ist er schon in dem Jugendwerk, dem *Erec*, seinem Vorbild ebenbürtig, allerdings weniger kraftvoll und mitreißend. — Der *Iwein* ist Chrestiens bestes Werk und zugleich Hartmanns reifste Dichtung. Gegenüber dem psychologischen Pessimismus Chrestiens, der die Tragikomödie der menschlichen Natur schonungslos enthüllt, ist Hartmann versöhnlich und lebensvertrauend, mildert gemütvoll Schroffes, und seine Darstellung ist weicher und zarter, dabei sprachlich sorgfältig durchgefeilt. — Die erste höfische Legende schuf Hartmann mit seinem *Gregorius*, einer bedeutend erweiterten Nachbildung der französischen *Vie du pape Grégoire*. Um die Allmacht der Buße zu erhärten, ließ man sie auf das gräßlichste Verbrechen, den Inzest, folgen (Oedipusmotiv); der packende Stoff brachte das Buch in die Weltliteratur. Hartmann will hier geistliche Dichtung schreiben; er verdammt ausdrücklich seine eigenen früheren weltlichen Epen. Demgemäß hat er dort, wo der Franzose dem Leben sein Recht ließ, das Theologische stark herausgearbeitet; aber dafür bringt er reiche Kleinschilderung von hohem kulturhistorischen Interesse. — Soll man den Armen Heinrich als Novelle oder als Legende bezeichnen? Hartmann hat den packenden Stoff höchstens in einer lateinischen *Exempla*-Sammlung gefunden, also die gesamte Ausgestaltung aus Eigenem gegeben; von Welschem oder Höfischem ist hier keine Spur. Wieder steht ein geistliches Motiv, das der Barmherzigkeit um Gottes willen, im Mittelpunkt. Mag nun auch die schlichte, zu Herzen gehende Darstellung Hartmanns, hier nicht zerweitert durch epische Breite, im Armen Heinrich eine relativ vollkommene Leistung erzeugt haben, wir Heutigen müssen, wie schon Goethe tat, den Gedanken der Opferung jungen gesunden Lebens für den hoffnungslos Erkrankten, als unnatürlich, im Prinzip und gefühlsmäßig aufs heftigste ablehnen.

Der ritterliche Ostfranke Wolfram von Eschenbach, der in so Vielem an seinen Landsmann Jean Paul erinnert, besaß trotz seiner gegenteiligen Versicherung eine umfassende Bildung.



Aber sein Reichtum steckt in seiner natürlichen Menschlichkeit, seiner gewollten, teils barocken Originalität, seiner engen Verbundenheit mit Natur und Boden und seiner einzigartig schöpferischen Phantasie. Das Höfische, aber nur in seinen besten Teilen, schwebt als Altbesitz, fast schon Überholtes, gleichsam im Hintergrund; er ist, in Stärken wie in Schwächen, der am wenigsten zeitgebundene Dichter des Mittelalters. — Was er im *Parzival* aus drei Baustoffen, dem Dümmlingsmotiv, dem Gralstoff (mit Fragemotiv) und den zauberdurchwobenen Abenteuern des Artuskreises schuf, ist ein in der Weltliteratur einzig dastehender Erziehungsroman voll tiefer Ideen und heimlicher Hintergründe. Über die einzige bekannte Quelle, den Conte del Gral Chrestiens, ragt er in allen Beziehungen weit hinaus. Mit der Angabe seiner zweiten Quelle, „Kyot der Provenzâl“, hat Wolfram, einerlei ob wahr oder geflunkert, sicher auf den burgundischen Dichter Guiot de Provins hingezielt, der mit Friedrich von Hausen bekannt war und 1184 am Reichstage zu Mainz teilgenommen hatte. Die Kernfrage des viel behandelten Kyot-Problems ist: hat Guiot einen *Parzival* geschrieben? Bekannt ist nichts davon; aber ebensowenig läßt sich beweisen, daß es unmöglich oder auch nur unwahrscheinlich ist. Guiot ist neben Chrestien der älteste bekannte nordfranzösische Lyriker; die geringe Anzahl seiner Lieder (auch von Chrestien ist nur sehr wenig Lyrik erhalten) legt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß er sich auch auf dem damals mehr gepflegten Gebiet der Epik versucht hat, — zumal da er in seinem Alter (nach 1200) als Mönch längere didaktische Schriften verfaßt hat, die uns erhalten sind. Auch von andern bekannten altfranzösischen Dichtern sind Werke verlorengegangen, von denen wir nur durch zufällige Zitate Kenntnis haben. — Auf ein Vorbild volkstümlicher Sphäre, die *Chanson de geste* von der Schlacht von Aliscans, griff Wolfram in seinem *Willehalm* zurück, über dessen Abfassung er starb. Er machte aus dem Heldenlied eine Legende und ersetzte das heroische Ideal durch das religiöse, den höfischen Minnekult durch den Preis der Liebe zur eigenen Gattin. Es handelt sich um Kampf gegen das Heidentum, aber dahinter steht, eine Seltsamkeit im Mittelalter, ein Verständnis für das Gute und Tüchtige beim Gegner. Solches und viel ähnliche Züge fehlen dem Original, das einer älteren Zeit und einer niederen Bildungsform entspricht. Der Grundton ist tragisch, und Wolfram



selbst nennt sein Werk eine Klage; den oft dunkeln Stil teilt es mit dem Parzival; stark tritt, wie auch in letzterem, das Sippenmotiv, hervor. — Nur fragmentarisch ist das dritte Epos Wolframs erhalten, der Schionatulander. Es ist ohne Vorbild, knüpft in der Handlung an den Parzival an und besingt die Tragik der allbezwingenden Liebe: am Ende wendet sich alle Süße in Bitternis. Auffallend ist die Verwendung von Strophen statt Verspaaren; wie der Inhalt, sollte auch die Form offenbar etwas Besonderes bringen.

Die Minne und ihre Macht stellte auch der bürgerliche Magister Gottfried von Straßburg in den Mittelpunkt seiner einzigen Dichtung, des Tristan, den er „für Verliebte schrieb“ und dessen Handlung er westlichen Quellen entnahm. Er ersetzte mit vertiefter Psychologie die Sphäre rührender Unterhaltung durch eine höfische seiner Art: die Welt der edlen Herzen. Der Geist im Tristan ist weltlich, auch die Moral: das Szepter führt die Minne, die Allbezwingerin und Bringerin von Freude und Leid; die Grundstimmung aber ist tragisch, bei aller süßen Freude an der Schönheit der Welt. Gottfried ist der größte Stilkünstler seiner Epoche; er gab dem deutschen Vers eine niegekannte Anmut und Biagsamkeit und braucht einen Vergleich mit den größten Sprachkünstlern des Westens nicht zu scheuen. Allerdings muß zuweilen die innere Gestaltung, die Tiefe psychologischer Erfassung, dem Streben nach Wohllaut und Stimmungszauber nachstehen.

### B. Das Heldenepos

Mit dem „Heldenepos“ verbinden wir gern und mit Recht den Begriff der „Volkstümlichkeit“. Um Unklarheit zu vermeiden, möchte ich diesen Begriff, der auch in früheren und folgenden Kapiteln dieser Studie erscheint, kurz eingrenzen. Ich fasse ihn soziologisch auf, fußend auf den Beziehungen (allgemeinster Art), die den Dichter mit seinem Publikum verbinden. Eine dichterische Schöpfung ist desto volkstümlicher, je breiteren Schichten sie dienen will; das Gegenteil verkörpert z. B. eine „Höhenkunst“, mit Verengung auf sozialer und ästhetischer Basis. Eine absolute Volkstümlichkeit ist dort vorhanden, wo die Kunst das ganze Volk erfaßt; eine solche Poesie ist Hausmannskost, die jedem schmeckt und allen zugänglich ist. Abstrakt ausgedrückt: volks-



tümliche Dichtung ist eine Poesie, deren innere und äußere Form dem Hörer durch Einfachheit oder Gewöhnung faßlich ist und deren Inhalt und Stimmung sich an betretene Bahnen seiner Apperception wendet. Mit einer Bestimmung für *u n t e r e* Klassen hat unser Begriff weder absolut noch praktisch etwas zu tun. — Welche Rolle spielt hier der Dichter? Er fühlt sich in seiner Schöpfung als Teil der Volksgemeinschaft, für die er singt, als Träger ihres Gefühls, oft als Vertreter ihrer Forderungen; er spiegelt so den Zeitgeschmack, aber mehr noch die Kerneigenschaften des Gesamtvolkes, die *o h n e* zeitliche Bindung sind. Tritt die Persönlichkeit des Dichters ganz zurück, wird aus der volkstümlichen die *Volkspoesie*; ihr Kennzeichen ist, von außen gesehen, eine Haltbarkeit, die alle Grenzen der Zeit und des Raumes durchbricht. So kommt es, daß die Volkspoesie aller Zeiten und Völker (in gewissem Umfange auch ihre volkstümliche Poesie) auch dem heutigen Menschen unendlich wesensnah und eingängig ist. — Der Historiker, der innerhalb einer Nationalliteratur das Volkstümliche vom Exklusiven sondern will, hat zwei Dinge zu beachten: 1. nur Gleichzeitiges ist zu vergleichen und in Beziehung zu bringen; was heute „fein“ ist, kann morgen Alltagsware sein (man vgl. das Fortschreiten der äußeren Zivilisation); 2. die volkstümliche und erst recht die Volkspoesie hat keinen literarischen Ehrgeiz: sie nimmt ihre Motive, wo sie sie findet, natürlich ausgewählt und geformt entsprechend den immanenten Forderungen der Gattung. Diese Tatsachen berühren jedoch weder das Wesen noch die Bedeutung der Gattung; eine Strömung der Fachforschung, die den alten und schönen Begriff der Volkspoesie durch ein anspruchsvolles Gerede von „abgesunkenem Kulturgut“ abzutun suchte, bildet kein rühmliches Blatt der Forschungsgeschichte.

In dieser Beleuchtung gesehen, war das altgermanische Heldenlied entschieden volkstümlich. Der Geist des gesamten Volkes (einschließlich die Frauen) war, was wir Tacitus glauben dürfen, aufs Heldische eingestellt; dementsprechend war gegenüber den ebendort bezeugten Heldenliedern eine Aufnahme-willigkeit und -fähigkeit beim ganzen Volke vorhanden. Die Stoffe des Heldenliedes (vgl. oben S. 9) retteten sich bis ins hohe Mittelalter, in ihrer Form Wandlungen unterworfen, die von der mehr oder minder ausgeprägten Konstanz des Publikums-



geschmackes und der Sängersitte abhingen, — aber im Wesen den alten Geist des Reckentums bewahrend. Leider wissen wir die Wege nicht, auf denen das Alte sich erhielt. Der größte Schritt vom Traditionsgebundenen zum Zeitgebundenen geschah zweifellos zum Zeitpunkt der ersten Aufzeichnung, bzw. Verarbeitung in einen größeren epischen Rahmen. Ungefähr 250 Jahre vor dem Nibelungenliede war dieser Schritt schon einmal getan, mit der Aufzeichnung des lateinischen *Waltharius*, der für uns eine besondere Bedeutung als Zeugnis für den Zustand hat, in dem sich die Auffassung unserer alten Sagen um 950 befand; zwar im Kopfe eines Geistlichen, aber dieser hatte das Alte treu bewahrt und tat von dem Seinen bewußt (abgesehen von dem religiösen Moment) kaum etwas dazu; Form und epische Technik lieferte ihm die Aeneis.

Der Stoff unseres Heldenepos ist im Gegensatze zu den höfischen und den Spielmannsepen deutschen Ursprungs. Alle deutschen Stämme, die eine alte Geschichte haben, sind an den Sagenkreisen beteiligt, in die sich der Stoff gliedern läßt, darunter solche, die früh verschwanden, wie die Langobarden und Ostgoten. Die Stoffe stammen aus der dramatischsten Zeit unseres Volkes, der Völkerwanderung, und sind viel älter als die des romanischen Epos. Das entspricht einerseits dem höheren Alter der deutschen Nationalkultur, anderseits dem für alle Literaturen gültigen Gesetz, daß die Bildung der Heldensage mit einem bestimmten Jugendstadium der nationalen Kultur parallel geht, meist (nicht immer) zugleich mit der schriftlosen Zeit.

Wie aus den Stoffen hervorgeht, vollzog sich die französische Sagenbildung erst zu der Zeit, als das romanische Idiom die alte Stammessprache ersetzt hatte, d. h. im 9. Jahrhundert, mit Geschichten um Karl und seine Umgebung. Was vorher an fränkischen Stammesagen bestanden hatte, ist verloren, trotz Karls Bemühungen um seine Rettung. Weniger erklärlich als dieses Verschwinden (die Literatur ist eine *Dépendance* der Sprache) ist das Fehlen der literarischen Zeugnisse zwischen Karl und dem Rolandsliede, abgesehen von dem kurzen lateinischen Fragment aus dem Faroliede (9. Jahrhundert). Bédier hat alle „Vorstufen“, auch die romanischen des 9.—11. Jahrhunderts mit der Annahme bei Seite geschoben, man habe erst im 11. Jahrhundert Epen verfaßt, als fertige Bücher, nach ebenfalls schriftlichen Prosa-



quellen (Chroniken). Da diese Theorie längst widerlegt ist, sei hier nur noch eins erwähnt: die Lücke der schriftlichen Überlieferung beruht auf demselben Grunde wie die Spärlichkeit derselben in Deutschland: erst nach 1100 war das Interesse besitzender Kreise für weltliche volkssprachliche Dichtung so kräftig, daß sie das kostbare Pergament für Abschriften größeren Umfangs bereitstellten; den Spielleuten war das Pergament zu teuer.

Hier darf nicht unerwähnt bleiben, daß man vielfach, auch in der französischen Forschung, den „germanischen Geist“ des altfranzösischen Heldenepos hervorgehoben hat; späterer Rationalismus hat diese Auffassung eliminiert. Dazu möchte ich sagen: der heldische Sinn Rolands und seiner Gefährten im Epos des 11. Jahrhunderts geht, wenn wir eine kontinuierliche Vorgeschichte des Epos annehmen, in der vorliegenden Formulierung zumindest auf die Spielzeit des Rolandsliedes oder die kurz darauf folgende Spielmannsproduktion zurück; und diese Recken, die für Ideen das Ich opferten, waren Franken, deutschen Blutes und deutscher Gesinnung, und ihre Art ist in ihren Grundzügen (die Nuancen sind jung) den Helden unseres Nationalepos eng verwandt. Mit vorsichtiger Abschwächung hat man die Formel gebraucht: in dem frz. Heldenepos steckt an germanischem Geist nur das, was der französische Geist auch sonst vom germanischen übernommen hat. Gut, aber im 9. Jahrhundert war alles, was das kämpfende Rittertum an „Geist“ irgendwoher hatte, zwangsläufig und ausschließlich germanisch. Alle nationalen „französischen“ Züge, die in mittelalterlicher und späterer Literatur sich manifestieren, sind jüngere Entwicklung, ans Licht geholt durch den (jüngeren) literaturbestimmenden Einfluß des nichtgermanischen Elements, das quantitativ immer, später auch in der Blutmischung der höheren Kreise in Frankreich überwogen hat.

Das deutsche Heldenlied ist uralte; mit Erwähnungen und Stoffen führt eine durchgehende Linie aus grauer Vorzeit bis zum Nibelungenliede: an Tacitus sei wieder erinnert, an die „uralten Lieder“, die Karl retten wollte, an den blinden friesischen Bauern Bernlêf, der um 790 in dem (Karl feindlichen) Friesenland Heldenlieder zur Harfe sang, an die Bezeugung von Stoffen durch Jordanes, Paulus Diaconus, den Sachsen Widukind und den Dänen Saxo. Auch über die alte Art der poetischen Fixierung ist eine Vorstellung möglich: einerseits durch das kostbare echt deutsche



Hildebrandslied, anderseits durch einen gelehrt-kirchlich differenzierten Liederkreis, in den das deutsche Ludwigslied und die lateinischen Zeitgedichte aus Karolingerhandschriften und der Cambridger Sammlung gehören.

Ein Vergleich mit der Geschichte zeigt, daß die deutsche Sage mit ihren Stoffen sehr frei umging; aber die Sagenbildung muß bald nach den Vorgängen stattgefunden haben, da sie zum Teil Unwichtiges hervorzieht und zur Hauptsache macht. Gedichte kleineren Umfanges konnten unmöglich längere Handlungen festhalten; man möchte annehmen, daß daneben die mündliche Tradition in prosaischem Bericht, vermittelt in der Hauptsache durch den Spielmann, ihren Raum hatte.

Das was aus dem Nibelungenliede unser herrliches Nationalepos macht, die heroische Gesinnung, die Wucht der Tragik, die Formung einzigartiger Typen, ist sicher ein Erbe aus altdeutscher Vorzeit, da ihm aus der Zeit des Buchepos nichts vergleichbar ist. Niedergeschrieben wurde es erst um 1200, von einem tüchtigen Spielmann, der wohl nicht ein ausschließlich höfisches Publikum im Auge hatte. In dem ersten Teil (Siegfriedsage) erweiterte er ein kürzeres Lied, hatte also Gelegenheit, dem höfischen Zeitgeschmack entgegenzukommen, während der zweite Teil (Burgundennot), der ein um 1160 in Österreich geschriebenes Epos benutzte, eine ältere Geschmacksrichtung widerspiegelt, die dem Reckenhaften der alten Sage mehr entsprach.

Dem Nibelungenliede entspricht auf der französischen Seite das Rolandslied als Nationalepos. Auch seine Figuren sind Heroen, die für Heimat, Glauben und König tapfer in den Tod gehen, aber ihr Wesen ist weicher, dem mehr femininen Charakter des Franzosen entsprechend. Die Situationen gipfeln in einer Tragik, die mehr rührt als erschüttert. Die Grundhaltung hat eine religiöse Färbung, die dem Nibelungenliede abgeht; ausgeprägt ist das starke nationale Empfinden, in dem der Dichter sich mit dem Publikum verbunden weiß: *gesta Dei per Francos*<sup>56</sup>). Von höfischen Zügen ist im Rolandslied nichts zu bemerken: neben anderem ein Zeichen seines höheren Buchalters.

