



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die mittelalterliche Literatur der deutschen Schweiz

Singer, Samuel

Frauenfeld [u.a.], 1930

Religiöse Dichtung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-68332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-68332)

Religiöse Dichtung.

Lyrik.

Wer für die brausenden Akkorde der Poesie der Psalmen taub ist, wen die einfältigen und großen Erzählungen der Heiligen Schriften albern dünken, wen das mystische Dunkel romanischer Dome nicht fromm durchschauert, wer sich dem Zauber einer katholischen Messe kühl zu entziehen vermag, der lasse seine Hand vom Mittelalter und wende seine Aufmerksamkeit aufgeklärteren Zeiten zu. Je weiter wir zurückschreiten und uns der Neueinführung der Heilswahrheiten nähern, um so stärker sehen wir dieselben die Menschen ergreifen und sehen diese wie in einem Weihrauchnebel dahinwandelnd, der sie blind macht für die Erscheinungen des Diesseits. Von Zeit zu Zeit scheint dieser Nebel zu reißen und die Sonne dieser Welt strahlt hindurch, und es ist ein Ruhmesitel von St. Gallen, daß so bald nach den erschütternden Sequenzen eines Notker Balbulus ein Gedicht entstehen konnte wie der Waltharius des Eckehard, das weltliches Leben zu formen verstanden hat; aber

bald deckten die aus Frankreich herüberströmenden Schwaden der Cluniacensischen Reform das hellere Licht wieder zu, bis endlich im 12. und 13. Jahrhundert die Sonne des Diesseits von neuem unter französischem und provenzalischem Einfluß völlig durchbricht.

Jenen andern aber leuchtete in selbststrahlendem Scheine gleich einem Rembrandtschen Jesuskind in dunkler Höhle das Allerheiligste vom Altare des romanischen Domes als stärkere Sonne. Dazu tönt der gewaltige Harfenschlag der alttestamentlichen Psalmen oder der mildere Orgelklang der christlichen Hymnen. Wahre neutestamentliche Psalmen, in Form und Gehalt den alten ähnlich und gleichwertig, hat der St. Galler Mönch, *Notker der Stammler*, vielleicht als Erster geschaffen. Ob in der gleichen Form der Sequenzen schon vor *Notker* gedichtet wurde, ist noch immer eine offene Streitfrage. Jedenfalls hat er alle seine Vorgänger und Nachfolger so sehr in den Schatten gestellt, daß seine Dichtungen und Kompositionen sich nicht nur in deutschen, sondern auch in französischen und englischen Handschriften finden, und daß ihm vieles der Art fälschlich zugeschrieben wird, weil ein *Notker* zu einem Gattungsbegriff geworden war, wie später ein *Meidhard*, sodaß es ungemein schwer ist, sein Eigentum von dem seiner Mitstrebenden und Nachahmer zu trennen. Im folgenden gebe ich mit

möglichst genauer Anlehnung an Wortlaut und Silbenzahl des Originals eine Weihnachtssequenz und den Schluß einer Ostersequenz, letztere mit Benutzung einer Übersetzung von Winterfelds:¹

Weihnachtssequenz.

Vor der Zeit Geborener,
Der du Gottes Sohn!
Unersehbarer!
Unendlicher!

Durch den ward das Triebwerk
Himmels, Erde, Meers
Und der alle drei
Bewohnenden!

Durch den Tage
Und Stunden eilen
Und sich wiederum
Frisch erneuen!

Den die Engel
Im Himmelhause
Mit einhellender
Stimme feiern!

Nahmst an dich
Den Leib, den gebrechlichen,
Ohne Makel
Der anererbten Sündlichkeit
Vom Fleische der Jungfrau Maria,
Daß ersten Ahnherren Schuld und
Der Stammutter Lüsterheit
Ausstilgest.

Dies sagt uns
Der Tag, der erscheinende,
Überhelle,
Vermehrt in seiner Dauer Glanz,
Weil mit ihrem leuchtenden Strahle
Die wahre Sonne erstehend
Vertrieben die uralte
Finsternis.

Auch entbehrt die Nacht nicht
Neuen Gestirnes,
Das der Weisen wissende
Augen erschreckte,

Noch der Herden Hüter
Mangeln des Lichtes,
Die die Helle blendete
Göttlicher Streiter.

Freu dich, Gottgebärerin,
Die umstehen
An Hebammen Stelle
Engel, singend Jubelhang:
Ehre dem Höchsten!

Christus, eingeborner Sohn,
Der des Menschen
Gestalt angenommen
Unsertwegen! Hilf uns doch,
Die wir dich anflehn!

Und deren
Schicksalsgenos zu werden,
Herab du dich liehest,
Herablassend ihre
Bitten empfangel

Auf daß, zu
Schicksalsgenossen deiner
Gott Herrlichkeit selber,
Herab du dich lasset,
All uns zu machen.

Ostersequenz.

Aufglomm der Tag, der
Gottgeschaffene.
Den Tod vernichtend, als Sieger den Seinen
Erscheinend, den Liebenden lebend,
Erst der Maria,
Drauf der Apostel Schar,
Lehrend die Schriften, die Herzen öffnend,
Daß alles Verschloßne aufsprang.

Dem aus der Grabesnacht
Auferstandnen Heiland huldigt die Natur:
Blum' und Saatgefild
Sind erwacht zu neuem Leben.

Der Vögel Chor
Nach des Winters Raubreif singt sein Jubellied,
Heller strahlen nun
Mond und Sonne, die des Heilands Tod verstört.

Und im frischen Grün
Preist die Erde den Erstandnen,
Die, als er starb,
Dumppf erbebend ihrem Einsturz nahe schien.

An diesem Tage
Laßt uns alle jubeln,
Da uns den Weg des Lebens
Erstehend Jesus aufgeschlossen.

Frohlocken sollen Sterne, Meer und Erde,
Und alle Himmelschöre
Zubellieder singen
Gott in der Höhe.

Was ist es, was den Empfänglichen in diesen Dichtungen so bewegt und hinreißt? Ist es die Erhabenheit des Gegenstandes, die Kraft und Reinheit des Gefühls, der getragene Schwung der Gedanken? Wohl ist es alles dieses, aber es kommt noch eines dazu, das vor allem hinreißend und begeisternd wirkt: das ist die Besonderheit der Form. Es sind Strophen ungleicher Art und Ausdehnung, die aber jede in zwei Halbstrophen zerfallen, die einander ziemlich genau in der Silbenzahl und, was wichtig zu beachten ist, meist auch im Rhythmus entsprechen. Dieser Rhythmus, der von Zeile zu Zeile, von Strophe zu Strophe wechseln kann, ist das, was man freien Rhythmus genannt hat, und kehrt im 18. Jahrhundert bei Klopstock und Goethe, im 19. bei Novalis und Heine und anderen wieder, teilweise mit, teilweise ohne strophische Gliederung. Er beruht mittelbar oder unmittelbar auf dem mehr oder weniger richtig erfaßten Rhythmus der Psalmen: Bei Motter wohl auf Grund von syrisch-byzantinischer Vermittlung,² im 18. Jahrhundert unter Beziehung von falsch aufgefaßter Pindarischer Odenrhythmik, vielleicht auch von der Form Herderscher Übersetzungen der eddischen und skaldischen

Gedichte.³ Gemeinsam ist all dem der dithyrambische Schwung, das, was die Engländer Pindarism nennen, das Zerbrechen der metrischen strengen Form zugunsten freiströmender rhythmischer Bewegtheit, was barocker und romantischer Gelöstheit gegenüber klassischer strenger Fassung entspricht und Forscher wie Moser⁴ und Strich⁵ dazu verführt hat, hier ein besonders deutsches Prinzip zu entdecken, wogegen Heusler im Namen germanischer Versgeschichte mit Recht protestiert hat.⁶

Tritt an diese freien Rhythmen der Reim aus der gleichzeitigen Reimpoesie an, so entsteht zunächst etwas wie die vers libres des 18. Jahrhunderts oder die zerfließenden Reimgebilde gewisser Romantiker, wie Tieck's, beide von einem durchaus anderen künstlerischen Ethos erfüllt als die eigentlich freien Rhythmen. Gesellt sich dann noch die Angleichung an den epischen Reimvers hinzu, allenfalls mit Verlängerung des einen oder andern Verses oder des Strophenendes, so entsteht eine Hymnengattung ähnlich den älteren Hymnen mit ungleich langen Strophen, wie uns deren schon Otfried mit seinem Hymnus auf den Logos ein Beispiel gibt.⁷ Auf dieser Stufe stehen die *M a r i e n l e i c h e* des 12. Jahrhunderts, von denen einen der vornehmsten und der alten Form am nächsten stehenden uns das Kloster M u r i i m A a r g a u aufbewahrt hat. Er schließt sich an die berühmte lateinische

Sequenz Ave praeclara maris stella an, unterscheidet sich aber in wesentlichen Eigenschaften von seinem Vorbilde. „An Stelle reichausgeschmückter Bilder und glänzender Rhetorik ist persönliche Ergriffenheit des Dichters getreten, ein gewisser Subjektivismus ist über das Ganze gebreitet und ein feiner Realismus, ein Verweilen bei Einzelheiten tritt zutage.“⁸

Avê, vil liehtu maris stella,
ein lieht der cristinheit, Maria,
alri magede lucerna!

