



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters**

**Spanke, Hans**

**Stuttgart, 1943**

5. Notkers Leistung

---

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



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 unglaublich.

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 Strophengliede 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 Strophengliede 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 Strophengliedes (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.“