Gegen 20 Jahre jünger als das Nibelungenlied ist unser zweites großes Nationalepos, das Gudrunlied. Es steht eng im

---

56) „Die Taten Gottes durch die Franken.“



Gefolge des Nibelungenliedes, ist aber schon mehr Roman und weit höfischer; das vorangegangene Hildelied, auf das um 1130 der Pfaffe Lamprecht anspielt, mag anders ausgesehen haben. Auch der Gudrundichter ist ein bairisch-österreichischer Fahren-der; er kannte das Nibelungenlied, die Nibelungenklage und Wolframs Parzival. Seine Darstellung ist ruhiger und die Stimmung heiterer; er legt mehr Wert auf inneren Gehalt als auf sprachliche Kunst. Das Reckenhafte wird durch das Höfische überwunden, aber die Ethik der Personen bleibt heldisch; der Kampf ist ihnen Lebenserfüllung, nicht Spiel.

Die *Strophe* des Nibelungenliedes und die davon abgeleitete der Gudrun sind deutsches Erzeugnis, und weder im Romanischen noch im Mittellateinischen findet sich etwas auch nur im Typ Entsprechendes. — Was im Lateinischen der Hexameter und in der deutschen Verserzählung der gepaarte Achtsilbner, war in der *Chanson de geste* die *Laisse* mit Assonanz; letztere Erscheinung geht auf den im Lateinischen uralten Tiradenreim zurück, erinnert auch an die Reimtechnik der alten französischen Sequenz (vgl. oben S. 41). Alle Verse einer *Laisse* wurden nach derselben Melodie gesungen, die aber von *Laisse* zu *Laisse* wechselte; so erhielten die Abschnitte eine gewisse Eintönigkeit, aber auch Geschlossenheit, wobei der Vortrag des gesamten Epos genügend bunt blieb. Man kann sich schwer vorstellen, daß alle Strophen des Nibelungen- und des Gudrunliedes nach der gleichen Melodie gesungen seien, — mochte auch eine solche Weise in Verbindung mit der Kürenbergerstrophe existieren.

Unter den kleineren Heldenepen ist das von *Ortnît* bemerkenswert, wegen seiner internationalen Beziehungen: es machte Anleihen bei der russischen Sage und gab eine Figur, den Alberich, dem französischen Epos weiter (*Huon von Bordeaux*). Dagegen ist der *Wolfdietrich* von dem französischen *Floovent* beeinflusst worden; ebenso benutzte das *Ekkelied*, geschrieben in einer kunstvollen, im Mittellateinischen (*Carmina Burana* Nr. CLXXX a bei Schmeller) imitierten Strophe, Teile der Artusdichtung *Chevalier du Papegai*. Die verlorene deutsche *Wielandsage*, uns nur durch Andeutungen und aus nordischen Quellen bekannt, gab ihren Helden als *Véland le Forgeron* der französischen Sage ab.



### C. Die Lyrik

Man scheint sich daran gewöhnen zu wollen, die Entstehung und Geschichte des deutschen Liedes unter der Perspektive einer Beeinflussung durch westliche Lyrik bzw. einer Opposition gegen sie zu betrachten. Diese Auffassung muß ich nun, so sehr sie meinem Thema entgegenkommt, als überflüssig und unwürdig durchaus ablehnen und werde die Behandlung dieses (schon früher von mir bearbeiteten) Gebietes anders anlegen.

#### 1. Die Entwicklung im Umriss

Die provenzalische Lyrik war, das steht fest, in der uns vorliegenden Form von Anfang an ein literarisches Gebilde, hervorgerufen durch das gegen 1100 auftretende Bedürfnis des hohen Publikums, Vokalmusik in der Volkssprache zu genießen. Die ersten Kunstsänger, Trobadors nannten sie sich, entnahmen ihre metrisch-musikalische Technik der Kunst ihrer lateinsingenden Kollegen, der Tropatores. Stoffe und Motive, die sie in der älteren mittellateinischen Lyrik und der anspruchslosen Volkslyrik der Joglars vorfanden, konnten den neuen Anforderungen nicht genügen; sie schufen im Sinne und in enger Verbindung mit der Gesellschaft, der sie dienten, das höfische Minnelied. Als Praktiker und gebildete Männer nahmen sie als motivisches Material das Brauchbare, woher sie konnten: aus den beiden erwähnten Gebieten, aus den antiken Dichtern, der Theologie (bzw. der wissenschaftlichen Literatur) und dem heimischen Sprichwörterschatz; im Zentrum stand das Thema der Liebe, entweder theoretisch (man denkt hier an den Kreis um Plato) oder praktisch (im Werbeliede) ausgeführt.

Anders sieht die Entwicklung im Deutschen aus. Hier steht an der Spitze ein (trotz ritterlicher Verbrämung) durchaus volkstümliches Lied, einfach in der Form, mit Motiven und Stoffen von primitiver Färbung und notorischem Alter. — Eine zweite Periode bildet das dem Provenzalischen entlehnte ritterliche Werbelied, meist als „höfisches Minnelied“ bezeichnet; es ist Klassenkunst, seine Form kunstvoll, öfters den romanischen Vorbildern entlehnt. Um 1200 und später blüht dann die eigendeutsche Minnelyrik großen Stils; das Fremde war absorbiert, die Formen-



kunst stand auf eigenen Füßen, die alten Stoffe wurden wieder eifrig gepflegt, neue Gattungen traten hervor.

Die nordfranzösische Lyrik ist, soweit von datierbaren Verfassern stammend, jünger als die deutsche Frühstufe. Die ersten Dichter lehnten sich, wie die der deutschen zweiten Epoche, eng an das provenzalische Liebeslied an; die volkstümlichen Gattungen sind erst später belegbar. Im 13. Jahrhundert lockerte sich der Rahmen; Stil und Melodien werden einfacher, Tanzlieder und Pastorellen bereichern das Bild. Schließlich fällt das Liebeslied hohen Stils der Vergessenheit und (in den *sottes chansons*) der Verspottung anheim.

## 2. Die ältesten deutschen Lyriker

Eine Gruppe für sich bilden die Kürenberger, aus dem ostmärkischen Rittergeschlecht dieses Namens, und Dietmar von Eist, aus freiherrlichem Geschlecht der Donaugegend. Letzterer ist urkundlich 1139—1171 belegt; ersterer wird von der Forschung auf 1150—1170 angesetzt, dürfte aber etwas älter sein, da er altertümlicher dichtet als Dietmar.

Er war, wie die holprige Verstechnik und die ärmliche Strophenkunst zeigt, kaum ein Berufssänger und ist von westlicher Formkunst ganz unberührt. Seine Strophen stehen inhaltlich jede für sich und bilden keine ganzen Lieder; das einigende Band ist nur die durchgehende Melodie. Das erinnert an Epen aus gleichen Strophen, und tatsächlich ist die „Kürenbergerstrophe“ identisch mit der Nibelungenstrophe. Es sind teils Männer-, teils Frauenstrophen, und die beiden Gattungen stehen in der Handschrift jede für sich; doch einzelne Strophen der beiden Abschnitte ergeben, zu Paaren geordnet, einen „Wechsel“. Ich sehe hier kein „Gesellschaftsspiel“, sondern primitivste Liedkunst, die über das Einstrophige noch nicht hinausgedrungen, und auch noch nicht in der Lage ist, jede Strophe (bzw. jedes Strophenpaar) mit einer eigenen Form zu versehen. Auch in der Provence stand, worauf mehreres hindeutet, anscheinend das einstrophige Lied, später *Cobla* genannt, an der Spitze der Entwicklung; der früheste bekannte Trobador, Wilhelm IX., ist über diesen Punkt schon hinaus und rühmt sich der Kunst, „alle Strophen (seines mehrstrophigen Liedes) schön nach einem Muster gemacht zu haben“. Bei den Joglars hielt sich die isolierte Strophe in der Gelegenheitsdich-



tung, meist aggressiven Charakters, aber auch in Verbindung mit dem Botenmotiv: Guillem de Berguedan († 1200) schickt in einer Cobia die Schwalbe als Botin an seine Dame.

Was den Kürenberger und überhaupt den nichthöfischen Minnesang vom höfischen scheidet, ist die Verschiedenheit der Minneauffassung. Gegenüber der künstlichen, klassen- und zeitgebundenen Werbelyrik der Hofkunst bildet die zweiseitige, offen ausgesprochene Liebe das Normale und Natürliche; sie bedarf deshalb keiner „Herleitung“, ist aber andererseits (für sich allein) kein genügendes Moment, um geographisch auseinanderliegende Komplexe in Beziehung zu bringen. Immerhin sei erwähnt, daß sie im Westen als Ideal (gegenüber der höfischen Liebe) von dem frühen Sänger Marcabru gepriesen wurde; zu Hause war sie in Deutschland schon in den CL des 11. Jahrhunderts, in Nordfrankreich in volkstümlichen Gattungen der Lyrik (Romanzen, Tanzlieder) und im Epos, in Portugal im Frauenliede.

Ein Vergleich der Kürenbergerschen Motive mit westlicher Lyrik hat nur Sinn, wenn er sich auf die Provenzalen vor 1150 beschränkt; er ist nicht ganz ergebnislos. — Das Botenmotiv versuchte ich unlängst<sup>57)</sup> als „Rücksichtsmotiv“ (des Lohnsängers) zu erklären; eine hübsche Bestätigung bietet beim Kürenberger eine Stelle, wo der Liebende (10, 13)<sup>58)</sup> das Senden des Boten begründet: *jô wurb ichz gerne selbe, — waer ez ir schade niet*. Cercamon (1150—1150) schickt auch einen Liebesboten, bei Marcabru spielt ein Star diese Rolle, Wilhelm IX. beklagt das Ausbleiben einer Botschaft seiner Dame. — Zu Wilhelm führen weitere Parallelen: einmal vergleicht W. zwei seiner Freundinnen mit zwei unverträglichen Pferden, die er gern zu einem Gespann zähmen möchte; der deutsche Sänger vergleicht *wîp und federspil*, die beide leicht zahm werden, wenn man sie *zu rehte lucket*. — Der Bote soll den Freund daran erinnern, *waz wir redeten, dô ich in zu jungest sach*; Wilhelm erinnert die Geliebte daran, wie sie kürzlich eines Morgens „Frieden schlossen“. — Dem Poiteviner gegenüber beklagt sich eine Dame über die *gardadors* (Hüter, ursprünglich auch ein Rücksichtsmotiv); ähnlich klagt die deutsche Frau (7, 23) über die *merker und ir nit*. Auffallend ist in der zugehörigen Antwort des Ritters

57) Marcabru-Studien S. 48.

58) Die Nummernangaben dieses Kapitels beziehen sich auf die bekannte Sammlung „Minnesangs Frühling“.



(9, 21) die Andeutung der Möglichkeit, die Dame könne *einen böesen minnen*; das Verständnis eröffnet die Fortsetzung der Parallelstelle bei Wilhelm: er droht den Hütern, Angehörigen der Dame, sie werde sich, von Wackern ferngehalten (*loignada de proessa*), mit Schlechten trösten (*que ab malbestatz non plaidei*). Der Kürenberger muß dies Lied gekannt haben. Ebenso ist der Gleichklang von 9. 15

ich und mîn geselle            müezen uns scheiden:  
daz machent lügenaere,      got der gebe in leit!

mit Cercamon II, St. 2

Car m'an fag de mi donz sebrar  
Lauzenjador, cui Deus azir!<sup>59)</sup>

so auffallend, daß man auf direkten Zusammenhang schließen darf. — Scherz, Ironie und Parodie spielen bei den ältesten Provenzalen eine größere Rolle; etwas Verwandtes glaube ich beim Kürenberger zu sehen: der Wechsel 8, 1 und 11, 29 bringt auf die originelle Äußerung der Dame, der Ritter, dessen Lied sie entzückte, müsse das Land räumen, da sie sich sonst in ihn verlieben würde, eine Antwort, die den Scherz witzig zum Ernst verkehrt: er will schleunigst mit Roß und Waffen das Land verlassen, und sie hat das Nachsehen. — Schließlich sei erwähnt, daß ein markanter Zug der Kürenbergerstrophe, die Verlängerung des letzten Verses, an eine Strophenform Wilhelms erinnert: das Lied *Farai chansoneta* hat den Bau a'a'a'ba'b mit 7 Silben, außer dem letzten Vers, der acht Silben hat.

Wir wissen nicht, welcher Art der Kontakt war, den der Österreicher mit Südfrankreich haben konnte; es sei betont, daß die genannten Parallelen sich teils nur zur ältesten romanischen Periode ziehen lassen, denn die meisten dieser Züge sind in der späteren romanischen Lyrik nicht mehr nachweisbar. Man fühlt sich an die ebenso rätselhafte Beziehung Notkers zu Südfrankreich erinnert. — Doch all diese Ähnlichkeiten sind, muß hervorgehoben werden, rein äußerlicher Art; dem Kerne nach sind die Kürenberger-Lieder ganz eigenwüchsig und echt deutsch. Ihre poetische Wirkung ist so kräftig, innerlich und reich an Tönen,

59) „Dieweil mich trennte von dem Lieb — Der Lügner Neid, Gott strafe sie!“



daß man das schnelle Versiegen dieser Richtung lebhaft bedauern muß; später knüpfen Albrecht von Johansdorf und Walther erfolgreich an sie an.

Viel mehr moderne Züge trägt das Schaffen Dietmars von Eist. Seine Strophenkunst ist darin altertümlich, daß er sehr oft (in 10 von 13 Tönen) reimlose Verse anwandte, was bei den Provenzalen nur Wilhelm IX. tat; fortschrittlich dagegen in der freien Erfindung origineller Formen: eine bemerkenswerte Leistung, da er das Prinzip der Neuerfindung ohne direkte Anlehnung an romanische und mittellateinische Vorbilder handhabte. Seine Technik war Paarreimung von Lang- oder Kurzversen mit Variation durch wechselnde Silbenzahl und Einschlebung reimloser Verse. Ein Beispiel: aus der landläufigen Hymnenstrophe 8 aabb machte er raffiniert <sup>3</sup>a <sup>4</sup>a <sup>4</sup>b <sup>5</sup>b<sup>60</sup>), in seinem urwüchsigen Tagelied 39, 18; ähnlich wie (ohne daß eine Beeinflussung denkbar ist) der Provenzale Guiraut de Borneil (1165—1190) in seinem berühmten Tagelied die gewohnte Alba-Form willkürlich umgestaltete. Dietmar war als Metriker durch die Schule des lateinischen oder romanischen Liedes gegangen: seine Verse ergeben ein eindeutiges, mit einer festen Melodie kongruentes Strophenbild, — was beim Kürenberger keineswegs der Fall ist. Er führte den klaren Kanzonenbau (2 Stollen und Abgesang) in die deutsche Lyrik ein; ob allerdings dem metrischen Bau immer der musikalische entsprach, ist ganz unsicher, denn bei den alten Provenzalen und im Conductus war eine solche Bindung nicht die Vorschrift. Im Inhaltlichen bietet die Kunst Dietmars ein zwitterhaftes Bild: wo er die ältere Form des Wechsels benutzt, wirkt er echt und teils originell; seine subjektiven Liebeslieder dagegen sind ohne poetischen Schwung und ohne Überzeugungskraft; man merkt die Imitation des fremden Schemas. Die Theorie steht im Vordergrund, nicht das Gefühl oder die direkte Werbung. An Motiven sind zu nennen: das alte Botenmotiv, die Beteuerung der Treue, der sittlichende Einfluß der Liebe, das Lehns- und Dienstmotiv, Liebe macht schlaflos, das Naturmotiv als Einleitung.

Die Gattungen. — Von den Einzelstrophen des Kürenbergers gehören die in den Mund der Frau gelegten dem

60) Die hochgestellten Ziffern geben die Zahl der Hebungen der einzelnen Verse an.



**Frauenliede** an. Im Mittelalter ist diese Gattung am frühesten in Deutschland (in den CL) literarisch bezeugt; bei den frühen Provenzalen fehlt sie und tritt in Nordfrankreich erst um 1200 auf, im Kreuzliede und in den halbepischen Romanzen, die von adligen Frauen zur Handarbeit gesungen wurden, später auch in Tanzliedern; ferner in Portugal im 13. Jahrhundert als *Cantiga de amigo*. Sie kennzeichnet sich überall durch Volkstümlichkeit, Einfachheit in Form und Stil und eine durchaus unhöfische Minneauffassung: freies Bekenntnis der Frau zur Liebe, ohne Hemmungen und Ziererei. Die Gemeinsamkeiten in weitem Bezirk könnte man ruhig aus allgemein Menschlichem herleiten (die Frauen sangen im Mittelalter notorisch überall gern und gemeinsam); oder aus soziologisch-literarischen Dingen: der Spielmann-Dichter legte der singenden Frau Gefühle in den Mund, die dem Wunschbilde des Mannes entsprachen (im Höfischen gab die feine Dame den Ton an), ähnlich wie im früheren Epos. Hinsichtlich einer Ursprungsgeographie kommt Frankreich als Ausgangsbezirk nicht in Betracht, auch nicht für die *Cantiga de amigo*. Denn diese unterscheidet sich formlich und motivisch stark vom französischen Frauenliede und hat derartig traditionelle und zugleich primitive Züge, daß man sie am liebsten als Volkslied bezeichnen möchte; auf jeden Fall ist sie bodenständig. Man darf darauf hinweisen, daß in der Nordwestecke Iberiens, wo diese keusch-sehnsüchtigen Lieder gesungen wurden, besonders viel germanisches Blut steckt: erst saßen dort die Sueben, dann flüchteten dorthin die Besten der Westgoten, die sich mit der (wenn auch noch so milden) Araberherrschaft nicht abfinden konnten; und noch heute zeigt sich mit blonden und blauäugigen Typen dort der alte Einschlag. Die Frauenlieder sang man in Galicien zum Tanz oder bei der Arbeit, oft wird das Meer erwähnt; der Provenzale Raimbaut de Vaqueiras übernahm das Motiv in dem hübschen Liede *Altas undas que venez suz la mar*<sup>61</sup>). Beliebt ist die uralte Zweizeilerstrophe, hier abgeschlossen oder durchsetzt durch Refrains. Man vergleiche mit der portugiesischen Frauenstrophe:

Eu velida non dormia,	<i>lelia doura,</i>
E meu amigo venia,	<i>edoi lelia doura —</i>

---

61) „Ihr hohen Wogen rauschend übers Meer.“



das Frauenlied der CL:

Veni, dilectissime, *et a et o,*  
 Gratam me invisere, *et a et o et a et o!*<sup>62)</sup>

Eine speziell französische Abart des Frauenliedes bildet die Chanson de mal mariée, der Liebesschrei der unbefriedigten Ehefrau. Man kann sie verschieden erklären: am einfachsten wohl aus der in Frankreich stets geübten Duldung des Ehebruchs, die ihn (was die Literatur angeht) fast als Bestandteil des französischen Nationalcharakters erscheinen läßt; dann aber auch aus Situationen des Tanzliedes, die in Refrains deutlich werden: die jungen Frauen tanzen, während der Mann müde zu Hause schläft; und schließlich aus der offiziellen Zügellosigkeit der Maifeste, die derartiges förderte.