Frouwe dich, gotes cella,
bislozzinu porta!
dô du den gibaere
der dich und al die welt giscuof,
nu sich, wie reine ein vaz du magit do
waere!

Sende in mîne sinne,
des himils chuniginne,
wâre rede suoze,
daz ich den vatir und den sun
und den vil hêrin geist lobin muoze.

Iemir magit ân ende,
muotir âne missewende!
frouwe, du hast virsuonit daz Eva zirstôrte,
diu got ubirhôrte.

Hilf mir, frouwe hêre!
trôst uns armin dur die êre,
daz dîn got vor allen wibin zi muotir
gidâhte,
als dir Gabriel brâhte.

Dô du in vernaeme,
wie du von êrste irchaeme!
dîn vil reinu scam

irscrach von deme maere,
wie magit âne man
iemir chint gebaere.

Frouwe, an dir ist wundir,
muotir und magit dar undir:
der die helle brach,
der lac in dîme lîbe,
und wurde iedoch
dar undir niet zi wîbe.

Du bist allein der saelde ein porte.
ja wurde du swangir von worte:
dir cham ein chint,
frouwe, dur dîn ôre.
des cristin, judin unde die heidin sint,
und des ginâde ie was endelôs,
allir magide ein gimme,
daz chint dich ime zi muotir kôs.

Dîn wirdecheit diu nist niet cleine.
ja truoge du magit vil reine
daz lebende brôt:
daz was got selbe,
der sînin munt zuo dînen brusten bot
und dîne bruste in sîne hende vie:
owê, kuniginne,
waz gnâden got an dir bigie!

Lâ mich giniezin, swenne ich dich nenne,
daz ich, Maria frouwe, daz giloube unde daz
an dir irchenne,
daz nieman guotir
mach des virlougin, du nesîest der irbarmide
muotir.

Lâ mich giniezin des du ie bigienge
in dirre welte mit dîme sune, so du in mit
handin zuo dir vienge.
so wol dich des Kindes!
hilf mir umbe in! ich weiz wol, frouwe, daz
du in senftin vindes.

Dînir bete mach dich dîn lieber sun niemir
virzîhin:
bite in des daz er mir wâre ruwe muoze
virlihin,
unde daz er dur den grimmen tôt,
den er leit dur die mennischeit
sehe an mennislîche nôt,
unde daz er dur die namin drî
siner cristenlîcher hantgitât
gnaedich in den sundin sî.

Hilf mir, frouwe, so diu sêle von mir scheid,
so cum ir ze trôste!
wan ich giloube daz du bist
muotir und magit beide.

Mit Unrecht hat Bächtold das sogenannte Memento mori aus dem 11. Jahrhundert als eine „symmetrisch gebaute Sequenz“ bezeichnet: Es ist nichts anderes als eine Reimpredigt in Otfriedstrophen und geht so auf eine ganz andere Tradition zurück. Schweizerisch mag das Gedicht wohl sein, wenn auch auf den rätselhaften Namen noker, das ist wohl Notker, am Schluß nichts zu geben ist: Die Stelle ist so verstümmelt, daß man nicht einmal annehmen kann, daß der Schreiber sein Gedicht, wenn auch mit Unrecht, dem großen Notker Labeo zugeschrieben habe. Es ist kein irgendwie hervorragendes Werk, nicht zu vergleichen etwa mit einer der gewaltigen Reimpredigten eines Heinrich von Melk: was den Verfasser von diesem unterscheidet, ist, wie Chrismann richtig gesagt hat, der Mangel an Temperament.⁹

Hymnen in weiterem Sinne sind trotz aller Verschiedenheit unter einander doch die ältere Sequenz, wie auch der jüngere Marienleich. Aus Gemeinschaftsgefühl erwachsen sind beide für den Gemeindegesang oder doch Chorgesang bestimmt. Das ändert sich erst mit dem Ende des 12. Jahrhunderts, da die Individualitäten in der Dichtung stärker hervortreten. Das religiöse Gedicht wird Ausdruck persönlicher Gefühle und Gedanken: Aus dem Hymnus entwickelt sich die religiöse Ode.¹⁰ Die Schweiz hat an dieser Entwicklung nicht gerade lebhaft teilgenommen. Erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts finden wir hier einen sehr künstlichen Leich dieser Art unter den Werken eines eingewanderten Deutschen, der aber so lange in Basel gelebt und gewirkt hat, daß wir ihn wohl zu den Schweizern zählen dürfen. Dieser religiöse Leich Konrads von Würzburg imponiert durch seine virtuose Sprachbehandlung, und wir dürfen nicht daran Anstoß nehmen, daß die Notwendigkeit, die Form zu füllen, oft zu barocken Bildern geführt hat: wie zu dem von der Ewigkeit der Trinität, die zu einem unentwirrbaren Zopf geflochten ist. Gerade das wirkte damals als geistreich und kann noch heute so auf uns wirken, wenn wir uns nur in den Geist anderer Zeiten und Länder zu versetzen verstehen. Aber ohne das sind wir auch nicht imstande, den Kokokoreiz der Ma-

kamen des Hariri nachzuempfinden. Originell wird das alte Bild von der Sonne, die durch das Glas scheint, ohne es zu zerbrechen (zur Erklärung der jungfräulichen Geburt), gewendet zur Erklärung der Menschwerdung des Göttlichen: bei farbigem Glase wandelt das weiße Sonnenlicht seine Farbe nach der des umschließenden Glases, in das es eingedrungen. Mit der gleichzeitigen italienischen Lyrik teilt der Leich die Bevorzugung der Tierbilder aus dem Physiologus, jener frühchristlichen allegorifizierenden Zoologie, die für den Menschen des Mittelalters einen so ungemeinen Reiz hatte, weil ihn das Wirkliche nur interessierte, insoferne es das Sinnbild eines Überwirklichen darstellte.¹¹

Von dieser mit Gelehrsamkeit belasteten Ode zu dem lyrisch beschwingten religiösen Lehrgedicht ist nur ein Schritt, und Konrad von Würzburg hat ihn getan in seiner goldenen Schmiede.¹² Das Werk ist in den gewöhnlichen Reimpaaren abgefaßt und also nicht wie der Leich zum Singen, sondern zum Vorlesen bestimmt. Es ist ein Lobgedicht auf die Jungfrau und sammelt mit großer Gelehrsamkeit alle die Bilder, die jemals zur Verherrlichung der Gottesmutter erfunden worden sind, und bindet sie in einen Rosenkranz. Die charakteristischen Züge des Leichs finden sich hier wieder: die leichtfließende, blühende Sprache, die Gelehrsamkeit, die einem bereits meistersingerischen Kunst-

begriff entspricht, und die Geistreichigkeit, die uns heute so oft geschmacklos anmutet: wie bei dem Vergleich des sterbenden Christus mit dem Krebs, der im Sterben auch erst seine eigentliche Schönheit durch die rote Farbe gewinnt. Das Gedicht ist in vielen Handschriften erhalten, was für seine Beliebtheit zeugt, vor allem aber hat es auf zwei Dichter der Zeit gewirkt, die beide einen Marienpreis in der Form der Hymne verfassten, in einer Strophe, die der des Stabat mater dolorosa am nächsten steht. Der eine, der dem Gottfried von Straßburg fälschlich zugeschriebene Lobgesang berührt uns hier nicht näher; der andere aber hat einen Schweizer zum Verfasser, den Dominikanerbruder **E b e r h a r d v o n S a r** aus dem st. gallischen Rheintal.¹³ Ein unter den Gedichten **N u d o l f s v o n N o t e n b u r g** überlieferter religiöser Leich ist jedenfalls nicht von diesem: ob er überhaupt einen Schweizer zum Verfasser hat, ist ganz unsicher, wenn derselbe auch sicherlich ein Alemanne gewesen ist.¹⁴