Aus dem Frauenmonolog wurde leicht ein Dialog, indem als Statistin eine Freundin zugezogen wurde, oder als Gegenspielerin die Mutter. Die Situationen ergeben sich aus der Frage „wo kann ich den Geliebten treffen?“ Beim Tanz (auf der Wiese, unter der Linde), am Dorfbrunnen (fontaine) beim Wasserholen, bei der Wallfahrt (nur in Portugal).

Ebenso alt wie das Frauenlied und gattungsmäßig unabhängig von ihm ist der Liebesdialog, die Unterhaltung zwischen Mann und Frau. Die Art, in der beim Kürenberger der einen Frauenstrophe (nicht immer eindeutig) jedesmal eine Männerstrophe entspricht, ist nicht das Ursprüngliche und fällt aus dem Rahmen der Gattung, mag auch Inhalt und Ton noch so echt und primitiv sein; schon in den CL zieht sich der Dialog über mehr als zwei Strophen hin. Die Gestaltung der Liebe ist auch hier ursprünglich statisch, nicht dynamisch; die Verführungsszenen der Pastorellen und der Carmina Burana sind sekundär. Das Dramatische wird durch die Situation geschaffen, die eng an den Liebesvollzug geknüpft ist, meist in der Form des Abschieds; dabei ergibt sich aus der Situation des Beiliegens zwanglos das Weckmotiv: beim Kürenberger schon in der Umkehrung, im Scherz des Ritters, der die Liebste schlafen sieht, sie nicht weckt und dafür gescholten wird. Das Weckmotiv muß auch isoliert bestanden haben: in einem Stück der CL wird Otto der Große durch

62) Neben der formlichen Ähnlichkeit der Refrains (in Schrägdruck) ist die Gleichheit des Themas („Sehnsucht des Mädchens nach dem Manne“) zu beachten.



eine Harfenmelodie geweckt; in der Spätantike kannte man ein instrumentales Spiel namens *Egésimon*, „Weckmittel, Morgenlied“ (vgl. Handschin, *Philologus* 86, S. 60). In Portugal singt das Mädchen, daß sie lange wach lag, bis der Freund kam; ein andermal klagt es über einsame lange Nächte; Dietmar preist umgekehrt die Länge der Winternacht, wenn sie ihn mit der Frau vereint. Vom Scheiden allein ist beim Kürenberger öfters die Rede, am schönsten in dem prachtvollen Falkenlied; bei Dietmar schon in Verbindung mit dem Wecken nach der Liebesnacht, in dem dialogischen Tageliede 39, 18. Von einem Wächter als Figur ist hier keine Rede: die Frau hat ein Vöglein zwitschern hören und weckt nun den Freund. Diese Art des Tageliedes ist dokumentarisch älter als die romanische *Alba* und anscheinend deutschen Ursprungs.

In der provenzalischen und nordfranzösischen *Alba* (Aube) haben sich mehrere Motive zusammengefunden, die sonst auch getrennt auftreten: 1. der Burgwächter singt, um seine Wachheit zu erhalten und zu erweisen; 2. das Morgengrauen endet die Nacht und ruft zu neuer Arbeit und Andacht (so im Hymnus); 3. das Ende der Nacht bedeutet die Trennung der Liebenden. — Eine Verbindung von 1. und 2., „der Wächter ruft den neuen Tag aus“, findet sich im Hymnus und in der bekannten zweisprachigen *Alba*, die im 11. Jahrhundert im Friaulischen (nicht in Frankreich) geschrieben wurde. Die Verbindung aller drei Motive mit Betonung der Wächterrolle ist eine höfische Schöpfung des 12. Jahrhunderts; sie wurde auch in Deutschland bekannt und imitiert.

Im Romanischen entfaltete sich der Liebesdialog zu Gattungen, die im Deutschen fehlen: *Romanzen* und *Pastorellen*. Die ersteren sind in Stimmung, Liebesauffassung und Form vom älteren Epos beeinflusst, während die Pastorelle der Gestaltungsfreude und der Gauloiserie der höfischen Sänger reichlich Raum gab, wenn sie sich (und ihr Publikum) einmal von der langweiligen Liebeslyrik erholen wollten.

Merkwürdig ist bei unsern Ältesten das *Botenmotiv*. Die Ansprache oder Zwiesprache der Liebenden findet nicht direkt statt, sondern ein Bote spielt den Vermittler. „*Bote, nu sage dem schönen wîbe . . .*“; Antwort: „*Nu sage dem ritter edele . . .*“. — Das wirkt, besonders wenn man sich die Strophen durch den sich als Ritter, Dichter und Liebhaber gebärdenden Sänger vorgetragen denkt,



recht unnatürlich. Man könnte versucht sein, hier Reminiscenzen an schriftliche Übersendung von Botschaften zu erblicken, und dabei sogar auf das im behördlichen Verbot bezeugte „Absenden“ des *mini-leods* der Karolingerzeit hinweisen. Doch eher ist anzunehmen, daß es sich hier, ähnlich wie bei den *lügenaere*, um eine dem frühromanischen Minnesang entlehnte Figur handelt, deren Sinn man nicht recht verstand. Die frühen Trobadors, Lohnsänger, nicht Ritter, gebrauchten, als sie zum persönlichen (werbenden) Liebesliede übergingen, einige Kniffe, um demselben im Munde eines Untergeordneten, der vor hoher Gesellschaft sang, das Gewagte und Unwahrscheinliche zu nehmen: die angeredete Dame befand sich nicht unter den Zuhörern; sie war unzugänglich, durch strenge Bewachung (*gardadors*) oder große Entfernung („*princesse lointaine*“); man konnte nur durch Botschaft mit ihr verkehren; so wurde am Ende des Liedes der Bote aufgefordert, es der Dame zu überbringen. — Ein handwerkliches Motiv, das allerdings dem Leben näher steht, waren auch die *lauzengeors* im frühen Trobadorliede: eine Sammelbezeichnung für alle Personen, die im höfischen Betriebe nicht auf seiten des Sängers standen, in erster Linie für seine Konkurrenten. Bei den frühen Provenzalen hat die Bezeichnung noch ihren deutlichen Sinn, wird aber dann bald zur zeilenfüllenden Floskel, über deren zähes Leben man sich wundern muß. Bei den deutschen Sängern wirkt sie von vornherein phrasenhaft; allmählich versuchte man, wie der spätere Befund zeigt, sie mit irgendeinem Inhalt zu erfüllen.

An der Spitze der Entwicklung stand im Provenzalischen anscheinend das theoretische Minnelied; einige Züge gingen von ihm in das Werbelied über, wo sie dann als Fremdkörper wirken. Was Dietmars Lieder an Theoretischem enthalten, ist romanische Entlehnung. — Seine eigene Erfindung ist wohl das Erinnerungsmotiv, das auch in späterer Lyrik gelegentlich auftritt; „Blumen und Vogelsang erinnern das Paar an eine Liebestunde“ (34, 3). Ähnlich das Zankmotiv in 40, 19, das in Frankreich erst in der späten Pastorelle vorliegt.

Unromanisch sind die wenigen Strophen des Burggrafen von Regensburg, zwei Frauenstrophen und ein Wechsel. Interessant ist seine Behauptung, er habe den Winter über *eine gelegen* und sei durch die Liebe einer Frau getröstet worden, und



*daz nîdent merkaere*. Das Motiv muß, einerlei ob beim Burggrafen echt, aus der Sphäre der ritterlichen Wandersänger stammen; der provenzalische Lohnsänger Marcabru wirft (umgekehrt) seinen Gegnern gehobenerer Stellung immer wieder vor, sie verstünden es, sich im Winter in Schlössern festzusetzen, indem sie sich bei der Herrin beliebt machten.

Der Burggraf von Rietenberg ist einer der wenigen älteren Sängern, die reimlose Verse völlig vermeiden; in einigen Stücken tat es schon Dietmar. Die Behauptung, er wolle das Land verlassen, da ihn die Dame verschmähe (wieder ein Wandersängermotiv), braucht nicht romanischer Herkunft zu sein; keinesfalls kann sie von Folquet de Marseille entlehnt sein, der erst zwischen 1180 und 1195 dichtete. Sehr tritt in den Vordergrund das wohl romanische Dienstmotiv; auch der weinerliche Ton einiger Strophen ist ungermanisch.

Näher dem Westen liegt der Schwabe Meinloh von Sevelingen; aber er ist im Inhalt und in der Form ein echter Vertreter der alten Schule. Von seinen drei Tönen hat der erste 9 Strophen, die inhaltlich nur lose zusammenhängen; seine Formenkunst ist germanisch: Langzeilen mit Paarreim, teils mit Verlängerung des Schlußgliedes, jedenfalls keine Kanzonen<sup>63</sup>). Er kannte die romanische Lyrik; seine Verwünschung der Merker, „*stechens ûz ir ougen*“, entspricht dem französischen „*Deus lor puist les euz crever!*“ Das Motiv von der fernen Geliebten biegt er frei um: er hat die Dame loben hören, ist zu ihr geeilt und gesteht ihr nun seine Liebe. Mehrere Strophen widmet er dem Preis der Schönen (das ist romanisch), eine dem Lob der Verschwiegenheit, ein Motiv, das m. W. im Romanischen erst später und selten, einmal auch im Conductus, auftritt. Die Behauptung, die Dame habe andere Frauen aus seinem Herzen verdrängt (so auch schon Dietmar), gehört nicht zur Topik des älteren Trobadorliedes. Eigenartig ist, daß sich die Frau über Neider beklagt, männliche und weibliche, die ihr das Liebesglück mißgönnen. Sie streitet ihnen gegenüber die Hingabe an den Liebsten ab, verspricht ihm aber, als er aus fremdem Lande heimkehrt, die höchste Gunst. Den Neidern entgegnet sie offen, daß ihr „Raunen, wodurch sie ihr den Freund

63) Die Kanzonenstrophe aus zwei metrisch-musikalisch gleichen Teilen und einem davon verschiedenen Abgesang ist der vorherrschende Typ in der deutschen und der nordfranzösischen Lyrik.



verleiden wollten“, das Gegenteil erzielte. All das ist eine primitiv-kindliche, oft unbeholfene, aber lebensnahe Umformung der neuen Minnepoesie, in Stimmung und Ausdruck dem frühen deutschen Liebesliede eng verwandt.

Erwähnt sei hier das Interesse der Staufischen Herrscher an der Poesie. Friedrich dem Rotbart werden einige lateinische Verse zugeschrieben, Heinrich VI., der vielleicht das Entstehen der sizilischen Liedkunst gefördert hat, schrieb mehrere deutsche Liebeslieder, die auf der Mitte zwischen alter und neuer Schule stehen, und Friedrich II., dem mehrere Trobadors huldigten, dichtete italienische Verse.

### 3. Die romanisch beeinflusste Lyrik

Was auf dem Gebiete der Form die in diesem Abschnitt zu behandelnden Dichter von den früheren scheidet, ist in erster Linie die Komposition, die wohlüberlegte Zusammenfügung einer begrenzten Anzahl von Strophen zu einem inhaltlich geschlossenen Liede. Denn Vers und Einzelstrophe waren schon vorher so weit gefestigt und entwickelt worden, wie es die Technik der festen Strophenmelodie erforderte. Nur der Kürenberger und Meinloh, daneben der später zu behandelnde Spervogel, haben Verse, deren unklare Rhythmik wirkliche Rätsel aufgibt. Mir scheint, daß hier keine besondere germanische Metrik, sondern einfach technische Unzulänglichkeit, vorliegt, — wofern überhaupt gesanglicher (nicht gesprochener) Vortrag anzunehmen ist. Heusler hat sich bemüht, diese Unregelmäßigkeiten in ein erklärendes System zu bringen; ich muß gestehen, daß es mir unmöglich ist, seine Auffassung eines Verses wie *zît unde jar* als eines „gestumpften Füllungstyps des Vier taktens“ sowohl vom metrischen als besonders vom musikalischen Gesichtspunkt aus mit irgendeiner plastischen Vorstellung zu verbinden. — Und über Dietmars Leistung als Formkünstler möchte ich eine 1928 gemachte Äußerung<sup>64)</sup> hier wiederholen: sein Formenrepertoire ist so reichhaltig und ziel-sicher angewandt, daß, von ihm ausgehend, die Folgezeit der mhd. Metrik auch ohne direkte Anleihen beim Ausland eine glänzende Entwicklung hätte nehmen können. — Auch in dem „roma-

64) In dem Aufsätze „Romanische und mlat. Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling“ (Ztschr. f. rom. Phil. 49 S. 204).



nischen“ Zeitabschnitt unserer Lyrik nimmt das eigene Formschaffen der Dichter einen bemerkenswerten Raum ein, mögen sie noch so oft, der Melodie zuliebe, einzelne westliche Strophen-schemata nachgebildet haben. Allerdings ist ihre (schöpferische) Strophenkunst an Vielseitigkeit mit der romanischen nicht zu vergleichen; der einzige Strophentyp, den sie sich wirklich zu eigen machten und schöpferisch weiterbildeten, ist die Kanzone. (Den einst gefaßten Plan einer Geschichte der deutschen Strophenkunst des MA.s hab ich nach Vorstudien bald fallen lassen.) — Im Inhaltlichen zeigen die Dichter dieser Periode, wie teils schon ihre Vorgänger, eine enge Abhängigkeit vom typischen romanischen Liebeslied, mit Übernahme seiner Stimmungen und Motive. Teilweise wirken ihre Lieder frischer und echter, nicht als Gesellschaftskunst, sondern als Erlebnis. Ob freilich mit der überzeugenden Empfindungsdarstellung tatsächliche Liebeserlebnisse zusammenhängen, muß a priori stark bezweifelt werden; selbst dort, wo sich aus dem Gesamtschaffen eines Dichters durch Gruppenanordnung Stadien eines Liebesromans zu ergeben scheinen. Man muß sich hüten, das höfische Liebeslied modernen Maßstäben zu unterwerfen; bei näherem Zusehen zeigt sich, daß gerade das ritterliche Werbelied, das auf die Verführung einer verheirateten Frau ausgeht, von Hause aus tatsächlich fiktiv ist. Und wenn hohe Herren an bestimmte Damen Liebeswünsche im Liede äußerten, hatten sie allen Grund, so allgemein und unpersönlich wie möglich zu bleiben; denn das Lied wurde als Musikstück vor größerer Corona vorgetragen. Daß allerdings das Werbelied als Symptom oder zuweilen auch ursächlich mit ehelicher Untreue in Verbindung stand, zeigt die scharfe und ehrliche Polemik des alten Marcabru.

Friedrich von Hausen, der rheinische Freiherr und Freund Barbarossas, der 1190 kurz vor seinem Herrn als Kreuzfahrer umkam, hob das deutsche Liebeslied in eine wirklich adelige Sphäre, weniger durch Nachahmung feinsten Kunst des Westens als durch die Größe seiner dichterischen Leistung, die dem Entlehnten ein eigenes Gepräge verlieh und den künstlerischen Wert der Vorbilder weit übertraf. Seine Grundhaltung ist immer ernst und groß, am schönsten sind (ähnlich wie bei einigen Trouvères) seine Kreuzlieder, originell seine Absage an die Minne (*und möhte ich dir*



*din krumbez ouge ûz gesteden*). Einmal griff er auf die alte Form des Wechsels zurück (48, 32); aber die Strophenform entnahm er hier einem berühmten Liebeslied des Provenzalen Bernart von Ventadorn.

In seiner Metrik ist Hausen von seinen letzten Vorgängern nicht wesentlich verschieden: er macht, auch in entlehnten Strophenformen, von den germanischen Freiheiten der Rhythmik reichlich Gebrauch: zusätzlicher Auftakt, Zusatzsilben im Innern, Vertauschung weiblicher und männlicher Endungen; reimlose Verse verwendet er nur in einem Liede (42, 1), für dessen Strophenform kein westliches Vorbild nachweisbar ist. Neu ist die Anwendung daktylischer Vierheber, die er der musikalischen (nicht der textlichen) Rhythmik der romanischen Liedkunst entnahm. — Für fast alle Lieder Hausens lassen sich westliche Parallelen hinsichtlich des Strophenbaus anführen; es ist anzunehmen, daß nicht künstlerisches Unvermögen, sondern musikalische Imitation die Veranlassung war. Die Einzelfälle seien hier kurz angeführt; Näheres siehe in der in Anm. 64 genannten Untersuchung. 44, 13 hat die Form eines Liedes von Chrestien de Troies; der Provenzale Gaucelm Faidit, der dieselbe Form benutzte, ist jünger als Hausen. — 45, 1 bildet die Form eines Liedes des berühmten Trouvères Blondel nach; allerdings nennt sich in der ältesten Handschrift dieses Stückes ein „Guiot“ als Verfasser (Guiot de Provins?). — 45, 37 verdankt sein Schema einem Liede des Folquet de Marseille. — 47, 9 hat die (romanisch öfters belegte) Form am ersten einem Liede des Kastellans von Coucy entlehnt, der im selben Jahre wie Hausen gegen die Sarazenen zog. — 48, 5 ist als Imitation durch die Reihenlied-Form<sup>65)</sup> erkennbar; ähnlich ist ein nordfranzösisches Kreuzlied von 1189—1191. — 48, 32 wurde schon oben erwähnt. — Als Hausen 49, 13 schrieb, kannte er das formlich identische nordfranzösische anonyme Lied *Mult m'a demoré*; der Inhalt zeigt Ähnlichkeiten in den beiderseitigen Einleitungsversen und den Wendungen „*der keiser ist in allen landen . . . er jaehe ez waere im wol ergangen*“ und „*qu'ainz empereres de France — n'ot joie si grant*“<sup>66)</sup>. Das französische Lied war um 1200 so berühmt, daß es in den Rosen-

65) Das Reihenlied ist eine metrische (nicht musikalische) Strophenform; es kennzeichnet sich durch eine Folge von drei oder mehr Verspaaren (ab ab ab . . .).