Während so der religiöse Leich eine geringe Rolle im dichterischen Leben der mittelalterlichen Schweiz spielt, ist die Erfüllung dieser Form mit weltlichem Inhalt um so häufiger, nicht weniger als ein dutzendmal bezeugt. Noethe will freilich nur einen Teil dieser weltlichen Leiche auf die religiösen zurückführen: er teilt sie in **M i n n e l e i c h e** und

Tanzleiche. Bei den ersteren zeigen gerade die Schweizer eine Spaltung des Leichs in zwei genau respondierende gleiche Teile wie außerhalb der Schweiz nur mehr Ulrich von Lichtenstein: da ist neben Hadlaub zwei Leichen vor allem der zweite Leich des „rohen Versifer von Gliers“, wie ihn Noethe schildert,¹⁵ zu nennen, den Bartsch unrichtig in zwei Gedichte scheidet. Von dem Inhalt dieser Werke gilt im großen und ganzen, was Burdach von den Minneleichen des Luzerner Rudolf von Rotenburg aus der Mitte des 13. Jahrhunderts sagt:¹⁶ sie „sind nichts weiter als große Sammelbehälter für abgegriffene Liebesfloskeln; selten, daß einmal ein eigenartiges Bild, ein gewählterer Ausdruck mit unterläuft“. Das Prunken mit Belesenheit, mit Kenntnis höfischer Romanfiguren, denen der Dichter sich und sein Liebesverhältnis vergleicht, findet sich bereits bei dem ältesten Vertreter der Gattung, dem Elsässer Ulrich von Gutenberg. Von diesen trennt nun Noethe die eigentlichen Tanzleiche, von denen er meint, daß sie gar nicht auf die alten Sequenzen, sondern auf volkstümliche Reigenformen zurückgehen mögen. Heusler leugnet diese Trennung und diese Herkunft, er leugnet aber auch die einheimische Herkunft irgendeines volkstümlichen deutschen Tanzes.¹⁷ Wir haben im Mittelalter jedenfalls zwei verschiedene Tanzarten zu unterscheiden: die eigent-

lichen „Länze“, wie sie uns etwa Neidharts Winterlieder darstellen, die sicher aus der Fremde gekommen und aus den aristokratischen Kreisen ins Volk gedrungen sind, andererseits die Reigen, Neidharts Sommerliedern entsprechend, und die Leiche, bei denen man an deutsche Herkunft denken kann. Wenigstens wüßte ich nichts unsern Tanzleichen Analoges in Frankreich zu nennen, auch die Descorts stehen noch weit ab. Noethe schildert ihre Art gut, wobei er hauptsächlich den Klassiker der Gattung, den Tannhäuser, im Auge hat.¹⁸ „Auch sie zerfallen in zwei Hauptteile. Das Charakteristische aber ist, daß zwischen beiden Hauptteilen nicht der geringste formelle, oft nicht einmal ein inhaltlicher Zusammenhang besteht. Der erste Teil ist ruhig gehalten, in sich einheitlich und gern symmetrisch; viel lebhafter der zweite: da findet sich etwa daktylischer Rhythmus ein, Binnenreime zerlegen die Verse in kürzere melodische Teile und Teilchen, reicher und bunter sind die Strophen gestaltet: Symmetrie in der Anordnung pflegt zu fehlen; nur sind die wechselnden Strophformen meist auf wenige Grundtypen zurückzuführen. Und aus diesem Teile entwickelt sich ein noch bewegterer, noch ausgelassenerer, noch farbenreicherer: er hebt an mit der Aufforderung zum Springen: die Zweiteiligkeit der Strophen schwindet ganz, die Fülle der Inreime wächst, es kommen Verse vor, in

denen jedes Wort reimt, der bloße Inreim macht zuweilen der noch kräftigern und derberen Klangwirkung des rührenden Inreims Platz; das geht so wild und lustig ein kurzes Weilchen: dann ein jähes „heiahei! des Fiedlers Saite ist entzwei.“ In den Leichen des *Talers*,¹⁹ falls derselbe wirklich ein Schweizer und nicht ein Schwabe ist, und *Heinrichs von Sax*,²⁰ eines älteren Verwandten des genannten Eberhard, gibt die Schweiz gute Beispiele dieser anmutig bewegten Kunst. *Konrad von Würzburg*²¹ nennt seinen weltlichen Leich einen Tanz: die Klage über den von Mars verdrängten Amor bildet den liebenswürdigen Inhalt des graziösen Stücks.

Soll das religiöse Gedicht je wieder Gemeingut werden, so muß es sich der Gelehrsamkeit und des erhabenen Gedankenfluges der religiösen Ode entäußern, formal einfach sanglich, inhaltlich weniger reflektiert und mehr gefühlserfüllt werden. Vorbereitet wird diese Entwicklung durch die mystische Bewegung, die das religiöse Empfinden verinnerlicht. Führende Geister innerhalb dieser Bewegung hat ja freilich die Schweiz nicht hervorgebracht; der *Engelberger Prediger* in der Mitte des 14. Jahrhunderts ist trotz all seiner Herzlichkeit und Trefflichkeit doch nur eine Größe zweiten Ranges;²² aber *Eckart*, *Heinrich Seuse* und *Heinrich von Nördlingen* haben hier getreue Schülerinnen ge-

habt, deren eine, Elisabeth Stigel, den Grundstock von Seuses Biographie, dessen Briefbuch und Aufzeichnungen über das Kloster der Dominikanerinnen zu Töß geliefert hat.²³ Erst das angehende 15. Jahrhundert gibt uns einen bedeutenden Dichter geistlicher Lieder in dem Nargauer Heinrich Laufenberg. Wir können bei ihm verfolgen, wie das neue geistliche Lied nicht aus der religiösen Ode des vorigen Zeitraums entstanden ist, sondern auf dem doppelten Wege der Übersetzungen alter lateinischer Hymnen und der Kontrafaktur weltlicher Volkslieder. Vor allem das letztgenannte Vorgehen, das ja noch heute in den Melodien der Lieder der Heilsarmee eine so große Rolle spielt, hat seinen Liedern das Gepräge aufgedrückt und ihnen ihren unübertrefflichen Reiz verliehen,²⁴ die H. L. zu dem bedeutendsten Vorläufer der Kirchenliederdichtung der Reformation macht.

1.

(mit Auslassung von Strophen)

Ich weiß ein lieplich Engespil,
Da ist als Leit zergangen.
In Himelrich ist Fröiden vil
 On Endes Zil:
Da hin sol uns belangen.

Der Winter kalt, der Sünden Zit,
Die hant nun bald ein Ende:
Ker dich ze Got, der dir vergit!
 Dar umb in bit
Mit Herzen und mit Hende.

Du slaf ald wach, rit oder gang,
So stant alzit in Sorgen!
Bit Got, das er dir gebe lang
 Nüm in Getrang
Den Abent und den Morgen.

Us Herzen tief andechtiglich
Soltu mit Nüwen sprechen:
Ach richer Got von Himelrich,
 Nun wöllest dich
An miner Sünd nit rechen!

Ich weiß, das Got ist also guot,
Sin Gnad wil er dir geben,
kerst du von Sünden dinen Muot.
 Wer also tuot,
Der kumt in ewig Leben.

In himelischer Heide Grünen
Sont din die Engel warten.
Wenn sich Got hie mit dir versüen,
 So bis gar kuen
Und schow Got den vil Zarten.

Do züht Got ab der Hende sin
Ein Vingerli von golde:
Se, edli Sel, das sie din,
 Wan ich dir bin
In Ewigkeit gar holde.

Alde, alde ze guoter Nacht!
Von dir wil ich nit scheiden.
Dis Rich han ich dir ie gemacht
Und ouch erdacht
In wunn und allen Fröiden.

2.

Ich wölt, daß ich da heime wär
Und aller Welte Trost enbär.

Ich mein da heim in Himelrich,
Da ich Got schauet ewenlich.

Wol uf, min Sel, und richt dich dar!
Da wartet din der Engel Schar.

Wan alle Welt ist dir ze klein,
Du kumest denn e wider hein.

Da heim ist Leben ohne Tot,
Und ganzı Freud on alle Not.

Da ist Gesuntheit one We
Und weret hüt und iemer me.

Da sint doch tusent Jar als hüt
Und ist auch kein Verdriesen nüt.