66) „Nie hatte ein Kaiser des Frankenlandes so große Freude.“



roman aufgenommen wurde. — 49, 37 ist das erste deutsche Minnelied mit Endrefrain; der Strophengrundstock ist romanisch mehrfach belegt. Es sei erwähnt, daß der *Binnenrefrain* im Romanischen (Marcabru) und im Deutschen (Dietmar) älter ist als der *Schlußrefrain*. — In dem Reihenliede 50, 19 übernahm Hausen (mit Verkürzung des zweitletzten Verses) ein im Romanischen und Mittellateinischen benutztes Schema. — 51, 33 teilt die aparte Form mit einem Liede des burgundlichen Sängers Guiot de Provins (Wolframs Kyot), der im Gefolge seines Herrn, des Grafen von Mâcon, am Reichstage von Mainz teilnahm, wo er anscheinend Hausens Bekanntschaft machte. Hausen stand sozial hoch über dem welschen Schreiber, und der Inhalt seines Liedes ist, wie ich schon früher betonte, dem des französischen *Pendants* weit überlegen; man möchte annehmen, daß dieses Schema, das mit seinen dreiteiligen Stollen eher in die deutsche als in die romanische Formengeschichte hineinpaßt, Erfindung Hausens ist. Woher die zu dem frz. Stück erhaltene Melodie stammt, ist eine Frage für sich; jedenfalls ist sie sekundär, da sie nicht den *Kanzenbau* des Textes aufweist.

Heinrich von Veldeke, dessen episches Schaffen in die 80er Jahre fällt, hat seine Lyrik erst im höheren Alter verfaßt; denn er redet dort von seinen grauen Haaren, die den Damen mißfallen, — übrigens ein Motiv, das auch die westlichen Sänger kennen. Offenbar war für ihn, im Gegensatz zu Hausen, die Liederdichtung nur eine Spielerei; denn er geht mit den Minnemotiven in einer Weise um, die man oft als parodistisch bezeichnen muß. Aus demselben Grunde hält er es nicht für der Mühe wert, seinen heimatlichen niederdeutschen Dialekt mit der hochdeutschen Literatursprache zu vertauschen.

Seine Formenkunst ist originell und vielseitig, allerdings durch Romanisches und Mittellateinisches stark beeinflusst; merkwürdigerweise sind auf der Gegenseite die Parallelen fast immer jünger, und wenn man die Zeit seiner Lyrik nur auf Grund der romanischen Verwandtschaften datieren sollte, käme ungefähr 1240 heraus. Reimlose Verse vermeidet er ganz, neu führte er die Stollenform *abba* und den grammatischen Reim ein. Fast alle seine Stücke sind einstrophig; das ist natürlich nicht primitiv, sondern hängt mit der schon charakterisierten Art seines Schaffens zusammen.



Einzelnes. — 56, 1: das Reimpaar aab aab ist romanisch, aber seine Verwendung in den Stollen Eigentum Veldekes. — 57, 10 hat die Form von 49, 37 (Hausen), aber ohne Endrefrain, steht somit einigen romanischen Parallelen (Chrestien und Gace Brulé) näher. Unromanisch ist, daß die Frau dem Sänger (das Lied ist die Antwort auf 56, 1) den Wunsch des *umbevâns*<sup>67)</sup> ausführlich übelnimmt. — Der Bau von 58, 35 erinnert an den des Conductus *Qui sub Dione militas* (Anal. 21, 223; lies dort I 4 0 *fallax*, 9 *Brevemque voluptatem*, III 3 *arbori*), der übrigens den musikalischen Bau A A B B hat. — 59, 23 hat (wie auch 64, 26) im Stollen die Reime aba aba, sicher eine Erfindung des Dichters. — 60, 13: die Form „zwei Stollen + Refrain“ findet sich im Conductus (fehlt romanisch). — Das Schema von 60, 29 haben u. a. Peirol und Conon de Béthune. — 61, 9 bis 61, 33 bilden trotz verschiedener Formen inhaltlich eine Gruppe, theoretischen Inhalts; sonderbar ist die Klage über den Verfall der Minne; der Ausdruck *minne dunket var* ist romanisch (*amor vaira*)<sup>68)</sup>; über die romanischen Beziehungen der Formen dieser Gruppe vgl. Ztschr. f. rom. Phil. 49, 214. — 62, 11 und 63, 20 sind Abarten eines seltenen romanischen Strophenotyps (aaa..bbb.. und aaa bbbba), den ich früher im Conductus und im Romanischen nachgewiesen habe (Beziehungen zwischen mlat. und romanischer Lyrik S. 69 und Marcabru-Studien S. 19)<sup>69)</sup>. — 62, 255: die vierteilige Stollenform ist deutsch. — 63, 20 bis 64, 10 würde man, wären sie französisch geschrieben, als *sottes chansons*<sup>70)</sup> bezeichnen: eine Verspottung des Minneliedes, allerdings hier mehr spielerisch als plump. Im Romanischen findet sich Ähnliches isoliert in der Frühzeit, deutlich und gattungsmäßig erst von 1230 an. — Für die metrische Einleitung von 64, 10 (abbba) kann der auch in den Carmina Burana erhaltene Conductus *Non te lusisse pudeat* als anregend in Betracht kommen, falls er, wie Schumann annimmt, von Peter von Blois gedichtet ist; die wichtige Frage, wann der Notre Dame-Conductus in Deutschland bekannt wurde, ist noch zu beantworten. — 65, 13 hat eine romanisch oft belegte Form; auch der Inhalt, Klage über die Abkehr von der Minne, ist Import. — 65, 21 und 66, 16 modifizieren eine ältere

67) Umbevân = umarmen.

68) „Die buntschillernde (rätselhaft-falsche) Liebe.“

69) Vgl. Dietmar 39, 18.

70) „Närrische Liebeslieder“ (Parodien).



deutsche Sonderart: nicht der letzte, sondern der zweitletzte Vers wird verlängert. — 65, 28 Kanzone von romanisch verbreiteter Form, u. a. bei Bernart von Ventadorn. — Auch die Form von 66, 1 ist im Provenzalischen vorhanden. — 66, 9 hat das im Westen beliebte Motiv vom sterbenden Schwan; auch die Form ist romanisch. — 66, 24 übernimmt aus dem Provenzalischen den grammatischen Reim. — 63, 3 steht mit der Form a ' a ' b b c ' c ' (a und b mit 4, c mit 5 Hebungen) außerhalb aller Typen, hat aber ein Pendant in einem altfr. rel. Liede; das Motiv „ich hab ihr gedienet sieben Jahr“ ist romanisch. — 67, 9 und 17: ein nur als Parodie verständlicher Wechsel; die Form ist romanisch. —

Der elsässische Freiherr Ulrich von Gutenberg, urkundlich bis 1200 bezeugt und wie Hausen eng mit den Staufern verbunden, hat leider nur zwei Lieder hinterlassen, die bei ihrer Vollkommenheit sicher nicht seine einzigen waren. — Das Strophenlied 77, 36 übernimmt die Form eines berühmten Stückes des Trouvères Blondel; auch der Inhalt hat deutliche Anklänge. — Der höchst kunstvolle Minneleich Ulrichs hat den „doppelten Cursus“, wie die lat. Dacapo-Sequenz, aber mit zwei Unterschieden: 1. bestehen die beiden Großteile nicht aus Doppelversikeln (2A 2B 2C usw.), sondern aus Abschnitten, die durch beliebige Multiplikation gleicher Teile entstanden sind (xA xB xC usw.); 2. sind die beiden Hauptteile zwar qualitativ, d. h. in der korrespondierenden Folge entsprechender Abschnitte, aber nicht quantitativ, d. h. in der Entsprechung der beiderseitigen Multiplikatoren, einander gleich. Denn ihr Bau ist 7A 6B 2C 7D 7E 4F + 6A 7B 2C 5D 4E 4G; wie ersichtlich, liegt in den Schlüssen (F : G) auch ein qualitativer Unterschied vor. Diese Technik der quantitativen Differenzierung ist in der Dacapo-Sequenz nicht vorhanden, sondern hier ist die Regel 2A 2B 2C... + 2A 2B 2C... Dagegen findet sich Ähnliches in nordfranzösischen Lais und vorher in der Planctusdichtung Abaelards. Der Lai und der Leich sind musikalische Gattungen, vielleicht sogar in den meisten Einzelfällen primär musikalisch (d. h. die Melodie bestand vor dem Text); aber diese Art der musikalischen Differenzierung muß von der Textdichtung herrühren, da für sie musikalische Gründe nicht erkennbar sind. Es liegt kein Grund vor, für den Leich Gutenburgs ein französisches Vorbild anzunehmen, da die freie Sequenz in Deutschland ihre eigene Entwicklung hatte, die sich mit deutschen



und lateinischen <sup>71)</sup> Texten deutlich vom Westlichen abhebt; im übrigen gibt es keinen französischen Laidichter, der älter als der Gutenberg ist. — Der Inhalt des Leiches zeigt die der Gattung eigene Bedeutungslosigkeit.

Rudolf von Fenis, der schweizerische Graf, kannte die romanische Lyrik recht gut; von seinen 9 Tönen sind nur zwei, beide mit vierteiligen Stollen, sein Eigentum, alle andern im Westen vor ihm nachweisbar. Seine Vorbilder waren für den Strophenbau Folquet de Marseille, Peire Vidal und Gace Brulé, für den Inhalt mehrfach Folquet de Marseille. Im Inhalt zeigt Rudolf keine eigenen Züge, sondern engste Abhängigkeit von der nun schon leer wirkenden höfischen Phraseologie; im Ausdruck ist er recht gewandt.

Viel eigenwüchsiger und vom Westen weniger abhängig ist der Ministeriale des Bischofs von Passau, Albrecht von Johansdorf, der erste Minnedichter rein höfischen Stils im Osten. Von den beiden Kreuzliedern 86, 1 und 87, 5 ist das zweite einem berühmten Kreuzlied Conons de Béthune (*Ahi, Amors, com dure departie*) nachgebildet, während für das erste, trotzdem die Form romanisch aussieht, kein Vorbild nachweisbar ist; ein weiteres Schema romanischer Art (92, 14) hat er mit Veldeke gemeinsam. Germanisch sind seine Stollen aus mehr als zwei Gliedern und die Verse aus 6 oder 7 Hebungen. — Eigenartig ist die Frage an den Hörer am Ende von 89, 19 „*sprechet, herre, wurre ez iht?*“, wo das Publikum die Rolle spielt wie im französischen Jeu-parti der Richter; die Antwort gibt der letzte Vers, fiktiv aus dem Munde eines Zuhörers.

Albrecht verlegt die höfische Minne aus der Höhe der Abstraktion in eine etwas tiefere, menschliche Sphäre, ohne daß jedoch die Echtheit das Edle mindert. Motive wie „wenn sich zwei Herzen fanden, die soll niemand scheiden“ oder „*lebt mîn herzeliep oder ist er tot?*“ erinnern nicht nur an Volkspoesie, sondern sind ganz volkstümlich; wieder ein Anzeichen (man vgl. den Kurenberger), daß das ostmärkische Lied eine Vergangenheit hat, die, ähnlich wie beim Epos, vor der literarischen Periode liegt. Wenn Derartiges später im Volksliede wiederkehrt, handelt es sich nicht

---

71) Mehrere derartige mlat. Leiche sind, leider ohne Melodie, in den Carmina Burana erhalten.



um „herabgesunkenes Kulturgut“, denn es war immer „Volks- gut“; auch in Frankreich verkörpern die Motive des alten Minne- sangs, die im späteren Volkslied wiederkehren, bei genauerem Zusehen schon in der Frühzeit eine volkstümliche Schicht, die neben, vielleicht teils vor dem Höfischen ihr eigenes Leben hatte. — Das Volkslied, die Sage und das Märchen sind Gattungen, deren Erforschung ihre eigenen Prinzipien und Methoden verlangt; nirgends weniger als hier darf der Satz gelten: *Quod non est in litteris, non est in mundo!*<sup>72)</sup>

Der Schwabe Heinrich von Rugge ist berühmt durch seinen Kreuzleich, der mit schlichter Überzeugungskraft nach dem Tode Barbarossas die deutschen Ritter zum Kreuzzug auffordert; der Bau zeigt die reine Sequenzenform. Seine Strophenlyrik ist etwas trocken im Ton, aber gewandt in der Sprache und eigen in der Formkunst. Entlehnungen aus dem Romanischen sind nicht nachweisbar.

Bernger von Horheim, der Rheinfranke, nur wenig jünger als Hausen, hat dessen Richtung mit einigen neuen Zügen fort- gesetzt. Originell ist 113, 1, wo der letzte Vers jeder Strophe deren Inhalt als Lüge hinstellt. Das Trennungsmotiv, vor der Heerfahrt nach Pülle (Apulien, i. J. 1195/96) wird geschickt zu rührender Wirkung benutzt. Seine Strophen lassen sich sämtlich auf roma- nische Vorbilder zurückführen, ohne daß sich immer, da es sich um mehrfach benutzte Bauformen handelt, eine konkrete Anregung feststellen ließe. Jedenfalls kannte er Bertran de Born, Chrestien und Gace Brulé.

Hartwig von Rute, aus Oberbaiern oder Österreich, be- nutzte in 116, 1 eine schon bei Fenis vorhandene Form. Seine andern Strophen, jedem Schema entweichend, wird der Metriker als „freie Strophen“ bezeichnen; die letzte, 117, 26, ist eine ge- schmacklose Umbiegung der Minnesituation ins Derbsinnliche.

Blinger von Steinach (am Neckar), der von Gottfried so hoch gepriesene, hat nur zwei Liebeslieder hinterlassen, die bei romanischer Strophenform inhaltlich eigene Färbung tragen. Über die Echtheit seines Spruches 119, 13 herrscht keine Einigkeit. Die Form ist deutsch, vierteilige Stollenglieder aus sehr langen Versen, die Diktion der der Liebeslieder ähnlich. Das Thema,

---

72) „Was nicht in den Büchern steht, ist nicht vorhanden.“



„die richtige Freigebigkeit“, ist altes Spielmannsgut, aber auch bei westlichen Minnesängern höheren Ranges und im kunstvollen Conductus zu Hause; der Gedanke, daß die *ère* vom Preislied des Dichters abhängt und daß mit der *milte* die *schame* (Takt beim Schenken) verbunden sein muß, tritt schon bei frühen Trobadors auf.

Ein gottbegnadeter Sänger ist Heinrich von Morungen. Das dünne Schema des höfischen Minnetums erfüllte er mit frischer Farbenpracht und neuem Stimmungsreichtum. Zugleich brachte er die Formenkunst durch geschmacksichere Freiheit, gepaart mit strafferer Behandlung der Rhythmik (Silbenzahl) zur vollen Entfaltung. Auf der romanischen Seite ist ihm, alles in allem, am ersten Bernart von Ventadorn vergleichbar, besonders an Temperament und Stilsicherheit. — In seinem Tagelied 143, 22 übernahm er mit dem Endreim „*dô tagete ez*“ die Technik des Alba-Schlusses<sup>73</sup>), während der Strophenbau und der Anfangsrefrain „*Owê*“ an eine hübsche Pastorelle von Ernoul le Vieux (Bartsch, Romanzen und Pastorellen, S. 236) erinnert. Eine isolierte Strophe, 147, 17 stimmt mit einem altfranzösischen Liebesliede (Näheres siehe Ztschr. f. rom. Phil. 49, 128) in Form und Inhalt so auffallend überein, daß ein direkter Zusammenhang wahrscheinlich ist; als Verfasser gibt die verstümmelte Randnotiz einer Handschrift einen „Pierre de la Ch...“ an, der sich nicht identifizieren läßt<sup>74</sup>). Merkwürdig ist, daß hier (wie anderswo) der deutsche Dichter nicht die erste, sondern die zweite Strophe des romanischen Vorbildes imitiert; Gründe lassen sich mehrere denken. — 133, 13 hat den hübschen Rhythmus (nach Silbenzahlen) 10' 10' 10' 10' 5 7 10' 10' mit nordfranzösischen Liedern gemeinsam, die jedoch jünger als der Morunger sind.

Der am österreichischen Hof tätige Elsässer Reinmar der Alte beschritt als Formenkünstler dieselben Wege wie Morungen: völlige Aneignung der romanischen Technik und eigene, stillichere Weiterbildung. Die Zeitgenossen betrachteten ihn als den Klassiker, auf uns wirkt er, verglichen mit Morungen, mit seinen ewigen Klagen etwas eintönig. Seine Liebesäußerungen zeigen,

73) Die Normalform der romanischen Alba (Tagelied) enthält im letzten Strophenvers, der zugleich Refrain ist, das Wort Alba an akzentuierter Stelle, meist am Schluß.