Wol uf, min Herz und al min Muot
Und suoch das Guot ob allem Guot!

Was das nüt ist, das schetz gar klein
Und jamer alzit wider hein!

Du hast doch hie kein Blihen nüt,
Es si morn oder es si hüt,

Sit es denn anders nüt mag sin,
So flüch der Welte falschen Schin!

Und rüm din Sünd und besser dich,
Als wellest morn gen Himelrich!

Alde, Welt, Got gesegen dich!
Ich var da hin gen Himelrich.

Ein Ungenannter hat ein reizendes Lied
Steinmars noch im 14. Jahrhundert umge-
dichtet:²⁵ ich will die erste und letzte Strophe von
Original und Umdichtung zum Vergleich hersehen:

Sumerzît, ich fröu mich din,
daz ich mac beschouwen
eine süeze selderin,
mînes herzen frouwen:
eine dierne, diu nach krûte
gât, die hân ich zeinem trûte
mir erkorn:
ich bin ir ze dienst erborn.
 warte umbe dich!
swer verholne minne, der hüete sich.

Sît daz ich mich hüeten sol
vor ir muoter lâge,
herzeliép, du tuo sô wol,
balde ez mit mir wâge:
brich den truz und al die huote,
wan mir ist des wol ze muote,
sol ich leben,
dir ist lip und guot gegeben.
 warte umbe dich!
swer verholne minne, der hüete sich.

Himelrîche, ich fröu mich dîn,
daz ich dâ mac schouwen
got und die liebe muoter sîn,
unser schoene frouwen
und die engel mit ir krône,
die dâ singent also schône.
des fröunt si sich:
got der ist so minneclich.
 warte umbe dich!
hüetent iuch vor sünd, dast tugentlich.

Sît ich mich nû hüeten sol
vor des tiuvels lâge,
herre got, nu tuo so wol,
verlich mir dîne gnâde!
ich bit dich, herre, durch din güete,
daz der lip iht an mir wüete
und diu welt,
wan si gilt so boesez gelt.
 warte umbe dich!
hüetent iuch vor sünd, dast tugentlich.

Unter dem Namen des Grafen Peter von Arberg sind uns mehrere „geistliche Tagesweisen“ erhalten. Merkwürdigerweise sind sie aber gar keine Tagelieder, sondern geistliche Lieder ohne Beziehung auf den Tagesanbruch, aber nicht volkstümlich in der Weise des Heinrich Laufenberg, sondern in der des Meistersangs. Sie sind in ihrer Art vortrefflich und sind weitverbreitet gewesen. Das eine davon ist nach der Limburger Chronik im Jahre 1356 viel gesungen worden. Das stimmt zur Lebenszeit des in den Wirren seiner Zeit vielgenannten Peter von Arberg, der 1319–1368 nachgewiesen ist, und es ist kaum daran zu denken, daß ein anderer Mann gleichen Namens in der

gleichen Zeit gemeint sei. Andererseits ist der Dialekt der Gedichte gar nicht schweizerisch, und so kann man nur annehmen, daß der wirkliche Graf Peter von Arberg weltliche Tagelieder gedichtet hat, und daß dann deren geistliche Kontrafakturen auch unter seinem Namen gingen.²⁶

Das geistliche Lied biegt zu dem Ausgangspunkt zurück: es wird in der Reformationszeit Gemeindegesang. Nicht jedes Lied, das religiösen Empfindungen Ausdruck gibt, ist deswegen ein geistliches Lied. In den beiden auf den Kreuzzug von 1197 bezüglichen Liedern Hartmanns von Aue, den ich für einen Schweizer aus Eglisau halte²⁷ und darum hier und im folgenden mit behandle, haben wir hervorragende Beispiele dieser von religiösen Empfindungen erfüllten Lieder.

Diu werlt mich lachet triegend an
und winket mir:
nu hân ich als ein tumber man
gevolget ir.
nu hilf mir, herre Krist,
der mîn da vârend ist,
daz ich mich dem entsage
mit dînem zeichen, deich hie trage!

Das erinnert vielleicht mehr als zufällig an das Luthersche Kernlied. Aber nicht von hier aus ist die Entwicklung gegangen; denn diese poetisch so bedeutenden Lieder Hartmanns enthalten zu viel Persönliches, um sich zum Gemeindegesang zu eignen. So bringt er sein Bedürfnis, den Kreuzzug mit-

zumachen, mit dem Tode seines Lehnsherrn zusammen und beglückwünscht sich, daß er in der glücklichen Lage sei, ihn mitmachen zu können, während andere durch äußere Hindernisse abgehalten werden. In dem zweiten, noch tiefer innerlichen Abschiedslied vor dem Antritt des Kreuzzugs, das die äußerliche Abhängigkeit des ersten von der Kreuzpredigt ganz aufgegeben hat, kontrastiert der Dichter amor und caritas, irdische und himmlische Liebe, und stellt sich als Gefolgsmann der letzteren den Minnesingern gegenüber.²⁸ Es ist das Stärkste, was in dieser Beziehung vor Walther gedichtet worden ist. Die Entwicklung des geistlichen Liedes aber wandelt auf den Wegen, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts Heinrich Laufenberg gewiesen hat.

Legende.

Die beiden ältesten deutschen Legenden sind ebenfalls in der sangbaren Form des Hymnus abgefaßt. Sie repräsentieren die beiden Typen der Heiligenlegende, die christliche Heldensage ist, die Märtyrer- und die Asketenlegende. Schon dem Stoffe nach wird die erste heroischer und ergreifender, die zweite idyllischer und rührender sein müssen. Das Georgslied aus der Reichenau, urchristlicher Mythos von der Unzerstörbarkeit des Lebens, das Galluslied aus St. Gallen von Ratpert, Notkers unzertrennlichem Freunde, aus nicht allzu ferner Vergangenheit, durch die Augen der Liebe und Verehrung verklärte Geschichte des Klostergründers. Leider nur in lateinischer Übersetzung überliefert, und die Melodie, die das Entzücken des zwei Jahrhunderte später lebenden Ekkehard IV. erregte, verloren.²⁹

Ein noch weit größerer Sprung als von den Notkerschen Sequenzen zum Marienleich von Muri ist von dieser Legende zu den beiden Hartmannschen vom h. Gregorius³⁰ und dem armen

Heinrich.³¹ Beides eigentlich grauenhafte Geschichten von Menschen, die mit oder ohne Schuld durch ein Miasma befleckt, aus der menschlichen Gesellschaft ausgestoßen sind und wie der alte Oedipus nur durch ein Wunder entschönt werden können. Das Christentum kennt keine schuldlosen Sünder, hier ebenso wie im Parzival ist das eine aus irgendeiner heidnischen Welt hereingeschneite urtümliche Auffassung, und unsere Dichter haben sich genügend Mühe gegeben, das ihrer christlich zivilisierten Auffassung anzupassen, ohne daß ihnen das ganz gelungen wäre. „Den Ekel gegen einen aussätzigen Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlich los“, sagt Goethe.³² Er hat natürlich in Büschings Abdruck nicht die hohe Sprachkunst und Darstellungskunst Hartmanns nachempfinden können, hat wohl auch überhaupt nicht genügend Mittelhochdeutsch dazu gekonnt, hat endlich nicht moderne Behandlungen des gleichen Stoffs zum Vergleich gehabt, um schätzen zu können, mit wie großer Diskretion und Feinheit Hartmann das schwierige Thema behandelt hat. Immerhin ist seine Ablehnung noch sympathischer als die auf dilettantischem Mißverständnis beruhende Bewunderung, die Rudolf Borchardt dem Werke hat angedeihen lassen.³³ Es soll eine Liebesgeschichte sein und die Legendarische daran nur äußerlicher Aufputz: gerade das Gegenteil ist der