74) Vgl. A. Långfors in Romania LVIII S. 359.



dem hohen Publikum angemessen, die höchste Verfeinerung und Zurückhaltung; im Wechsel läßt er die Frau nicht mit dem Freund, sondern mit dem Boten sprechen, über ganz harmlose Fragen. Auf Lebensechtheit kann sein Dichten, das ganz in den ausgetretenen Bahnen verläuft, keinen Anspruch machen; es ist nicht angängig, die einzelnen Lieder zyklisch zu einem Liebesroman zu ordnen, erst recht nicht, die nicht hineinpassenden als unecht auszusondern. Man hat auch bei romanischen Dichtern solche Versuche gemacht, aber nie mit überzeugendem Erfolg: der Minnesang ist Literatur, kein Leben. Echter ist, wenn auch altem Schema folgend, sein Kampf gegen Widersacher, interessant seine Polemik gegen den jüngeren und begabteren Walther, ergreifend und eigener Prägung die Totenklage der Witwe.

Die Lyrik Hartmanns von Aue zeigt die Glätte und Klarheit seiner epischen Dichtung, wirkt aber im allgemeinen oberflächlich, mit Ausnahme der frischen Frauen- und Kreuzzugslieder. Die Frauenlieder haben alte Motive ins Höfische erhöht, ohne ihnen die Echtheit zu nehmen: einmal klagt die Verlassene über die Untreue des Mannes, der sie mit *süezen worten* gewann; dann bedauert sie, daß die *frunde* ihr den Geliebten verleiden wollen; schließlich die Totenklage 217, 14, eins der schönsten aller deutschen Minnelieder. Eine leise Satire auf die eigene Minnelieder enthält 216, 29: er stellt das neue Programm auf „*Ze frowen habe ich einen sin: als si mir sint als bin ich in*“; dementsprechend will er sich jetzt, da von einer vornehmen Dame abgewiesen, die Zeit mit *armen wiben* vertreiben. Das Motiv ist sicher Hartmanns Erfindung, erinnert aber (von ferne) an die romanische Pastorelle (Ritter und Hirtin) und an den Unterschied, den der Scholar zwischen *nuptae, meretrices* und *virgines*<sup>75)</sup> macht. — Das Botenlied variiert Hartmann, indem er selbst als Bote eines Ritters (214, 34) der Dame eine Liebeserklärung bringt; die Dame antwortet sehr höfisch, der Ritter sei ihr noch etwas unbekannt, aber lehnt nicht durchaus ab. Die Formkunst Hartmanns verdient höchstes Lob; nur ganz selten im mhd. Minnesang ist Form und Inhalt so zwanglos und natürlich verbunden worden. Schöpferisch war er in den Abgesängen, besonders der Strophenschluß auf drei oder vier gleiche Reime erzielt schöne Wirkungen.

---

75) „Verheiratete Frauen, Dirnen und junge Mädchen.“



Wolfram von Eschenbach sprengt auch in seinen Liedern die Typik des Mittelalters und läßt nie gehörte Töne erklingen, — weniger, um durch Neuheit zu glänzen als aus dem Zwang seiner gewaltigen Persönlichkeit heraus. Es ist kein Wunder, daß von seinen acht Liedern fünf Tagelieder sind: die alte deutsche Gattung gab Gelegenheit zu dramatischer Formung natürlicher Erotik, aber auch zu Bildern unerhörter Wucht und Schönheit, die an Shakespeare erinnern („der grauende Tag schlägt seine Klauen durch die Wolken“). Das alte Schema wird variiert, einmal umgebogen: nicht von verbotenem, sondern von erlaubtem, ehelichem Liebesglück ist die Rede. Im Gegensatz zu den romanischen Alben sind Wolframs Tagelieder durch metrischen Formenreichtum ausgezeichnet.

#### 4. Die Spruchdichtung,

mit dem Kriterium „niedere Sänger, sozialer oder didaktischer Inhalt“, hat als Gattung im Romanischen nichts Entsprechendes; hinsichtlich des Inhalts dagegen lassen sich einige Tenzonen und Coblas, sowie manches aus der Soudadiers-Dichtung<sup>76)</sup> Marcabrus heranziehen. Sie verkörpert eine alte, vor dem Höfischen liegende Stufe des volkssprachlichen Liedes, ähnlich wie auch die romanischen Parallelstücke.

Die Motive der beiden ersten Gruppen des älteren Spervogel (25, 13 ff. und 26, 13 ff.), „Spielmannsgeographie mit Gönnernennung“ und „Spielmannsleben“, treten motivisch bei den frühen Joglars Cercamon und Marcabru, liedfüllend bei dem nordfranzösischen Jongleur Colin Muset (um 1240) auf. Der Dichter (Hergêr nennt er sich selbst) ist des Fahrens müde; seine Klage über das frühe Hinausziehen bei Wind und Wetter, während der Gastgeber trockenen Fußes ihm Ade sagt, erinnert an eine Stelle bei Marcabru, der sich über das lieblose Verhalten des Schloßherrn beim morgendlichen Abschied beschwert. Der Ruf nach Haus und Heim, im Deutschen wiederkehrend, fehlt romanisch, erinnert höchstens an die ärgerlichen Bemerkungen der Joglars gegen Konkurrenten, die sich das warme Plätzchen für den Winter zu sichern

---

76) Als „Soudadiers-Lieder“ (Lohnsängerlieder) bezeichne ich in meinen Marcabru-Studien einige Lieder des Dichters, die sich an die Standesgenossen wenden oder in deren Namen sprechen.



verstanden haben<sup>77)</sup>. Ohne Entsprechungen im romanischen Lied sind die beiden Gruppen der Hergêr-Sprüche, die Tierfabeln oder Religiöses enthalten; doch beide Stoffe fehlen nicht in den Cambridger Liedern. Kernige Lebensweisheit in Moralsprüchen bringt eine weitere Gruppe (29, 13 ff.); wie wenig all das mit Höfischem zu tun hat, zeigen z. B. die Verse: „Wer ein gutes Weib hat und zu einer andern geht, ist wie ein Schwein; das geht auch vom lauterem Brunnen lieber in den Schmutzpfühl.“ Man denkt hier wieder an Marcabru, der so oft gegen die untreuen Ehemänner wettet, und deren Vergleichung mit dem im Schmutz wühlenden Hunde; letzten Endes mögen solche Ähnlichkeiten, wenn man eine gemeinsame Quelle suchen will, aus volkstümlicher Predigtliteratur hervorgehen. Bei den frühesten Trobadors findet sich eine ausgesprochene Vorliebe für Sprichwörter und faßliche Lebensweisheit; sollte in der vorhistorischen einstrophigen Liedkunst des Westens neben andern Inhalten (vgl. Marcabru-Studien S. 45) auch sprichwörtliche Lebensweisheit fungiert haben?

Man kann sich schlecht vorstellen, daß Spruchdichtung das Einzige war, was ein Hergêr auf seinen Fahrten den Hörern zu bieten hatte. Am ersten dürfte er daneben Erzählendes in Kurzformen vorgetragen haben; Höfisches kaum, und an rein Lyrischem höchstens Kurzlieder in des Kürenbergers Art. Seine metrische Fertigkeit war, wie die des Kürenbergers, recht gering; er kannte nur eine Strophe: aabb c'nc' (4 Hebungen, im letzten Vers 5). Das ist nach meiner neuen Definition (vgl. Marcabru-Studien S. 29) eine Kanzone mit dem Aufgesang aabb; dort gab ich angesichts der Tatsache, daß im Aufgesang der frühen provenzalischen Kanzonen musikalisch der Hymnenbau ABCD gegenüber der Zweiteiligkeit (ABAB) überwiegt und daß dies Verhältnis zuweilen auch metrisch, durch den damals im Vierzeilerhymnus üblichen Bau aabb unterstrichen wird, der Möglichkeit Raum, daß die Kanzone als eine Erweiterung des sonst in der Kunstlyrik fast verschollenen Vierzeilers aufzufassen ist. Im Romanischen entspricht der Spervogelstrophe ungefähr die Form aabb cbc, die Bertran de Born und Raimbaut von Orange verwenden. Die Verlängerung

77) Ähnliches findet sich auch in der Vagantenlyrik, z. B. wenn der Scholar singt „Beatus ille homo — Qui sedet in sua domo etc. (Glücklich jener Mann, der in seinem Heim sitzt).“



des letzten Verses ist deutsche Eigenart, auch das reimlose *n* im Abgesang.

Der jüngere Spervogel ist vom Westen ebenso unabhängig wie sein Vorgänger, den er als seinen Gesellen hoch preist. Sprachlich ist er glatter, inhaltlich etwas allgemeiner, aber immer originell. Von den Sprichwörtern, mit denen er seine Strophen einzuleiten pflegt, sind mehrere auch im Westen bekannt. Das Motiv „*Swer einen ungetriuven miteslüzze hat, ... dem wirt sîn spîse harte sûr*“ erinnert an die „*clau segonda*“, die bei den ältesten Trobadors auftritt und in der *clavis* eines Cambridger Liedes ihre Parallele hat; im deutschen Text ist keine erotische Bedeutung erkennbar<sup>78)</sup>. Die Strophe des jüngeren Spervogel ist eine Umbildung der des älteren; der ursprüngliche Kanzonencharakter ging hier verloren.

#### 5. Walther von der Vogelweide,

der größte Lyriker des deutschen und wohl auch des europäischen Mittelalters, hat zum Westen nur wenige Beziehungen. Sie sind indirekter Art und beschränken sich auf seine Frühzeit, als er, auf den Spuren Reinmars und teils im Kampf gegen ihn, das höfische Lob- und Werbelied pflegte. Schon hier zeigt sich seine Größe: er sucht die alten Motive durch straffes System und Annäherung an das Menschliche zu tieferer Wirkung zu bringen; seine Ideale sind *staete*, Ehrlichkeit und zweiseitige Liebe. Ähnliches predigte der alte Marcabru, allerdings in betontem Kampfe gegen die aufkommende normal-„höfische“ Minneauffassung der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit und ihrer Wortführer. Vor Walthers vornehmen Publikum prägte sich die Zweiseitigkeit teils in abstrakter Form aus: die Dame soll dem Sänger *hohen muot* verleihen, und er wird dafür ihre *êre und werdekeit* durch sein Lied erhöhen, — ein Geben und Nehmen, wie es sich beim Trobador durch Austausch von *pretz* und *largeza*<sup>79)</sup> manifestierte.

In seiner zweiten Periode macht sich Walther vom Höfischen und Theoretischen frei, indem er an die alte deutsche Linie anknüpft und im übrigen seinem Genius folgt. — Einige Stücke

78) Miteslüzze = *clau segonda* = Nachschlüssel. *clavis* = Schlüssel; vgl. Marcabru-Studien S. 51.

79) „Lob und Gabe.“



singen vom Liebeserlebnis in der freien Natur. Man hat versucht, hier einen Anschluß an die französische Pastorelle oder die mittellateinische Vagantendichtung herzustellen; beides ist gleich falsch. Der Schwerpunkt der typischen Pastorelle liegt in dem Ablauf der Verführung des Hirtenmädchens durch den an Bildung und Erfahrung überlegenen Ritter; der Reiz liegt in der dramatischen Spannung und nebenbei in den feinen Strophen und Melodien, von Stimmung und Gefühl ist nicht die Rede. Die mittellateinische Verkörperung des Liebeserlebnisses im Liede ist ebenfalls unlyrisch, sie wurzelt in zölibatären Wunschträumen und ist befruchtet von Ovidischer Frivolität. Liebeslyrik derb-erotischen Charakters war früh auch in Deutschland vorhanden, wie sich in den Cambridger Liedern und beim Kürenberger zeigt; was in den Carmina Burana hierher gehört, ist sekundär und unterliegt teils westlichen Einflüssen (Klerikerdichtung und Pastorelle), teils deutschen (Minnelyrik bis Walther einschließlich).

Das von Walter so meisterlich gespielte Instrument der reinen Phantasie ist der westlichen Lyrik unbekannt, ausgenommen einige Romanzen. Das Traumlied (94, 11) hat einen (vielleicht zufälligen) Anklang an den provenzalischen *Plazer*, wo der Dichter von herrlichen Dingen erzählt, die er nicht hat. An ein männliches Publikum wendet sich 73, 23, mit der Bitte, einen *minneclichen strît* zu entscheiden; der Ton ist frisch und beschwingt, wie in ähnlichen Liedern Marcabrus, auch das durchgeführte Motiv des Fluchens ist nicht für weibliche Ohren bestimmt. Merkwürdig ist in diesem Liede der Gebrauch der Tornada: am Liedschluß werden die letzten Strophenverse (hier zwei) metrisch-musikalisch wiederholt, und zwar zweimal und mit ähnlichem Text. Diese Technik ist Spielmannsbrauch und bezweckt, dem Hörer das Liedende durch eine Art Schlußstrich zu verdeutlichen. Warum sie deutsch erst bei Walther und gerade in diesem Liede auftritt, ist nicht ohne weiteres ersichtlich; man möchte annehmen, daß sie beim rein instrumentalen Vortrag von Strophenliedern in Deutschland auch schon früher üblich war. — Walther kämpft gelegentlich, wie auch die frühen Provenzalen, gegen Dichter-Konkurrenten; den Streit mit Reinmar begrub er nach dessen Tode mit einem schönen Nachruf. Ernster war ihm wohl die Ablehnung anderer, die den feinen Sang mit „*ungefüegen doenen*“ zu verdrängen suchen. Sie kommen von den *gebûren* (Bauern), pflegen



also eine Gattung, die unterhalb des höfischen Liedes liegt, ohne hinwieder mit den Maienliedern Walthers verwandt zu sein: das kann sich nur auf die Neidhartsche Richtung beziehen. Ein andermal spricht Walther davon, er wolle seine Liebe von den „Frauen“ zugunsten der *mibe* abwenden. Das sieht, da sein Publikum immer aus Hochgestellten bestand, literarisch aus<sup>80</sup>); vielleicht soll es eine Absage an die (im Munde des Lohnsängers immer unechte) höfische Lyrik und eine Hinwendung zur Dichtung der Menschlichkeit, Natürlichkeit und frischen Volkstümlichkeit symbolisieren.

Einzig steht Walther mit seiner *Spruchpoesie* da. Sie ist, wenn auch (äußerlich) dem Streben nach Kontakt mit hohen Gönnern entsprungen, ein monumentales Zeugnis der Einstellung einer freien bedeutenden Persönlichkeit zu den umwälzenden politischen Ereignissen der damaligen Zeit. Vorbildlich ist seine Betonung nationalen Stolzes gegenüber ausländischer Überhebung<sup>81</sup>) und klerikaler Anmaßung: deutsches Wesen, deutsche Zunge und deutsche Frauen gehen über alles. Auf der romanischen Seite läßt sich auf ähnlichem Niveau zum Vergleich die Kampflyrik Bertrands de Born und die Rügelyrik des Kanzlers Philipp heranziehen. Aber von literarischer Abhängigkeit kann keine Rede sein, und beide können sich bei der Begrenztheit ihrer Kampfziele und ihrer Ideologie mit Walther in keiner Weise messen; ebensowenig der alte Marcabru, der an Wucht und Originalität Walther noch am nächsten steht. — Im einzelnen fällt der Kampf gegen weibische Männer auf, ganz untypisch und wohl auf ein bestimmtes Ziel gerichtet. — Daß mit der Streitpoesie die Bitte um *milte* sich verbinden mußte, war Spielmannslos; alt ist auch das Thema vom traurigen Geschick der Fahrenden. Echt sind die elegischen Reflexionen am Lebensabend; auch in der Minnepoesie (beider Völker) wagt sich das Motiv des Alterns gelegentlich hervor.

Der religiöse Leich zeigt Walthers hohe musikalische Bildung; er ist frei gebaut, hat im Hauptteil doppelten Cursus und besonderen Anfang und Schluß. — Die Verteilung der fünf Vokale auf

80) Das Motiv hat schon Hartmann; vgl. S. 91.

81) Trobadors, wie z. B. Peire Vidal, äußerten sich über Deutschland mehrfach gehässig; der Grund, mangelnder pekuniärer Erfolg bei Gastreisen, ist wenig erbaulich.



die Reime der fünf einreimigen Strophen eines Strophenliedes hat Walther wahrscheinlich dem Conductus abgesehen; auch der Kunstgriff, daß eine Strophe, von hinten nach vorn gelesen, ihren Wortlaut behält, findet sich im Conductus. — Abgesehen von diesen Virtuositäten ist Walthers Formenkunst einfach und geschmackvoll. Daß ein Lied (110, 15) seine Form mit einem Stück des Provenzalen Guillem de Cabestanh (Ende des 12. Jahrhunderts) teilt, ist wohl Zufall. 51, 15 ist rhythmisch mit dem deutschen Conductus *Nove lucis hodie* identisch, den Dreves in den Anal. hymnica 20. 58 (= 20. 287) nach einem Teil der Quellen herausgab; er mag aus Walthers Zeit stammen. Die aparte Reimordnung von 44, 35 hat auch Peirol benutzt, allerdings mit anderer Verslänge. Das Kreuzlied 76, 22 hat eine ausgesprochen geistliche Form, die der jüngeren Sequenz entstammt. Zu älteren deutschen Minnesängern sind mehrfache Formbeziehungen vorhanden.

#### 6. Neidhart von Reuenthal

Die Liedgattung, die durch diesen merkwürdigen Sänger verkörpert wird, artgeschichtlich einzuordnen, ist nicht ganz einfach. Für sich gesehen, ist sie mit ihrem Durcheinander von Ernst und Tolpatschigkeit sicher parodistisch, gedacht für ein hohes Publikum, das sich aus der engen, dichterisch ausgelaugten Sphäre des Höfischen in die der Handgreiflichkeiten gern einmal hinabziehen ließ. Die Wahl des niederen Milieus erinnert an Marcabrus Einführung der Hirtin in die höfische Lyrik; aber die Grundlagen sind verschieden, da die *vilana* (Bauernmädchen) nur als Vertreterin von Anschauungen (die dem Höfisch-Theoretischen entgegengesetzt sind) auftritt.