Fall; aber hier schon sehen wir, daß wohl Hartmann selbst an dem Mißverständnis schuld ist. Wir haben ja leider gerade beim armen Heinrich die Quelle verloren, sodaß keine Vergleichung möglich ist, da das mittelalterliche Predigtmärlein und das moderne Zigeunermärchen zu sehr dem Verdacht, abgeleitet zu sein, ausgesetzt sind;^{3a} aber man geht wohl nicht zu weit, wenn man annimmt, daß gerade die so ungemein reizvollen Partien, in denen das kindlich-zärtliche Verhältnis des Mädchens zu dem kranken Ritter geschildert ist, Zusätze Hartmanns sein dürften. Hingegen stammen die langen, theologisch gefärbten Reden des Mädchens wohl aus der Quelle und sind nicht zu bemängeln, ebenso wenig wie die des Barbali in Manuels Fastnachtspiel: diese Kinder sind vom Heiligen Geiste erfüllt, um das Wort zu bewähren „aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge hast du Lob zugerichtet“. Nicht so schroff wie in Wolframs Willehalm offenbart sich der Widerspruch zwischen des Dichters Idealen und der Tendenz seiner Gedichte: Während Wolfram wohl durch einen Auftrag zur Bearbeitung seines Stoffes mehr äußerlich veranlaßt wurde, hat sich Hartmann innerlich erschüttert, wie uns seine Einleitung zum Gregorius lehrt, dieser Legende zugewandt. Aber er ist dennoch mehr als Wolfram ein Kind dieser Welt, von einer minder tiefen Frömmigkeit als dieser erfüllt, und ver-

sagt seiner juste-milieu-Natur entsprechend, die einem Ideal der Zeit, dem der *mâze*, nahekommt, überall dort, wo Tiefe und Fülle der Empfindungen verlangt wird. Er weiß das selbst auch sehr gut: „Ihr wißt wohl“, sagt er selbst im Gregorius, „daß ein Mann, der nie weder rechtes Leid, noch rechte Lust erfahren hat, davon auch nicht zu sprechen versteht. Nun habe ich beides nicht, keines ist mir je zuteil geworden, mir geht es nicht schlecht noch gut. Darum kann ich euch auch den Kummer der Frau nicht recht schildern.“ Hier kennen wir die Quelle, es ist eine französische, und sehen, wie Hartmann überall die Glanzlichter ritterlichen Prunks und kultivierter Geistigkeit aufgesetzt hat. Ein gewisser Gegensatz zwischen dem ernstgewaltigen Stoff und der spielerischen höfischen Form besteht schon im Original, wird aber bei Hartmann noch auffallender. Es ist begreiflich, daß Richard Benz³⁵ bei ihm eine gewisse Andacht zum Stoff vermist. Er findet sie wieder dort, wo der Prosaisst des 15. Jahrhunderts die Zierlichkeit des Hartmannschen Gedichts aufgegeben hat und stoffhungrig einfach die Tatsachen für sich wirken läßt. „Da unterwandt sich der Junkherr seiner Schwester und pflag ihrer mit Treuen. Und was sie von ihm begehrt, das gewährt er sie alles, und wohnten allzeit bei einander in rechter Treu und Liebe. Der bös Geist neidet da die reine Liebe und mocht sie nit

erleiden und riet dem Herrn nach seiner Schwester Liebe. Da kehret er seine Liebe auf falschen Mut und verirret ihn seiner Schwester Schöne. Und der Feind schuf, daß er bei seiner Schwester schlief. Da ward sie eines Kindes schwanger." Dieses Stück aus dem Anfang des prosaischen Gregorius stellt nun Benz der entsprechenden Partie Hartmanns gegenüber und fährt fort: „Man meint nicht, daß die Prosa aus diesen Versen hervorgegangen ist, man glaubt vielmehr, daß die Prosa das Ursprüngliche ist, und der törichte Plauderton der Verse einer späteren Zeit angehört, die keines wahren Ernstes mehr fähig ist, der selbst in einer tragischen Geschichte das wichtige Ausmalen heikler Situationen intellektuelle Überlegenheit bedeutet, wie Wieland sich über alte Sagen lustig zu machen pflegt — ans Mittelalter gemahnt hier nichts. Um so erstaunlicher erscheint, im Verhältnis zu dieser Vorlage, die schöpferische Kraft der Prosa. Und das gilt von allen Sagen, die aus dem Vers in die Prosa übersetzt wurden; sie haben in ihr erst wahres dichterisches Leben gewonnen." Ich weiß nicht, ob man mit diesen Argumenten nicht auch die Dictys und Dares dem Homer vorziehen könnte; aber das etwas kunstfeindliche Prinzip, das sich hier geltend macht, darf uns nicht blind machen gegen die Wahrheit, die bis zu einem gewissen Grade in den Invektiven von Benz ver-

borgen liegt. Man denkt doch an Jakob Burckhardt, der von Michelangelo gesagt hat: Mit einer solchen Gesinnung soll man keine Madonnen malen.

Weniger merklich ist dieser Widerspruch zwischen Stoff und Form bei Hartmanns bedeutendstem Nachfolger auf dem Gebiete der Legendendichtung, dem Bündner Rudolf von Ems. Teilweise wegen der sehr ernsten, theologisch beeinflussten Gesinnung des Dichters, teilweise wegen der Stoffe, die er für seine Dichtungen gewählt hat. Das älteste seiner erhaltenen Werke ist der gute Gerhart.³⁶ Wenn ich die Mitteilung des Dichters in dessen Epilog recht verstehe, hat er dafür gar keine schriftliche Quelle gehabt, sondern Rudolf von Steinach hat ihm die Geschichte erzählt, die einer seiner Freunde in einem Buche in Österreich gelesen hatte. Wie der arme Heinrich ist es gar keine eigentliche Heiligenlegende; denn der Held ist gar nicht heilig; aber mancher von uns würde von seinem modernen Empfinden aus urteilen, daß er mehr sei: er ist gut. Die Geschichte des armen Heinrich spielt in der Vorzeit des Geschlechtes derer von Aue, die sich auf die Verbindung eines adeligen Herrn mit einer Bauerntochter zurückführten, die Geschichte des guten Gerhard im 10. Jahrhundert unter den sächsischen Kaisern; in Wahrheit schildern uns die beiden Dichter ihre eigene Zeit. Aber im guten Gerhard geschehen keine Zeichen

und Wunder, alles trägt sich auf ganz natürliche Weise zu, und so empfinden wir die realistische, bei Rudolf mehr als bei andern Dichtern realistische Schilderung alltäglichen Lebens nicht als stilllos. Wir hätten auch hier manches kürzer gewünscht: Die Wiedererkennungsszene des durch den Schiffbruch getrennten jungen Ehepaars dünkt uns heute allzu breit und überladen mit Wortwiederholungen und rhetorischem Zierat aller Arten — das Mittelalter hat hier anders empfunden. Und die Gestalt des Helden, des alten königlichen Kaufmanns, ist eine Prachtfigur, die sich dauernd einprägt. Die Helden der zweiten Legende Rudolfs, des Barlaam und Josaphat,³⁷ sind nun allerdings Heilige: wenigstens erscheinen sie als solche im Martyrologium Romanum vom Jahre 1583, wenn sie auch niemals offiziell kanonisiert worden sind. Es ist ursprünglich eine Buddhalegende gewesen, und hinter dem h. Josaphat verbirgt sich der Bodhisatva. Rudolf hat eine lateinische Übersetzung eines byzantinischen Heiligenromans benutzt. Der Inhalt kam seiner lehrhaften Natur sehr entgegen; das Geschehen tritt stark zurück, das Hauptgewicht ruht auf der Einprägung der religiösen und moralischen Lehren, die durch den Einsiedler Barlaam dem zu bekehrenden indischen Königssohn Josaphat gegeben werden. Das geschieht größtenteils durch Parabeln, die den ursprünglich orientalischen Charakter des

Ganzen am deutlichsten manifestieren, die Erzählung zu einer Art Rahmenerzählung machen und auch noch heute der lebendigste Teil der Legende sind: Wer kennt nicht die daraus stammende Rückertsche Dichtung „Es ging ein Mann im Syrerland, führt' ein Kamel an Halfterband“? All das kommt der Darstellungsart unseres Rudolf aufs willkommenste entgegen: auch das breite, reich ornamentierte Wesen seines Stils wirkt hier ganz angemessen. Nur einmal setzt er sich mit seiner Quelle in Widerspruch: Als der indische Königssohn seiner asketischen Gesinnung durch schöne Frauen untreu gemacht werden soll und die Frauen samt und sonders als Ausgeburten des Teufels bezeichnet werden. Da sträubt sich der Geist des Minnesingerzeitalters gegen die weltfeindliche Tendenz der Quelle und in blühender Sprache singt unser alter Bändner ein Lob des weiblichen Geschlechts.³⁸

Unbedeutend ist die Legende von der h. Margarete, die Wegel von Bernau, den Freund Rudolfs, zum Verfasser hat. Bartsch hatte die durch Rudolf bezeugte Margaretenlegende Wegels in einer anonym überlieferten zu finden geglaubt. Seither ist die mit Wegels Namen versehene durch Konrad Zwierzina in einer Konstanzer Handschrift gefunden worden: dort führt der Verfasser auch den Beinamen von Bernouwe,

das ist Bernau im aargauischen Bezirk Zurzach. Ich habe vor langer Zeit eine Abschrift gelesen, die Zwierzina genommen hatte. Es waren ungefähr 1200 Verse, also eine verhältnismäßig knappe Erzählung ohne besondern Reiz. Doch ist die Überlieferung recht verderbt, und erst eine gründliche Herstellung des Textes würde ein Urteil über die Form erlauben. Vorläufig wäre man freilich schon mit einem bloßen Textabdruck zufrieden.