Die Annahme, daß aus der einmaligen Erfindung Neidharts sich die ganze, auch die nicht parodistische „dörperliche“ Lyrik entwickelt habe, hat viel für sich und wird durch die Entwicklung der romanischen Pastorelle gestützt, die nach einer literarischen Frühstufe (Marcabru) zu einer vielseitigen, die verschiedensten Motive verwertenden *U n t e r h a l t u n g s k u n s t* für weite Kreise wurde. Andererseits spricht Mehreres, besonders die Festigkeit der Motive und des Aufbaus dafür, daß Neidhart im Schema seiner Sommer- und Winterlieder auf schon Vorhandenes zurückgegriffen hat; das könnte nur unliterarische (nicht aufgezeichnete) Spiel-



mannspoesie gewesen sein. Wer diese Auffassung vertritt, wird mit Fug auf den Tannhäuser und Ulrich von Winterstetten hinweisen, deren dörperliches Lied (etwa 40 Jahre nach Neidhart) der Tanzbegleitung dient und den Dichter als Spielmann und Vortänzer an der harmlosen Fröhlichkeit niederen Publikums teilnehmen läßt. Bei ihnen tritt das Schema auf: 1. Naturbegrüßung, 2. Aufforderung zu Frohsinn und Tanz, 3. Tanz mit Namensnennung von Tänzerinnen. Sollte das Schema alt sein, hätte Neidhart durch Zusammenfassung der beiden letzten Punkte und ihre Umformung vom Halbdramatischen ins Epische seine Gattung geschaffen. — Eine Lösung des Problems liegt weder in meinen Möglichkeiten, noch im Rahmen dieser Arbeit. Dagegen möchte ich das Verhältnis Neidharts zu ähnlichen Erscheinungen auf der französischen Seite etwas näher beleuchten.

Schwer zu entscheiden ist die Frage, ob Neidharts Sommerlieder (die Winterlieder kommen kaum in Betracht) zur Begleitung von Tänzen gedient haben. Texte, die vom Tanzen handeln, brauchen darum nicht zum Tanz gesungen zu sein. So hielt man früher die französische Pastorelle für ein Tanzlied, und bis vor kurzem auch die Romanze; beides erweist sich auf Grund der musikalischen Verhältnisse als irrig. — Das französische Tanzlied hatte in der Regel die musikalische Bauform AAABAB oder AABCBC, die metrische aabab, daneben die Kurzform aabab; Pastorellen und Romanzen haben ganz andere Formen. In Deutschland gab es keine feste Tanzliederform; Neidharts Lieder sind (einerlei ob Tanzbegleitung oder nicht) fast immer metrisch und musikalisch Kanzonen. Es verdient Beachtung, daß das einzige mit Melodie erhaltene Sommerlied, *Ine gesach die heide*, im Bau der Melodie (ABCD...) den Kanzonenbau des Textes (abab...) nicht mitmacht. Ein anderes, ohne Musik erhaltenes Sommerlied, *Der meie der ist rîche*, zeigt metrisch die erwähnte Kurzform des französischen Rondeaux mit einer kleinen rhythmischen Verschiebung: <sup>3</sup>a ' a ' <sup>3</sup>b ' <sup>4</sup>n <sup>3</sup>b ' (<sup>4</sup>n statt <sup>3</sup>n'); das mag, wenn nicht ein Zufall, auf die Bekanntschaft Neidharts mit westlichen Formen hindeuten. Wie das primitive deutsche Tanzlied aussah, und ob es mit einer festen Form verbunden war, wissen wir nicht. Wahrscheinlich war die Form einfach, Zweizeiler oder Vierzeiler; etwa wie sie in *Uf dem berge* durchschimmert: <sup>4</sup>aa<sup>2</sup>b<sup>2</sup>b<sup>4</sup>b.



Von den Hauptmotiven Neidharts ist die *Natur begrüßung* am Liedanfang bekanntlich alt und weitverbreitet; im französischen Tanzlied fehlt sie, leitet jedoch öfters Pastorellen ein. Der *Tanzruf* dagegen tritt oft in Rondeaux, zuweilen auch in Endrefrains anderer Lieder auf. Der *Bauer* spielt im französischen Tanzlied die schlechte Rolle; „raus mit dem vilain“ singt man, wenn er am Tanze teilnehmen will, — während die Bauernmädchen besser behandelt werden<sup>82</sup>). In der nordfranzösischen Pastorelle tritt das Bauernmotiv gelegentlich mit Zügen auf, die deutlich an Neidhart erinnern: 1. der Dichter beobachtet Hirten beim Tanz und schildert ihr täppisches Gebaren, ihre Eitelkeit und ihre Eifersucht, die in Prügeleien ausartet; 2. er tritt in den Kreis der Feiernden, versucht ein Mädel zu kapern, wird oft körperlich bedroht, ja mißhandelt. — In den Sommerliedern kommt das *Dialogmotiv* hinzu: das tanzlustige Mädchen unterhält sich mit der Freundin oder der Mutter, die entweder warnt oder selbst tanzlustig ist. In Frankreich unterhalten sich in Romanzen Freundinnen, oder Mutter und Tochter (immer ernst, dem sentimentalischen Genre entsprechend); in der Pastorelle fast immer der Dichter mit der Schäferin, zuweilen Mädchen und Mutter. Im portugiesischen Frauenlied sind solche Unterhaltungen ein fester Teil des Schemas. — All diese Motive sind alt und auf mehrere Gattungen und Gebiete verteilt; ihre Kombination, teils auch die Art ihrer Verwendung ist Eigentum Neidharts.

Einige Einzelheiten zu der Frage, ob und in welchem Umfange Neidhart bei der gleichzeitigen Pastorelle des Westens Anregungen geschöpft haben kann. — Zunächst die Teilnahme des Dichters an dem geschilderten kleinen Drama: in der Pastorelle spielt er den Zuschauer oder den Werber; Neidhart steckt zwischen den tanzenden Paaren, Nebenbuhler bedrohend und beschimpfend, Mädchen unterhalten sich lobend über ihn. Der Dichter gebärdet sich in der Pastorelle — das gehört seit Marcabru zum Schema — als Ritter, in der Distanz zum niederen Milieu sich dem (hohen) Publikum angleichend; erst Colin Muset, jünger als Neidhart, redet von sich als dem Spielmann, der zum Tanze fiedelt und von Schäfern entlohnt wird. Prügel gibts hier und dort: in der Pasto-

82) Vgl. meinen Aufsatz „Volkstümliches in der altfr. Lyrik“, Ztschr. f. rom. Phil. LIII S. 258.



relle bekommt sie das Mädchen von der Mutter oder dem eifersüchtigen Robin, bei Neidhart von der Mutter und dem rohen Tänzer (Parodie des Höfischen). Derb ist der Ton in der Pastorelle nur selten, bei Neidhart manchmal vulgär; er hat sich in seinen neuen Stil mit solcher Liebe hineingearbeitet, daß er fast echt wirkt. Seine betonte Großmüligkeit soll Gelächter wecken; gleichen Zweck verfolgt der Pastorellendichter, wenn er seine schmählige Flucht vor Hunden und Kieselsteinen oder seine Vergewaltigung durch eine Hirtin schildert. Wirklichkeitseindruck bezweckt auf beiden Seiten die Nennung von Orts- und Personennamen. Selten ist in der Pastorelle ein ernster Ausgang des Abenteuers: *droit en Arras la portai, — si en fis m'amie*<sup>83</sup>); Neidhart spricht von seinem Reuental, dessen Herrin das Mädchen werden soll. Oft sollen in der Pastorelle kleine Geschenke die Verführung unterstützen; bei Neidhart werden Geschenke nur gelegentlich erwähnt. In der Pastorelle ist das versteckende Gehölz Stätte und Gelegenheit der Gefahr, bei Neidhart das Blumensuchen. Letzteres tritt auch in einem Cambridger Liede auf, in der Pastorelle ganz selten (vgl. die Klerikerp. Bartsch, Rom. u. Past. S. 181), öfters im Rondeau; es führte wohl zu der Bezeichnung *flos* (Blüte) für das weibliche Pudendum (mittellateinisch und bei Marcabru). Ballspiel beim Tanze kennt man im Osten und Westen, hier nach Miniaturen schon im 10. Jahrhundert; zu den Tanzgepflogenheiten gehört hier wie dort das Schenken eines Kopfschmucks aus frischen Blumen (*krenzel, chapelet*).

Neu sind deutsch bei Neidhart die „musikalischen Refrains“, bestehend aus Vokalen oder Silben ohne Sinn; sie treten lateinisch im 11. Jahrhundert in den Cambridger Liedern auf, sehr oft in nordfranzösischen Pastorellen, nie im Minnelied hohen Stils. Der Neidhartsche Refrain *taranuretum taranuriruntundeie* ist nicht so wohllautend wie die Pastorellenrefrains, erinnert aber an Kehrreime wie *tirelire un don tridon* (Bartsch S. 165), *bonbonbonbonbon sadeladiré duraldureliduré* (S. 160) und *trava deralitondenne*, in dem sonderbaren Stücke Bartsch S. 163, das nur aus Refrains besteht, die man in der Walpurgisnacht sang; einer sei zitiert, da er an deutschen Hexenspuk anklingt: *tel fust or ma chièvre, belle, com vos*

---

83) „Stracks nach Arras trug ich sie — Und macht aus ihr mein Lieben.“



*estes*, worauf die (spöttische oder einladende?) Antwort kommt: *et tels fust mes bous, biax sire, com vous*<sup>84</sup>).

Im äußersten Norden Frankreichs taucht gegen 1220 eine Art der Pastorelle auf, die lebhaft an Neidhart erinnert. Die gewohnte Handlung wird überwuchert durch das Beiwerk: Schilderung des sich belustigenden Volkes, in realistischer „niederländischer“ Manier. Das klarste Beispiel ist *Quant ces moissons sont faillies*<sup>85</sup>) (Bartsch S. 273), verfaßt von dem Arraser Kanonikus Guillaume le Vinier, der 1215—1245 blühte; diese Pastorelle könnte, wäre sie deutsch geschrieben, gut von Neidhart stammen. Von fünf genannten Dörfern strömen Burschen und Mädchen zum Tanz auf der Wiese zusammen; sieben Tänzer werden mit Namen genannt. Ausführlich wird die Musik und der Aufputz der Burschen geschildert. Ein Rüpel, der Sohn des Priesters von Oignies, fünfmal verlobt gewesen (drei Bräute sind geschwängert), sucht das Fest zu stören; zwei Mädchen reißt er von den Händen ihrer Tänzer, eine weint darob. Die Jungen wollen sich auf ihn stürzen, aber der Held des Stückes, Guiot (an jedem Strophenende genannt), bringt durch seine schönen Melodien die Zankhähne zur Ruhe. Der Refrain

Guionés qui tant bien turuluruta  
Valura valuru valuraine valuruva

erinnert wieder an den oben zitierten Neidharts. Auffallend ist die Strophenform: zwei riesige Stollen, ein Überleitungsvers und dann der Refrain; die Form wird anderswo als Vadurie bezeichnet. Derartige Stollen mit verstümmeltem Abgesang sind in Frankreich eine große Seltenheit (vgl. z. B. das Wächterlied *Gaite de la tor*<sup>86</sup>), aber in Deutschland gang und gäbe und gerade bei Neidhart nicht selten. — So drängt sich die Frage auf, ob nicht der große Erfolg, den das dörperliche Lied sehr schnell in Deutschland fand, sich auf den Westen ausgedehnt hat; die Chronologie spricht für Neidhart als Anreger Guillaumes, der 1245 starb, aber bis kurz vor seinem Tode dichtete. Lyrische Beziehungen bestan-

84) „So war mal meine Ziege, Schöne, wie du jetzt. — Und so war da mein Bock, mein schöner Herr, wie du.“

85) „Wenn die Ernte niedersinkt.“

86) Vgl. Spanke, Klangspielereien im mal. Liede, in Strecker-Festschrift 1931, S. 177.



den auch sonst damals zwischen West und Ost: etwas später erwähnt der Sänger Guillebert de Berneville eine Reise nach Aachen, und von zwei Herzögen von Brabant, Vater und Sohn, dichtete der eine deutsch (u. a. eine Pastorelle), der andere französisch. Die dörperliche Art fand in Frankreich keinen rechten Anklang; die besprochene Pastorelle Guillaumes bildet (mit wenigen andern, nicht ganz so charakteristischen) einen Sonderfall in der Gattung. Von Neidhart sind einige Melodien erhalten; vielleicht führt ihre Vergleichung mit Pastorellenweisen der Entscheidung näher. — Zwei andere Pastorellen Guillaumes sind traditioneller, mit viel Dialog: der Dichter spielt mit und macht den Schäfern die Mädchen abspenstig; die eine, Bartsch S. 274, fällt durch ihre originelle, dem Alltag angenäherte Diktion auf; das Mädchen verspricht Fouchier ihre Gunst, trotz der Prügel der Mutter, die den Gecken Gui vorzieht, doch ergibt sie sich dann nach kurzem Sträuben dem hinzukommenden Ritter. Erwähnt sei noch ein Hirtenlied des Brügger Jongleurs Jocelin (Bartsch S. 316), der etwas älter als Guillaume ist: nachdem der Verführer fortgeritten ist, kommt die Mutter mit Vorwürfen derber Detaillierung, worauf das Mädchen frech (*vos fëistes mon pere cous*)<sup>87)</sup> und noch obszöner antwortet.

Im Ganzen genommen ist Neidhart, verglichen mit den Pastorellendichtern, ein knorriger Geselle, der auf Tradition, klare Linie und sogar auf das mitgehende Verständnis seines Publikums wenig Rücksicht nimmt. Was bei ihm Parodie und was Originalität ist, läßt sich nicht ermitteln, und mit dem Herkunfts- oder Verwandtschaftsnachweis seiner Motive ist weder sein Wesen, noch seine Stellung in der Literaturgeschichte hinreichend geklärt. Unbestreitbar ist sein starker Einfluß auf Zeitgenossen und spätere Dichtung, bis ins 15. Jahrhundert hinein. Nachdichtungen und Zudichtungen zeugen von seiner Beliebtheit; unter den Zudichtungen finden sich Strophen, die Widerspruch ausdrücken (Derartiges fehlt im Romanischen).

### 7. Spätere Minnesänger

Der weitere Verlauf des deutschen Minnesangs kennzeichnet sich durch die Pflege der von Walther geweiteten und von Neid-

---

87) „Und du setztest meinem Vater Hörner auf.“



hart bereicherten Richtung. Das eigentliche Minnelied verflacht oder wird zur derben Parodie umgebogen, während das Dörperlied sich zu einer einfach-ehrlichen Belustigungs- und Tanzpoesie entwickelt. In Frankreich hält sich das ehrlich gemeinte Minnelied höfischen Stils länger; aber sein Leben liegt hauptsächlich in der durch die Vielzahl der romanischen Strophentypen begünstigten Schöpfung immer neuer Strophen und Melodien. Auf derselben Unterlage blühte noch bis ins späte 13. Jahrhundert die Pastorelle mit witziger und bunter Variierung des Verführungsmotivs, daneben in bescheidenem Umfang eine satirische und religiöse Lyrik, die ihre Melodien meist dem weltlichen Lied entlehnte. Dazu kam das für weite Kreise bestimmte Tanzlied, das Rondeau mit seinen Nebenformen, das seinen ursprünglich engen Inhalt (epischer Färbung) durch volkstümlich-frische Verarbeitung der Motive des höfischen Liedes bereicherte; auch die Pastorelle fand so ihren Weg ins Tanzlied. Schließlich wurden, als die Formenerfindung technisch erschöpft und als Prinzip so herabgesunken war, daß sie Minnepoesie nur noch als Parodien erzeugte, die Formen des Tanzliedes (Rondeau, Virelai und Ballade) das Gefäß einer zwar nicht fundamental, aber durch Verfeinerung und Stilisierung neuen und lebendigen Minnepoesie hohen Anspruchs: Guillaume Machaut ist (Anfang des 14. Jahrhunderts) der Schöpfer dieser ars nova.

In Deutschland setzte die Neidhartsche Richtung der vielseitigere und zugleich menschlich und literarisch verständlichere Spielmann *Tannhäuser* fort. Seine Leiche sind Tanzmusik und ihre Melodien waren so beliebt, daß ums Ende des 13. Jahrhunderts ein deutscher Scholaster eine für seinen Knabenchor mit lateinischem Text bearbeitete<sup>88</sup>). Den ersten Teil, der wohl (soweit sich aus dem Inhalt schließen läßt) als eine Art Proömium vom Sänger vorgetragen wurde, füllen die Themen: Politik, Pastorelle, Vergleich der Frau mit berühmten Schönheiten, Prunken mit geographischen Erlebnissen; der zweite Teil bezieht sich auf den Tanz und hat dörperlichen Charakter; am Schluß stehen Redensarten wie „jetzt ist der Tanz zu Ende“, oder „nun ist der Fiedelbogen

88) Die Erhaltung dieses Textes in einer Conductushandschrift hat uns zugleich die Melodie gerettet; vgl. Spanke, Eine mal. Musikhandschrift, Ztschr. f. d. Altertum LXIX S. 49; die Melodie edierte ich in der Ztschr. f. Musikw. XIV S. 391.



entzwei“, eine lustige Umbiegung des literarischen Explicits<sup>89)</sup> zum tanzmusikalischen Finale; ähnlich singt der Trouvère am Liedende: *ma chançon faut*<sup>90)</sup>. Auch die langatmigen Aufzählungen, die in den Präludien auftreten, sind altbezeugter Spielmannsbrauch. — Die Minnelieder des Tannhäusers sind parodistisch; seine Sprüche erschließen uns die Persönlichkeit des Dichters: ein armseliger Fahrender, bereit zu bestelltem Humor, aber seine Lage mit einer Offenheit schildernd, die fast an Villon gemahnt. Auf die Nachfahren muß er starken Eindruck gemacht haben: er wurde, wie der Morunger, der Brennenberger, Moritz von Craon und der Burghauptmann von Couci der Held erzählender Spielmannsphantasie.