Konrad von Würzburg gegen Ende des 13. Jahrhunderts ist der Meister der kleinen Erzählung und ist in dieser Richtung auf lange Zeit hinaus schulebildend gewesen. Zwischen seinen Novellen und seinen Legenden³⁹ ist ein rein stofflicher Unterschied, dem keiner in der Art der Darstellung, kein Wechsel der Atmosphäre entspricht. Die Geschichte des heiligen Alexius ist vor und nach Konrad viel behandelt worden, noch Goethe hat sie sich in der Schweiz erzählen lassen, da es sich bei seiner Darstellung im zweiten Teile der Briefe aus der Schweiz⁴⁰ kaum um eine bloße Fiktion handeln wird. „Die Erzählerin“, so schließt er, „versicherte nochmals, indem sie ihre Augen trocknete, das sie keine erbärmlichere Geschichte niemals gehört habe; und mir kam selbst ein so großes Verlangen zu Weinen an, daß ich große Mühe hatte, es zu verbergen und zu unterdrücken. Nach dem Essen suchte ich im Pater Cochem die Legende

selbst auf, und fand, daß die gute Frau den ganzen reinen menschlichen Faden der Geschichte behalten und alle abgeschmackten Anwendungen dieses Schriftstellers rein vergessen hatte." Es ist zu fürchten, daß Goethe die einfältige Erzählung der rührenden Geschichte durch die Schweizerfrau auch lieber gewesen sein würde als die elegante Verserzählung Konrads, trotzdem dieser ja ein ausgezeichnete Erzähler ist. Auch die zweite Legende, die vom Papst Sylvester, der die Juden im Religionsgespräch überwindet und dadurch die Bekehrung der heiligen Helena, der Mutter Kaiser Konstantins, bewirkt, ist schon vor ihm in der einfacheren und herzlicheren Art des 12. Jahrhunderts in Versen berichtet worden. Seine letzte Legende ist die des heiligen Pantaleon, der wegen seines Gesundbetens begreiflicherweise von den römischen Ärzten verfolgt und ans Martyrium geliefert wird.

In die urchristliche Zeit führt uns das Werk eines anonymen Baselbieters, der das Leben des Täufers und der Maria Magdalena am Faden der Evangelien darstellt.⁴¹ Nach seiner eigenen Angabe ist die umfangreiche Doppellegende im Jahre 1298 abgefaßt. Sie ist stellenweise von großem Schwung, indem die Teilnahme des Hörers direkt herausgefordert, von ihm verlangt wird, mitzukommen und mit anzuschauen,

und er so zum Augenzeugen der Ereignisse gemacht wird. Ein ähnliches Kunstmittel hatte im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts der Verfasser des rheinischen Marienlobes, der sogenannten hannoverschen Marienlieder, mit freilich noch hinreißenderer Herzenswärme angewendet. Auch sonst ist von objektiver epischer Darstellung nicht die Rede: der Dichter tritt überall mit seiner Subjektivität in den Vordergrund. Bemerkenswert ist seine nationalistische Einstellung gegen französische Sitte und Art: er schilt auf die neuen Moden, bei denen die Weiber einen welschen Kopf auf ihren deutschen Leib setzen, die nicht mehr nach deutscher Sitte als Mädchen offene Haare haben und erst als Verheiratete das Haar aufbinden, sondern welsche Coiffuren tragen, bei denen man ihren ledigen oder verheirateten Stand nicht erkennen kann. Darum ist bei ihm auch die Tochter der Herodias nach welschen Sitten geschmückt, spielt auf einer welschen Geige und tanzt mit welschen Tritten. Er versteht das Grausen der Gäste beim Vorzeigen des Johanneshauptes ebenso eindringlich zu schildern wie die Idylle der säugenden Mutter Maria zu entwerfen, wobei er uns das erste schweizerische Wiegenlied mitteilt, *ninna ninna waegeli*, wie es noch heute gesungen wird. Auf die Kindersprache ist heute in Basel die Redensart beschränkt „von den roten Hosen erzählen“, die er uns noch für

die Erwachsenen belegt, und die vielleicht auf einen verlorenen Schwank zurückgeht. Die gewaltigen Zeitereignisse, daß Päpste einander gefangensetzen, daß deutsche Könige einander totschlagen, haben den empfänglichen Mann nicht gleichgültig gelassen. All das bringt es dazu, daß das Werk stellenweise weniger den Eindruck einer Legende als den einer Reimpredigt macht.

Unabhängig voneinander haben zwei Ostschweizer, zu Anfang des 14. Jahrhunderts W a l t h e r v o n R h e i n a u⁴² und in der Mitte desselben ein gewisser W e r n h e r,⁴³ nach der gleichen Quelle, der Vita Mariae rhythmica, das Leben der heiligen Jungfrau erzählt. Walther in näherem Anschluß an die Quelle, aber indem er deren rollendes rhetorisches Pathos durch die glatte Eleganz der höfischen Erzählungsweise eines Konrad von Würzburg ersetzte; Wernher mit größerer innerer Anteilnahme, steht seiner Quelle freier gegenüber, mehr Prediger als Epiker, macht aus der Legende ein Erbauungsbuch.

Das Mittelalter hat ein neues, viel innigeres Verhältnis zum Kinde als das Altertum. Erst dessen Ende entspringen die reizenden Jesuslegenden der Kindheitsevangelien. Im Jesuskind erhält das Kind des Mittelalters seine ideale Gestaltung, aber auch seinen Beschützer, zu dem es nahe und kameradschaftliche Beziehungen hat. Wenn

es brav ist, verspricht der elsässische Schullehrer des 14. Jahrhunderts Konrad von Dankrosheim, dem Knaben so kumet das kindelin Jesus Krist mit sime guldrinen bredigstuol und setzet sich neben in in die schuol. Auch dieses Verhältnis des Spielgenossen ist vorgebildet in dem des kleinen Johannes zum Jesuskinde, wie es uns so viele Gemälde wiedergeben. Das spielende Jesuskind ist ein beliebter Vorwurf: „Schon auf den alten Glasgemälden von Bourges hält das Kind einen roten Apfel in der Hand, auf einer Elfenbeinskulptur im Louvre nimmt es ihn von der Mutter in Empfang.“ Den h. Hermann Joseph, einen Mystiker des 13. Jahrhunderts, stellt eine Skulptur in Sankta Maria im Kapitol zu Köln dar, „wie er als Kind der Mutter Maria einen Apfel reicht, weil in seiner Legende erzählt wird, daß er einmal als Kind Maria, vor deren Bild er betete, einen Apfel gereicht habe; Maria habe ihn auch wirklich genommen“. Vielleicht liegt seine Legende, da er zwölfjährig in das Prämonstratenserkloster Steinfeld in der Eifel eingetreten ist, unserer schweizerischen Legende vom zwölfjährigen Mönchlein zugrunde, die hier im 14. Jahrhundert in der Manier des Konrad von Würzburg äußerst grazios erzählt wird, in der das Mönchlein und das Jesuskind mit einem Apfel spielend dargestellt sind.⁴⁴

Das 15. Jahrhundert bringt endlich in der

Schweiz wie anderorts die Erfüllung des Wunsches von Benz, die Auflösung der Gedichte in Prosa. Es ist aber hier etwas wenig Gelingenes daraus geworden. Von kleineren Erzeugnissen abgesehen, handelt es sich um die Bücher vom h. Karl, dem h. Wilhelm und dem h. Georg, die alle wahrscheinlich den gleichen Verfasser haben. Wirkliche Volksbücher sind sie nie geworden, obwohl die Herausgeber sie als solche bezeichnen und vor allem der h. Georg in mehreren Handschriften erhalten ist. Aber durch den Druck sind sie nie verbreitet worden. Doch sind diese und andere Prosalegenden wichtige Vorstufen für die Volksbücher gewesen. Aber „schon ihre weitschweifige Länge macht sie für die Verbreitung ungeeignet. Das Buch vom heiligen Karl zeigt den typischen Aufbau: vier Stoffe, verschiedenen Vorlagen entstammend, sind unorganisch aneinander gereiht, ohne daß das Verhältnis zu den Quellen besonders eng bewahrt bleibt; so entsteht ein ungefügiges, breites Werk, das leicht von den abgerundeten neuen Romanen in den Hintergrund gedrängt wird.“ Dasselbe gilt vom heiligen Willehalm, der das Wolframsche Gedicht mit Vor- und Nachgeschichte der beiden Ulriche verbindet, und vom heiligen Georg, der das Drachenabenteuer, das dem Gedicht des Reinbot von Durno fehlte, aus zwei verschiedenen Quellen dazu ergänzt.⁴⁵

Das Drama.

Der Dritte im Bunde der Notker und Ratpert ist Tutilo gewesen, der uns hier als musikalischer und dichterischer Schöpfer von Tropen angeht. Tropen sind Erweiterungen, die in die Liturgie eingeschoben werden. „Nicht ganz mit Unrecht“, sagt Peter Wagner,⁴⁶ „hat man die Tropen für eine Versündigung an der festgesetzten Norm des liturgischen Gesanges erklärt. Indessen ruht ein solches Urteil auf einer mehr modernen Auffassung von der Liturgie. Im Mittelalter war das Gefühl für die Unverletzlichkeit liturgischer Gebräuche noch wenig ausgebildet; die liturgischen Formen waren lebendig und beweglich genug, um Zusätze zu ertragen.“ Ob Tutilo der erste war, der solche Einschübe wagte, oder ob er der erste war, der unter bereits bestehende musikalische Einschübe in der Art seines Freundes Notker Worte setzte, ist fraglich. Sein Weihnachtstropus ist auf Rede und Gegenrede zweier Halbchöre verteilt und enthält dadurch ein dramatisches Element in sich:

Heute wollen wir den Knaben besingen, den vor
der Zeit der Vater und in der Zeit die herliche

Mutter geboren. „Wer ist der Knabe, den ihr als so großer Vorhersagungen würdig ausruft? Sagt es uns, damit wir seine Mitrüher sein können.“ Er ist es, dessen Herabkunft auf Erden der Prophet und erwählte Psalmist Gottes vorhersehend lange vorher angezeigt hat und also prophezeite: ein Knabe ist geboren usw.

Aber das spätere Weihnachtsspiel ist jedenfalls nicht aus diesem Tropus erwachsen: es hat sich erst nach dem Osterspiel entwickelt. Hingegen geht dieses allerdings auf einen Tropus zurück, den wir in ältester und einfachster Gestalt, wenn auch nicht zuerst, in einer Handschrift des Klosters St. Gallen aufgezeichnet finden, sodaß immerhin die Wahrscheinlichkeit groß ist, daß er daselbst entstanden sei.

Wen suchet ihr im Grabe, o Christinnen? „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, o Himmelsbewohner.“ Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hat. Gehet und meldet, daß er aus dem Grabe auferstanden ist.

Das ist noch kein Drama, nicht einmal der Anfang eines solchen. Das wird es erst, wenn zur Responston der Halbchöre die Handlung dazu tritt: wenn statt des einen Halbchors wirklich ein Geistlicher, der den Engel darstellt, auf dem Grabe sitzend singt und auf die Frage des andern Halbchors, den die drei Marien zum Grabe schreitend bilden, das Grab aufdeckend, die leeren Tücher zeigend, erwidert. Daß dieser Schritt in St. Gal-

len geschehen sei, ist durchaus nicht nachzuweisen: die Zeugnisse dafür stammen aus dem Auslande.⁴⁷

Wie sich aus diesem Keim durch Hinzutritt der verschiedenen Personen, des Erlösers selbst, dann der Gestalten seiner Umgebung, erst das Osterspiel, dann das Weihnachtspiel und Passionspiel entwickelt hat, wie andere Stücke aus der Predigt, dem Kirchengesang, hinzugekommen sind, das darzustellen, ist hier nicht der Ort, da es sich nicht um speziell schweizerische Entwicklungen handelt. Nur so viel sei gesagt, daß dieses Drama zunächst eine in lateinischer Sprache gesungene Oper gewesen ist. Auch in der Schweiz: Fragmente eines Dreikönigspiels, eines Prophetenspiels, in dem die Propheten vom Messias weisagen, eines Spiels vom h. Nicolaus, der die drei gemordeten Studenten wieder zum Leben erweckt, haben sich in Einsiedler Handschriften des 12. Jahrhunderts gefunden. Eine lateinische Osterfeier, im 14. Jahrhundert in Engelberg überliefert, ist sicher viel älter.⁴⁸ Erst aus dem 16. Jahrhundert bezeugt, aber ebenfalls viel älter, ist die dramatische Darstellung von Christi Höllenfahrt, wie sie noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in freilich entstellter Form in Lunthofen geübt wurde.⁴⁹

In der h. Nacht zu Osteren um die 2 Uhr taflet man zur Mettin, gat mit Krüz, Fan und Stangen umb die Kilchen ussen herumb, versperrt man die-

wyl alle Tür und Tor an der Kilchen. So man widerum kompt mit dem heiligen Sacrament für das groß under Kilchentor, so stoß der Herr mit dem Fuesß an die beschloßnen Türen und sprich also: Attolite portas, principes, vestras et introibit Rex gloriae. Der Tüfel Lucifer gibt Antwort in der Kilch: Quis est iste rex gloriae? Der Herr antwurtet dem Tüfel: Dominus virtutum ipse est Rex gloriae. Zum dritten mal spricht er: Tollite portas. So stoßt der Pastor die Tür uf, so flücht der Tüfel hinweg. Darnach gat man in silentio processionaliter zum Grab, und wann der Pfarrer zum Grab kompt, und sieht, das er erstanden ist, so spricht er mit den Engeln: Venite et videte locum ubi positus erat, Jesum crucifixum quaeritis. Non est hic resurrexit vere sicut praedixit.

Das muß eine ungeheuer eindrucksvolle dramatische Darstellung gewesen sein. Aber auch hier sind alle Reden lateinisch. Aus Deutschland haben wir allerhand Stücke, in denen sich deutsche Gesänge unter die lateinischen mischen: aus der Schweiz ist uns nichts Ähnliches erhalten. Hingegen tut die Schweiz den nächsten großen Schritt zum rein deutschen Drama: Kein deutsch und Drama, nicht Oper. Das ist die große Bedeutung des Osterspiels von Muri im Aargau aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Der Dichter hat die Form des epischen vierhebigen Reimverses durchgeführt, die von nun an für das Drama der

Folgezeit die herrschende wird wie der fünffüßige Jambus seit Lessings Nathan für das des 18. und 19. Jahrhundert. „Die hohe Kunst des Stils und des Verses“, sagt Creizenach, „wie sie sich in der Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur ausgebildet hatte, wird in diesem völlig vereinzeltten Fall auf die dramatische Poesie angewendet.“ Die Szenenfolge ist ungefähr die gleiche wie im Innsbrucker, Wiener und Berliner Osterspiel, die auf eine gemeinsame Grundlage zurückgehen. Von den lateinischen Spielen steht das in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts in Tours erhaltene am nächsten. Jedenfalls hat unser Dichter nicht direkt aus den Evangelien geschöpft, sondern hat eine Quelle gehabt. Man kann nur im Zweifel sein, ob dieselbe eine lateinische oder französische gewesen ist. Wegen der Zugehörigkeit des Stückes zur höfischen Poesie ist der Verdacht französischen Ursprungs nicht ganz abzuweisen, wenn wir auch kein derartiges französisches Stück kennen. Doch ist überhaupt wenig Französisches aus älterer Zeit von dramatischer Produktion erhalten, wenn auch sicher mehr existiert hat. Nur zu den komischen Szenen der Wächter am Grabe gibt es eine französische Parallele. Wie dem aber auch sei, unser Dichter hat das Stück vollständig auf deutsche Verhältnisse zugeschnitten. Ob der Landstreicher, dem Pilatus das Hausierpatent so teuer verkauft, der selbe ist wie der Markt-

schreier, der seine Ware so lustig anpreist, ist nicht ganz sicher, da im lateinischen Spiel von Tours zwei Kaufleute vorkommen.⁵⁰