Unter den Fortsetzern sind wenige in unserm Thema nennenswert. Ein Künstler der Form war Gotfrit von Neifen, der neben klagenden Liebesliedern auch derbe Zoten verfaßte, wie sie seit Wilhelm IX. im westlichen Minnesang nicht vorkommen. — Eigene Leistung zeigen die frischen Lieder und Tanzweisen Burkarts von Hohenfels. — An Neidhart und den Tannhäuser knüpft Ulrich von Winterstetten an; er war Kleriker, wie einige der besten Troubadours und Trouvères; seine Leiche ähneln im Aufbau denen des Tannhäusers, übertreffen sie aber an Glätte und rhythmischer Vielseitigkeit, während seine Minnelieder neben Konventionellem eigenartige Parodie bieten. —

Im allgemeinen nimmt im 13. Jahrhundert die Produktion der Liedkunst in Deutschland und im Westen einen parallelen Verlauf. Die Quantität überragt das 12. Jahrhundert erheblich, während seit etwa 1230 die qualitative Entwicklung infolge der Erschöpfung der durch traditionelle Gattungen und Stilarten gegebenen Möglichkeiten auf beiden Seiten deutlich absinkt. In der Provence war durch die Albigenserkriege dem höfischen Schaffen der Boden entzogen, aber auch im Norden Frankreichs waren nicht mehr die Höfe, sondern die bürgerlichen Kreise der emporblühenden Städte die Pflegestätte der Liedkunst. Organisiertes Singen

89) Die mal. Schreiber bekundeten das Ende eines niedergeschriebenen Werkes durch den Ausdruck „Explicit liber... (Hier ist zu Ende das Buch...)“; manchmal würzten sie dieses Explicit durch persönliche, teils witzige Bemerkungen.

90) „Mein Lied ist zu Ende.“



in Form fördernden Wettbewerbs, geknüpft an den Begriff *Pui*<sup>91)</sup>, gab es in Frankreich schon im 12. Jahrhundert, und Jongleurbruderschaften existierten schon im 11. Jahrhundert (sie pflegten wohl Instrumentalmusik oder halbliturgische Kirchenmusik). Im 13. Jahrhundert blühte der *Pui* von Arras, im Süden ähnliche Genossenschaften in Toulouse und anderswo. Erst später nahmen sich in Deutschland die Zünfte der Pflege einer absterbenden Kunst mit ihrem *Meistergesang* an. Alte Töne wurden oft benutzt; das schaffende Musikertum jedoch warf sich, wie auch im Westen, auf die Mehrstimmigkeit.

#### 8. Zur Formkunst des deutschen Leichs

Die Leichproduktion der späteren Zeit hat den Vorzug, daß sie uns teils auch in den Melodien zugänglich ist. Deren Studium zeigt, daß zur richtigen Erfassung der Struktur des Leichs unbedingt die Melodie heranzuziehen ist; das aus der Metrik allein ergründete Schema bleibt in Einzelheiten unsicher oder mehrdeutig; so kann, um ein Beispiel zu nennen, ein aus sechs metrisch gleichen Teilen bestehender Abschnitt musikalisch entweder zweiteilig oder dreiteilig sein. Auch wird eine Vergleichung der Leiche mit den *Lais* des Westens nur auf Grundlage der Melodien ein über Allgemeinheiten hinausgehendes Resultat ergeben.

Die aus den Musikhandschriften erkennbaren Formprinzipien des deutschen Leichs seien kurz aufgezählt. — 1. Das Grundgesetz ist die „fortschreitende Repetition“ (AA BB CC usw.). Es ist älter als die liturgische Sequenz und stammt wahrscheinlich aus der instrumentalen Musik, in der es zu allen Zeiten lebendig war. Alle folgenden Punkte betreffen Spezialfälle oder Modifikationen dieses Gesetzes. — 2. eingestreute Versikel aus drei (AAA) oder vier gleichen Teilen, im letzteren Falle oft mit der Differenzierung AA'AA', wodurch wieder die ursprüngliche Zweiteiligkeit betont wird; die Technik findet sich gelegentlich in Sequenzen, sehr oft in romanischen *Lais*. — 3. Versikel noch anderer Struktur: entweder durchkomponiert (ABCD..) oder mit gehäufter Setzung

---

91) *Pui* (= Podium) bezeichnete ursprünglich die Estrade, von der aus die Sänger ihre Lieder vortrugen, dann eine Genossenschaft, die sich die Pflege des Kunstgesangs zum Ziel setzte.



gleicher Kleinabschnitte (AAAAA..). — 4. die Gruppenrepetition: nicht AA BB CC..., sondern ABCD... ABCD..., wobei A, B, C, D nicht kleinste Teile, sondern ausgebaute Versikel bezeichnen. In den ältesten Fällen sind diese Versikel zweigeteilt: AA BB CC... AA BB CC...; das ist der „doppelte Cursus“ der Dacapo-Sequenz (= archaische Sequenz). Die Gruppenrepetition kann das ganze Musikstück oder einen Teil desselben umfassen; im letzteren Falle entsteht ein Riesenversikel innerhalb des Gesamtgebäudes, wie z. B. im Leich des Wilden Alexander. Aus der zweifachen Setzung der höheren Gruppe kann, wie aus nur textlich erhaltenen Stücken hervorgeht, auch eine dreifache werden. Mit einer das ganze Stück umfassenden Gruppenrepetition ist oft (in Deutschland immer) eine besondere Einleitung und ein Schluß verbunden. — 5. die Endendifferenzierung in Doppelversikeln (AA') oder vierfachen Versikeln (AA'AA'); sie äußert sich entweder rein musikalisch durch melodische Differenzierung oder, wenn mit der Differenzierung eine Verlängerung der zweiten Teile (AA<sup>+</sup> BB<sup>+</sup>...) verbunden ist, auch textlich. Ein hübsches Beispiel der ersten Art bietet der Leich Reinmars von Zweter; die andere ist in der französischen Estampie zu Hause. — 6. der musikalische Reim: die *discordia* (Verschiedenheit) der einzelnen Versikelmelodien wird dadurch gemildert, daß die Schlüsse derselben gleich sind A<sup>r</sup>A<sup>r</sup> B<sup>r</sup>B<sup>r</sup>...; er findet sich bei Frauenlob und dem Wilden Alexander. Seine Geschichte ist uralte und erstreckt sich auf sämtliche Arten der Sequenz; im Text ist er nur selten zu erkennen, am klarsten in der französischen Estampie.

Man hat das Wort Estampie<sup>92)</sup> etymologisch mit dem germanischen *stampjan* (tanzen) zusammengebracht, ob mit Recht, sei dahingestellt. Immerhin ist Tatsache, daß 1. zu einigen französischen Estampien sicher getanzt wurde, 2. daß eine sehr ähnliche Abart der freien Sequenz, die *Ductia*, von der Theorie ausdrücklich als Tanzmusik bezeugt wird, und 3. daß einige deutsche Leiche, bzw. Teile von ihnen, durch Textstellen als tanzbegleitende Musik erkennbar sind. (Das erinnert an die Verwandtschaft von „Leich“ mit germanisch *laik* = Tanz.) Vom instrumentalen Charakter der Leiche zeugt eine Stelle aus Gottfrieds Tristan:

---

92) Die Estampie ist, wie der *Lai*, eine romanische Form der freien Sequenz.



(diu süeze Isolt) ...

si fidelte ir *stampenie*,  
*leiche* und so fremde *nötelin*,  
 diu nimer fremder kunen sin,  
 in franzoiser wîse  
 von Sanze unde von Denise<sup>93</sup>).

Also Kunstmusik, deren Kostbarkeit durch ihren ausländischen Charakter unterstrichen wird; Sens ist als Musikstätte bekannt, St. Denis wurde wohl nur des Reimes wegen eingefügt. Auch im Westen empfand man die freie Sequenz als Kunstmusik; der Theoretiker betont, daß die *Estampie* wegen ihrer Schwierigkeit die Hörer zum Aufmerken zwingt und von schlechten Gedanken abbringe.

In Deutschland ließ der Meistergesang die Pflege des Leichs fallen, obwohl Frauenlob, der Begründer des Meistersangs, als Leichdichter groß war. In Frankreich belebte Guillaume de Machaut neu die Gattung, die seit 1250 in der Dichtung abgestorben war; in der Instrumentalmusik mochte sie inzwischen fortgelebt haben.

---

93) Zitiert nach F. Wolf, *Lais, Sequenzen und Leiche* (1841), S. 53; *stampenie* = *estampie*, *leiche* soll wohl dem französischen *lai* entsprechen, *nötelin* = franz. *note* (lat. *notula*); von all diesen Abarten der Sequenz wird im Westen der instrumentale Vortrag bezeugt.



## ZUSAMMENFASSUNG

Einige Allgemeinheiten, die sich im Obigen teils als Arbeitsprinzipien aufdrängten, teils als Resultate verdeutlichten, seien zum Schluß wiederholt.

Die deutsche Dichtung ist älter als die romanische: sie blühte schon, als es noch keine romanischen Sprachen gab. Der Geist der frühgermanischen Poesie lebt in den Stoffen und der Formung von reckenhaften Charakteren und Stimmungen im deutschen Heldenepos weiter fort. Das romanische Heldenepos hat keine alten Wurzeln eigener Art; seine Stoffe stammen aus einer Zeit, wo das romanische Idiom voll entfaltet war, haben also keine „germanische“ Herkunft; dagegen ist seine geistige Grundhaltung dem was aus älteren Quellen als germanisch erkennbar ist, so deutlich verwandt, daß auch die französische Forschung (G. Paris) an dieser Tatsache nicht vorbeigehen konnte. Daneben äußern sich keltische Aufbauelemente des französischen Geistes durch weichere Haltung. Viel deutlicher treten sie im jüngeren Unterhaltungsroman zutage, in der Artusepik: krauses Fabulieren und psychologische Zuspitzung, verbunden mit mystischem Kitzel, darf man im Mittelalter keltischem Ursprung zuschreiben, ebenso die ungeniert-behagliche Ausführung sexueller Dinge in Klerikerliedern, Pastorellen und im Fabliau: ein Tatbestand, den die Franzosen selbst mit dem Ausdruck *gauloiserie*<sup>94)</sup> treffend wiedergeben. Schwerer läßt sich entscheiden, ob mit der im Prinzip unmoralischen<sup>95)</sup>, aber abstrakt geformten und hochliterarischen höfischen Liedkunst eine tatsächliche Unsittlichkeit (des Gefühls oder der Praxis) Hand in Hand ging; Marcabru behauptet es (im Kampf für seine „alte“ Auffassung der Erotik), aber im großen und ganzen ist das Verhältnis zwischen Minnesänger und Dame betont ideal und mit dem Ziel sittlicher Erhöhung gepaart.

Im allgemeinen nahm die poetische Erzeugung im Westen einen flotteren Verlauf, sobald sie von weltlichen Gönnern und tüchtigen

---

94) Von *gaulois* = gallisch; das Wort bezeichnet mit der Nuance wohlwollenden Behagens das derb-erotische Element in Schriftwerken.

95) Das Minnelied richtete sich an eine verheiratete Frau!



Literaten in neue Bahnen gelenkt war. Ein Umstand beförderte diese Beschleunigung: von dem einschneidenden Augenblicke an, wo Dichtung zum Schrifttum wurde und die Dichter schrieben und lasen (studierten), fanden sie den Anschluß an das reiche Schrifttum lateinischer Sprache, — und diese Quelle floß dem Romanen zugänglicher, wegen der Verwandtschaft des Idioms. Und dazu kam schließlich die dem Galloromanen angeborene geistige Beweglichkeit, — Caesar nennt das *cupiditas rerum novarum*<sup>96)</sup> —, die ihn zur schöpferischen Betätigung antrieb und befähigte. So ist es kein Wunder, daß in der entscheidenden Zeit des Neuschaffens, im 12. Jahrhundert, die deutsche Dichtung mannigfache Einflüsse westlicher Dichtkunst aufweist. Es liegt kein Grund vor, das zu bedauern; denn die deutschen Dichter erfüllten die romanischen Formen und Stoffe mit deutscher Innigkeit und Tiefe, und ihre künstlerischen Leistungen stehen in der Regel über den Vorbildern. Dies Verhältnis steigert sich in dem Maße, wie unsere Dichter teils bewußt, teils unbewußt, das welsche Wesen beiseite schoben; einem Wolfram oder Walther hat Frankreich nichts zur Seite zu stellen.

Im übrigen hängt, sei nochmals betont, die Parallelität der Entwicklung aufs engste mit dem Fortschreiten der Kultur und Geisteshaltung des gesamten Mittelalters zusammen; nicht alles, was höfisch ist, braucht darum aus dem Westen zu kommen. Dasselbe gilt von dem „geistlichen Einschlag“ der beiden Literaturkreise. — Hier tritt, wie auch auf andern Gebieten der Weltliteratur, das Gesetz zutage: Gleiche kulturelle und soziologische Vorbedingungen erzeugen in getrennten Räumen zwangsläufig eine kongruent ähnliche Entwicklung der Literaturen. Dies Gesetz mag an sich, und auf blicknahe Verhältnisse angewandt, banal erscheinen. Aber in Epochen, die uns zeitlich und wesentlich fern liegen, erscheint unserm Blick manches als singuläre Schöpfung des Einzelbezirks, was tatsächlich von allgemeinen Faktoren abhängt; und hier ist chronologische An- und Einordnung, wie sie sich dem Philologen als pflichtgemäße und liebe Gewohnheit aufdrängt, teils zwecklos und sogar irreführend.

Die Wirksamkeit dieses Gesetzes erweitert sich in dem Maße, wie tiefer und breiter die psychischen Komplexe sind, auf denen

---

96) „Die Lust an neuen Dingen.“



die zum Vergleich reizenden literarischen Erscheinungen beruhen. Die Verkennung dieser Tatsache hat zu der ganz abwegigen „arabischen Theorie“ über den Ursprung des Minnesangs geführt, die ich vor Jahren (auf anderm Wege) widerlegt habe<sup>97)</sup>. — Die Verbreitung der Motive des Märchens und der Volkspoesie erstreckt sich weit über Rassen und Erdteile. Kürzlich fand ich in dem prachtvollen Buche des Chinesen Lin Yutang „Mein Land und mein Volk“ einige Parallelen zu Motiven der mittelalterlichen volkstümlichen Lyrik, die ich meinen Lesern nicht vorenthalten möchte. Im 4.—6. Jahrhundert sang man im südchinesischen Volkslied:

Schlagt den ewig-krähenden Hahn tot!  
 Würgt ihn, der so früh schon vom Morgen singt!  
 Daß eine ununterbrochene rollende Dunkelheit uns umgebe,  
 Bis mit seinem Morgen das Neue Jahr tagt!

Eine regelrechte Nonnenklage hat die Motive: „Eine junge Nonne bin ich, sechzehn Jahre alt; indes ich Liturgisches singe, zuckt mein Herz und fragt nach ihm; zerreißen will ich die Nonnenkleider, ins Tal will ich steigen, einen hübschen jungen Liebsten finden!“ — Weitere Angaben über die Minnelyrik: „Liebe war immer mit Tränen, Trauer und Sehnsucht untermischt; als Folge des Frauenabschlusses kam ein Ton des Wehklagens, des müden Schmachtens in die gesamte chinesische Liebeslyrik; sehr oft ist das eingesperrte junge Mädchen geschildert, das sich nach dem Liebsten sehnt, oder die verlassene Frau; beliebte Themen sind Trennung, Abschied, unstillbares Sehnen, die leere Kammer, das kalte Bett; ein sehr häufiger Vorwurf ist ernstliche Erkrankung durch Liebessehnsucht.“ — Derartige Fälle, die sich aus andern Literaturen noch vermehren ließen, bestärken mich in der Ansicht, daß die großen Romantiker mit ihrer Auffassung der Volkspoesie (wenn man die poetischen Formulierungen abstreift) im Grunde doch das Richtige getroffen haben.

---

97) „Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters“, in *Volkstum und Kultur der Romanen III* S. 258. Während frühere Forscher die arabische Theorie aus der Ähnlichkeit von Minnemotiven der beiden Gebiete herleiteten, versuchte Ribera den Nachweis, daß Alfons X. von Kastilien die in seinen Cantigas vorherrschende metrisch-musikalische Rondeauform der arabischen Dichtung entlehnt habe.



Auch in diesem Schlußwort muß ich darauf verzichten, wesentliche Unterscheidungsmerkmale der beiden Sphären durch gegensätzliche Schlagworte herauszustellen. Warnende Beispiele zeigen, daß derartige allgemeine Kriterien, die ohne Einzelnachweise Platte bleiben müssen, sich leicht zu Schiefheiten verdrehen, wenn man große Teile oder gar die Gesamtheit der beiden Gebiete in sie hineinzwängen will. Dazu kommen noch weitere Bedenken: 1. bei der rassistischen Mischung auf der romanischen und der geographischen Zersplitterung auf der germanischen Seite ist es kaum möglich, auf Grund des „Blutmäßigen“ für das Mittelalter allgemeine Folgerungen zu ziehen, zumal da das keltische Element im Westen erst allmählich (zugleich mit dem Aufstieg der unteren Volksschichten) zum Durchbruch kommt. — 2. Die beiderseitige Summe der Eigenschaften, die zwei Literaturen voneinander unterscheidet und so jeder ihr „volkseigenes“ Gepräge gibt, ist nicht zu allen Zeiten dieselbe. So ist es unmöglich, die deutsche Dichtung der Frühzeit mit der des Hochmittelalters (und erst recht der Neuzeit) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, der geeignet zur Gegenüberstellung mit der gesamten französischen Dichtung wäre. Schließlich war im Mittelalter die Poesie mehr als sonst jemals eine Unterhaltungskunst und keine Ausdruckskunst; das Schema überwog und verdrängte die Sprache von Seele zur Seele, und die engen Bindungen, die den Autor mit seinem Publikum verbanden, spielten sich meist in Schichten oberflächlicher oder konventioneller Art ab. So ist die Frage „was ist deutsch und was welsch“ nur von Fall zu Fall, bei einzelnen Dichtern oder höchstens bei engen Abschnitten von Gattungen, zu stellen und zu bearbeiten. — Diese Bemerkungen sollen nun den flächen- und skizzenhaften Charakter, den obige Studie tragen mußte, keineswegs bemänteln oder begründen. Aber sie sollen betonen, daß die erwünschte Vertiefung (deren Methode noch zu erarbeiten ist) nur durch gründliche Einzeluntersuchungen möglich ist. Was bisher vorhanden ist, auch aus jüngster Zeit, kann wenig befriedigen.