In der Tradition des Osterspiels von Muri ist denn auch in der Schweiz das erste deutsche Weihnachtsspiel⁵¹ entstanden. Es ist in einer Handschrift in St. Gallen erhalten, und ich sehe keinen Grund ein, warum man es nicht in St. Gallen entstanden sein lassen soll. Die Reime sind so rein, daß man es irgendwo in der Schweiz unterbringen kann, grobdialektische Merkmale fehlen durchaus: *har* für *her* und *gesin* für *gewesen* sind allgemein schweizerisch. An der Verwilderung der Metrik ist wohl größtenteils die späte Überlieferung schuld: einiges hat ja der Herausgeber gebessert, man wird vielleicht noch weiter gehen dürfen, doch wird man kaum eine so tadellose Metrik wie in dem Spiel von Muri herstellen können. So wird der Ansatz ans Ende des 13. Jahrhunderts etwa das Richtige treffen. Das Stück ist elegant und korrekt, das komische Element tritt gegenüber dem Spiel von Muri ganz zurück: es zeigt sich nur in dem grotesken Wüterich Herodes, der alle Boten, die ihm Unangenehmes melden, henken läßt — ein alter Zug, der sich auch in verwandten Stücken findet, die mit dem unseren auf die gleiche, verlorene, wohl lateinische Quelle zurückgehen. Aber so wenig das ist, so ist es doch wichtig und

gehört zum Wesen der mittelalterlichen Tragödie im Gegensatz zu der griechischen; daraus entwickelt sich schließlich das große Shakespearesche Weltbild, das Tragik und Komik miteinander verbunden enthält. Ob die in Reimpaaren abgefaßten szenischen Anweisungen vom Dichter oder einem Schreiber herrühren, ist fraglich; keinesfalls dürfen sie uns annehmen machen, daß das Stück zum Lesen und nicht zur Aufführung bestimmt war, da sich derartige in anderen deutschen und französischen Stücken ebenfalls findet.

Wohl mit dem schwarzen Tod des Jahres 1348 in Zusammenhang steht ein ostschweizerisches Weltgerichtsspiel,⁵² das in einer Reihe von Fassungen des 15. Jahrhunderts erhalten ist, die teilweise stark von einander abweichen, sodaß man die ursprüngliche Fassung nur schwer rekonstruieren kann. Auch das, was der letzte Herausgeber als den ältesten Teil des ganzen ansieht, zeigt bereits so harte Apokopen der auslautenden e im Reim, daß ich ihn unmöglich mit ihm noch ans Ende des 13. Jahrhunderts setzen könnte. Um 1350 setzt er die spätere Fassung, und diesen Ansatz möchte ich schon für den ältesten Text machen, obwohl dieser metrisch besser hergestellt werden müßte, als es in der Ausgabe geschieht. Es bestehen, wenn auch schwache Berührungen mit Liedern der Geißler, die im Jahre 1349 Deutschland durchzogen: verlorene

mögen stärkere enthalten haben. Das würde uns am ehesten die von Neuschel hervorgehobenen Übereinstimmungen mit italienischen und provenzalischen Texten erklären, da ja die Geißlerbewegung von Italien ausgegangen ist. Auch Gedichte des 13. Jahrhunderts vom jüngsten Tage und von Gottes Zukunft, ältere Dramen wie das Thüringer Zehnjungfrauenpiel, Gemälde und Plastiken vom jüngsten Gericht mögen gewirkt haben, bis das imponierende Ganze zustandekam. Die Szene, in der die Muttergottes zu ihrem Sohne für die Sünder fleht, von ihm, der nun als Weltenrichter thront, aber streng zurückgewiesen und der Sünder zur ewigen Verdammnis verurteilt wird, muß den mittelalterlichen Menschen aufs tiefste erschüttert haben und verfehlt auch noch heute ihre Wirkung nicht auf den halbwegs Empfänglichen.

Von 1450 bis 1525 gehen die Nachrichten über dramatische Aufführungen vor allem in Luzern. Sie sind ungemein wichtig für die Geschichte des deutschen Theaters.⁵³ Ästhetisch wertvolle originale Leistungen von schweizerischen Dichtern sind aber kaum mehr zu verzeichnen. Doch sind die vorliegenden erstaunlich genug. Es ist besonders auffallend, daß die Schweizer gerade in Musik und Drama im Mittelalter den übrigen Deutschen vorausgehen, während später gerade diese beiden Künste bei ihnen zurücktreten gegenüber der Ma-

lerei und den übrigen Gebieten der Dichtkunst, in denen sie immer wenigstens ebensoviel geleistet haben wie irgendein anderes Gebiet deutscher Zunge von gleichem Umfange.

Wurzelt so das ernste Drama in Gesang und Liturgie der christlichen Kirche, so ist das heitere aus den bäuerlich-religiösen Riten des Heidentums entsprungen. Am nächsten steht diesem Ursprung ein ostschweizerisches Herbstspiel,⁵⁴ das in einer Churer Handschrift des 15. Jahrhunderts erhalten ist, aber dem ganzen eleganten Stil nach mindestens dem 14. Jahrhundert, wenn nicht schon der zweiten Hälfte des 13. angehört. Weiter zurück können wir nicht gehen, da es bereits Einflüsse der Lieder Steinmars, des Meier Helmbrecht und des Wilhelm von Orlens zeigt. Diese Einflüsse zeigen auch, daß das Spiel für höfische Kreise berechnet, vielleicht in irgendeinem Burghof aufgeführt worden ist. Es geht aber sicher auf ein älteres volkstümliches Stück zurück. Merkwürdig ist die Übereinstimmung mit einem Lied der sogenannten älteren Edda im Grundgedanken: Der Winter will die Tochter des Sommers heiraten, der Vater will sie ihm nicht geben, daraus entwickelt sich ein Streit, in dem im Eddalied der Winter, im schweizerischen Spiel der Sommer unterliegt. Dialogisch ist auch das Eddalied gehalten, der Inhalt des Dialogs wohl jung, die Grundlage dieser Alvismal

aber wahrscheinlich uralt. Sie dürfte eine agrarische Frühlingsfeier mit Winteraustreibung gewesen sein, während das Schweizer Spiel mit der Beklagung des getöteten Sommers an die Valder- und Adonisfeiern erinnert. Ein Fastnachtsspiel könnte man es also nur in einem sehr erweiterten Sinne nennen. Eine Tochter des Sommers kommt sonst nicht mehr vor, wohl aber eine Tochter des Winters, die der Sommer als zu häßlich zurückweist, in einem appenzellischen Streitgespräch zwischen Sommer und Winter.⁵⁵ In ein solches Streitgespräch ist unser Spiel in einem späteren Tiroler Spiel verwandelt worden.⁵⁶ Diese Streitgespräche stehen wohl alle mit dem alten Sommer- und Winterspiel in Zusammenhang, andererseits aber auch mit den schon aus der Antike ererbten Streitgesprächen über die Vorzüge von Wein oder Wasser, von Flachs und Wolle usw.⁵⁷ Unser Spiel aber steht vor allem ästhetisch sehr hoch, weit über allem, was man sonst als Fastnachtsspiel zu bezeichnen pflegt: die Reden, mit denen die Ritter des Mai sich einführen, mahnen direkt an Shakespearesche Elfenphantastik, und der Wehruf des Herolds „sie haben die Blumen alle erschlagen“ schließt das kleine Stück stimmungsvoll ab.

Jedenfalls in die Schweiz, vielleicht nach Zürich zu setzen ist ein Antichristspiel, das uns als Fastnachtsspiel überliefert ist. Aber diese Nürnberger

Überlieferung des 15. Jahrhunderts hat es vielleicht erst zum Fastnachtspiel gemacht. Es gehört ursprünglich ins Jahr 1353/54, in die Zeit Karls IV., und hat vielleicht im Anfang einen ernstesten Ausgang gehabt. Aber die satirischen Spitzen, die überall hervorschauen, weisen es in den Zusammenhang mit der späteren Fastnachtspiieldichtung eines Gengenbach und Manuel. Der König von Böhmen, der Vater des Kaisers, erscheint als Gespenst und rät seinem Sohne, sich dem Antichrist zu unterwerfen. Des Kaisers Finanzminister, Bischof Dietrich von Kugelweit, wird mit dem Bistum von Luzern bestochen, das freilich nie ein Bistum gewesen ist. Dem Kaiser selbst wird unter anderem vom Antichrist die Stadt Bern zugesprochen. Soweit wir aus der schlechten und überarbeiteten Überlieferung urteilen können, ist unser Dichter kein großer Künstler gewesen. Doch hat er als erster Vertreter der Gattung der dramatischen politischen Satire immerhin seine Bedeutung.⁵⁸