## ALPHABETISCHES REGISTER

- Abaelard 49, 55  
Abhängigkeit d. Dichters v. Publikum 4, 9  
Abschiedsmotiv 80  
ADDUCENTUR 19, 28  
Adventssequenzen 28, 41  
Alba 80, 93  
Alberich 72  
Albigenserkriege 105  
Albrecht von Johansdorf 77, 89  
Albrecht von Halberstadt 63  
Alcuin 9, 29, 34, 40, 56  
Aldhelm von Malmesbury 13  
Alemannen 7  
Alexanderroman 58  
Alexiuslied 57  
Alixandre (ep. Dichter) 63  
Alliteration 12  
Altgermanische Dichtung 6  
Amand, St. (Kloster) 13  
AMENA 27  
Angelsächsisch 15, 48  
Aper, St. 37  
Apollinaris Sidonius 8  
Archipoeta 55  
Arianer 3  
Armer Heinrich 65  
Arminius 7  
Arras 37, 106  
Artusdichtung 62  
Assonanz in Sequenzen 22  
Athis und Prophlias 63  
Augustinus 13  
AUREA 23, 29  
AUTUMNALIS 24  
Autun 37, 38, 42, 57  
  
Bakelfeste 48  
Bauernmotiv 100  
BAVVERISCA 25, 36  
  
BEATUS VIR QUI TIMET 29  
Beda 15  
Bédier 69  
Benevent 26, 38, 44  
Benoît de S. More 63  
Beowulf 56  
Bernart von Ventadorn 88, 91  
Bernger von Horheim 90  
Bernlêf 70  
Bertran de Born 48, 97  
Besançon 38  
Bligger von Steinach 90  
Blondel 85, 88  
Blume Cl. 22, 25, 32, 37  
Bobbio 35, 37  
Boeve de Hanstone 61  
Bonifatius 13  
Botenmotiv 75, 80  
Brabant, Herzöge von 103  
Brennenberger 105  
Brixen 37  
brütliet 8  
Burggraf von Regensburg 81  
Burggraf von Rietenberg 82  
Burgunden 2, 4, 7  
Burkart von Hohenfels 105  
byzantinische Hymnik 43  
  
Cambrai 38  
Cambridger Lieder 45 ff.  
Cantiga de amigo 78  
CARELMANNINC, Modus 43, 46, 49  
Carmina Burana 51 ff.  
Chanson de mal mariée 79  
Chastelain de Couci 85, 105  
Chèvrefeuil, lai du 62  
Chlodwig 15  
CHORUS 24, 36  
Chrestien de Troie 61, 64, 85, 87



- CIGNEA 25, 40  
 CITHARA 28  
 clavis (clau segonda) 95  
 Cobbo und Lantfrid 48, 63  
 Cobla 74  
 Colbert 31  
 CONCORDIA 24  
 Conductus 51, 55, 82, 87, 98  
 CONFITEMINI 28  
 Conon de Béthune 87, 89  
 Conte del Gral 66  
  
 Dacapo-Sequenz 42, 49  
 Débat 8  
 Delbrück H. 7  
 DEUS IUDEX IUSTUS 28, 35, 39  
 Dietmar von Eist 75, 77, 80, 83  
 DISCORDIA 23  
 DOMINE DEUS ISRAEL 39  
 DOMINUS IN SINA 23  
 DOMINUS REGNAVIT 26  
 Drama, mlat. 55  
 Dreves 32  
  
 Ecbasis captivi 53  
 ECCE VICIT 25  
 Egersimon 79  
 EIA TURMA 30  
 Eilhart 62  
 Einhart 7  
 Ekkehard I. v. St. Gallen 21, 26, 46,  
 53  
 Ekkehard IV. v. St. G. 26, 29, 38,  
 44, 53  
 Ekkelied 72  
 Eleonore von Poitou 64  
 Emmeram, St. (Kloster) 34, 36  
 Endreim 13  
 Eneide 62  
 EPIPHANIAM 25  
 Eraclius 63  
 Erec 65  
 Ernoul le Vieux 91  
 Éstampie 107  
 Eulalialied 57  
 EXULTATE DEO 28  
  
 Farolied 69  
 Fideslied 57  
 Fleury 26  
 Floovent 72  
 flos 101  
 Floyris 61  
 Folquet de Marseille 85, 89  
 Fontenay 45  
 Franken 2 ff.  
 Frauenlied 50, 77  
 Frauenlob 108  
 Friedrich Barbarossa 85, 84, 90  
 Friedrich II. 83  
 Friedrich von Hausen 66, 84  
 Friesen 7  
 FRIGDOLA 26  
  
 Gace Brulé 87, 89  
 Galicien 78  
 Gallen, St. 23  
 Galluslied 44  
 gap 8  
 gardadors 75, 81  
 gartleoth 8  
 Gaucelm Faidit 85  
 Gautier d'Arras 63  
 Gelimer 47  
 Girart de Roussillon 4  
 GLORIOSA 29  
 Goten 7, 9  
 „gotisch“ 1  
 Gottfried von Neifen 105  
 Gottfried von Straßburg 67  
 Gottschalk von Limburg 29  
 Graf Rudolf (Epos) 61  
 Gralstoff 66  
 GRECA 27  
 Gregorius 65  
 Gudrunlied 71  
 Guibert von Nogent 58  
 Guillaume Machaut 104, 108  
 Guillaume de Vinier 102  
 Guilebert de Berneville 103  
 Guillem de Berguedan 75  
 Guillem de Cabestanh 98



- Guiot de Provins 66, 85, 86  
 Guiraut de Bornelh 77  
 Handschin, J. 25, 32  
 Hartmann von Aue 64, 92  
 Hartwig von Rute 90  
 Hebungenzählung in Cambr. Liedern 45  
 HEC EST S. SOLEMNITAS 27, 40  
 Heinrich VI. 83  
 Heinrich von Melk 48  
 Heinrich von Morungen 91, 105  
 Heinrich von Veldeke 62, 86, 89  
 Heldenepos 67  
 Heldenlied 9, 68  
 Heliand 56  
 Herbort von Fritzlar 63  
 Hergêr 93  
 Herzog Ernst (Epos) 61  
 Heusler, A. 6, 8, 10, 83  
 HIERONIMA 26  
 Hildebrandslied 9, 11, 47, 70  
 „höfisch“ 58, 60  
 Hohelied 57  
 Hrotta 12  
 Hucbald von St. Amand 13  
 Huon de Bordeaux 72  
 Irland 13, 15  
 Italien und die Sequenz 38  
 Isidor von Sevilla 56  
 Ivrea 37  
 Jocelin 103  
 Joglars 11, 74  
 Jordanes 70  
 Jumièges 23, 26, 32, 41  
 JUSTUS UT PALMA 25, 39  
 Kaiserchronik 58  
 Karl der Große 7, 15, 56  
 karolingische Renaissance 15  
 keltisch 3  
 Kleinlyrik, agm. 8  
 Kleriker-Liebeslied 96  
 König Rother 59  
 Konrad von Regensburg 58  
 Kontakion 26, 43  
 Kreuzlied 52, 78, 84, 89, 98  
 Kreuzzüge 57  
 Kürenberger 50, 74, 83, 89, 94  
 Kyot 66  
 Laiz 49, 106  
 Laissenvortrag 72  
 Lamprecht 58  
 Langobarden 7, 69  
 Laon 38  
 LAUDATE DEUM 29  
 lauzengeors 81  
 Leich 9, 49, 106; Walthers 97, Guttenburgs 88  
 Leodegarlied 57  
 LETATUS SUM 23, 29, 32  
 Liebesdialog 50, 79  
 Liebeslied (lat.) 50, 52  
 Limoges 24, 28, 50  
 Lin Yutang 111  
 Liutward von Vercelli 17  
 Lothar, Kaiser 43  
 Ludus de Antichristo 55  
 Ludwigslied 3, 8, 44, 71  
 lügenaere 81  
 Männervergleich 8  
 Maifeste 79  
 Mainz 38  
 Mantua 36  
 Marcabru 48, 50, 75, 84, 93, 95, 109  
 Marie v. d. Champagne 64  
 Marie de France 62  
 Martial, St. (Kloster) 31 f.  
 MATER 21, 23, 26, 40  
 Maurice de Craon 64, 105  
 Mehrstimmigkeit 106  
 Meinloh von Sevelingen 82  
 Meistergesang 106  
 Melodientitel 23 f.  
 Merkdichtung 7  
 Metamorphosen Ovids 63  
 METENSIS 29, 37  
 Metrik, agm. 12; mhd. 83  
 Metz 37, 39  
 Mimus 6, 11, 49  
 Mindener Tropar 25  
 Moberg, A. 25

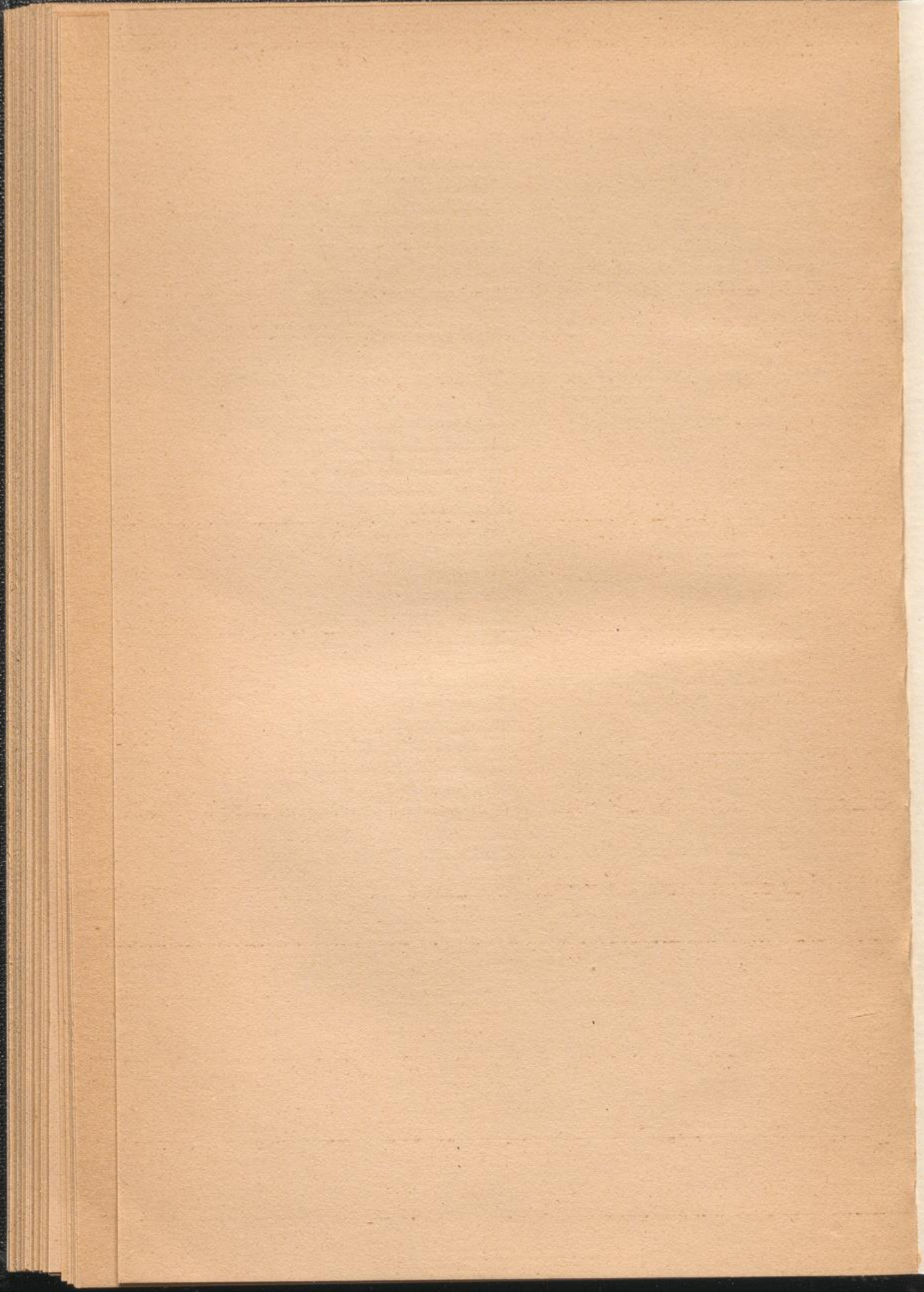


- Moissac 26, 37  
 Monte Cassino 36  
 Monza 33, 38  
 Morant und Galie 63  
 Musik, germ. 7, 12, 43 f.  
 Musikantenlieder 51
- Narbonne 37  
 Naturbegrüßung 53, 100  
 Neidhart von Reuental 98  
 Nevers 35  
 Nibelungenlied 71  
 Normannen 2, 25, 43  
 NOSTRA TUBA 25, 40  
 Notker 16 ff.  
 Notre Dame-Conductus 51, 87
- OCCIDENTANA 28  
 ORGANA 23  
 Orendel 60  
 Ortnit 72  
 OSTENDE 29  
 Ostgoten 8, 69  
 Oswald, St. 60  
 Otfried 13, 56  
 Otte 63  
 Otto der Große 79  
 Ovid 96
- Paarreim 45  
 Parzival 66  
 Passionslied 56  
 Pastorelle 80, 92, 100, 104  
 Paulus Diaconus 70  
 Paulussequenz Ekkehards I. 46  
 Peire Vidal 89, 97  
 Peirol 87, 98  
 Pierre de Craon 64  
 Philipp, Kanzler von Paris 55, 97  
 Plazer 96  
 Planctus-Titel 43  
 Plato 73  
 politisches Lied 47  
 Prahlhied 7  
 Preislied 10  
 Primas von Orléans 55
- provenzalische Lyrik 73  
 Pui 106
- Raimbaut von Orange 94  
 Raimbaut de Vaqueiras 78  
 Rassenmischung in Gallien 2  
 Rassische Grundlagen 2  
 Ratpert 44  
 Refrains, mus. 101  
 Reich, H. 11  
 Reichenau 23  
 Reim in Sequenzen 42  
 Reinmar der Alte 91  
 Reinmar von Zweter 107  
 Rhabanus Maurus 13  
 Rheinau 23  
 Richard Löwenherz 47  
 Rolandslied, deutsch 58; frz. 69, 71  
 ROMANA 27  
 Romanus 27  
 Romanzen 57, 80  
 Rondeau 99  
 Rosenroman 85  
 Roswitha von Gandersheim 55  
 Rouen 37  
 Rudolf von Fenis 89  
 Rügelied 48  
 Runen 13  
 Ruodlieb 54  
 Rhythmus in Sequenzen 42
- Sachsen 2  
 Sagenbildung in Frankreich 69  
 Salman und Morolf 60  
 Saxo 70  
 Schionatulander 67  
 Schlagworte 1, 11, 112  
 Scholarenpoesie 52, 94, 96  
 Seemüller 47  
 Sens 108  
 Sequenzen 16 ff.  
 Shakespeare 93  
 Siegfried 7  
 sigeliet 8  
 Sirventés 48  
 sizilianische Lyrik 83  
 skiplead 8



- skop 10, 59  
 sotte chanson 74  
 Spervogel, d. ält. 93; d. jüng. 95  
 Spielmann 11 f.  
 Spielmannsepos 59  
 Sprichwörter in Lyrik 94  
 Spruchdichtung 7, 93; Walthers 97  
 STANS A LONGE 29  
 Sueben 78  
 Südgermanen 6
- Tacitus 7, 10, 60, 70  
 Tagelied 80, 93  
 Tannhäuser 99, 104  
 Tänze 8  
 Tanzmusik 99, 107  
 Tegernsee 44, 54  
 Tenzone 8  
 theoretisches Minnelied 81  
 Tierstimmenpoesie 49  
 Tiradenreim 72  
 Totenklage 9, 46  
 Toul 37  
 Toulouse 106  
 TRINITAS 30, 33, 40  
 Tristan, Eilhards 62, Gottfrieds 67  
 Trobadors 11, 48, 73, 96  
 Troiaroman 63  
 Tropen 33, 34  
 Tutilo 12, 44
- Ulfilas 56  
 Ulrich von Gutenberg 88  
 Unterhaltungskunst 11, 48, 59
- Vagantenlyrik 96  
 Venantius Fortunatus 13  
 VENI DOMINE 28  
 Vergilius Maro Grammaticus 13  
 versus ad sequentias 34, 36, 40  
 VIRGO FLORANS 27  
 VITELLIA 29  
 volkstümliche Dichtung 67
- Waldrammus 21  
 Waltharius 53, 69  
 Walther von der Vogelweide 95 ff.  
 Wechsel 74, 85  
 Weckmotiv 79  
 weltliche Sequenz 43  
 Werner, J. 21, 32, 40  
 Wessobrunner Gebet 44, 52  
 Westfranken 3, 4  
 Westgoten 2, 3, 78  
 wicliet 8  
 Widukind 70  
 Wielandsage 72  
 Wilder Alexander 107  
 Wilhelm IX. von Poitou 64, 74—77,  
 105  
 Willehalm 66  
 Wilmanns 22  
 Winchester 26  
 winileod 8, 50, 80  
 Winterfeld, P. von 22, 38  
 Wolfdietrich 72  
 Wolfram von Eschenbach 65, 93, 110
- Zankmotiv 81













Buchbinderei  
J. Blasberg  
Meisterbetrieb  
02331 / 45739

23. MAI 2018









11CBG1197



P  
11

Spanke : Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters

CBG  
1197