

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1939-1940)
Heft: 8

Artikel: Tutilo und Notker der Stammler
Autor: Blanke, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759127>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tutilo und Notker der Stammler

Von Fritz Blanke

Von Tutilo — der Name kommt von *diet* = das Volk — wissen wir, was seinen Lebensgang anbetrifft, nicht mehr, als dass er, alemannischem Boden entstammend, Benediktinermönch in St. Gallen geworden und dort als Lehrer der Klosterschule um 912, ungefähr zu gleicher Zeit wie sein St. Galler Ordensbruder Notker der Stammler, gestorben ist. Aber dieses äusserlich schlichte Leben war innerlich stark bewegt, war doch Tutilo überreich mit geistigen Gaben ausgestattet.

Er war Dichter in deutscher und in lateinischer Sprache. Seine deutschen Dichtungen sind untergegangen, aber von seinen lateinischen Gesängen, den sogenannten Tropen, haben sich einige erhalten. Was sind Tropen? Im Kyrie eleison des Messgottesdienstes sang man das *e* des Kyrie in einer lang ausgedehnten Melodie, auch im Introitus (d. h. am Beginn der Messe) und beim Gloria in excelsis kamen solche Melodien vor; man nannte sie Tropen. Ein Tropus ist also eine wortlose Tonfolge. Da es schwer war, solche Tropen im Gedächtnis zu behalten, begann man damit, ihnen Worte unterzulegen; es wurde also zur schon vorhandenen Melodie ein Text gedichtet. Auch diese Textunterlegungen wurden Tropen genannt. Es gab Kyrie-, Introitus- und Gloriatropen. Der älteste, bekannteste und beliebteste Dichter von Tropen war Tutilo.

Sehr folgenreich wurde es, dass Tutilo seine Tropen in Frage und Antwort zu gliedern liebte und dass beim Singen der eine Halbchor die Frage, der andere die Antwort vortrug. Im Weihnachtstropus z. B. stellt ein Halbchor zuerst die Frage: „Wer ist der Knabe, den ihr als so grosser Vorhersagungen würdig verkündigt? Sagt es uns, dass wir mit euch ihn preisen!“, worauf der zweite Halbchor erwidert: „Es ist der, von dem der Prophet und Vertraute des Herrn seit langem geweissagt und verkündet hat: Uns ist heute ein Knabe geboren!“. Schon im 10. Jahrhundert wurden solche Zwiegesänge mit theatralischen Aktionen verbunden, indem z. B. beim Gesang des Weihnachtstropus Kleriker auftraten, die die Weihnachtsgeschichte dramatisch aufführten; der Ostertropus wieder wurde mit der von einigen

Mönchsbrüdern dargestellten Kreuzesbestattung verknüpft. So entstanden aus den Wechselgesängen Mysterienspiele und geistliche Schauspiele, eine Fernwirkung der Tropen, von der Tutilo noch nichts geahnt hatte. „St. Gallen ist die Wiege des Orationariums, der Oper und weiterhin des lateinischen und deutschen geistlichen Dramas geworden, dank den Tropen Tutilos“. (Wolfgang Golther).

Tutilo war aber nicht nur Dichter, seine Gestaltungskraft wirkte sich auch in den bildenden Künsten aus. Er war, wie Ekkehard IV. in seiner Hauschronik des Klosters St. Gallen (*Casus Sancti Galli*) berichtet, Architekt, Maler und Bildhauer. Ueber Tutilos baukünstlerisches Schaffen, das ihn übrigens mit dem Biographen Karls d. Gr., Einhard, der auch Priester und Architekt zugleich war, verbindet, ist uns nichts Einzelnes überliefert. Wir dürfen uns aber vorstellen, dass Tutilo an der lebhaften, jahrzehntelang andauernden Bautätigkeit, die Abt Gozbert 830 mit dem Neubau der St. Galler Klosterkirche einleitete, mitbeteiligt war. Von dem malerischen Können Tutilos ist uns nur bekannt, dass er sich, wie seine noch erhaltene Grabschrift meldet, als Marienmaler hervorgetan hat. An welchen Oertlichkeiten sich Gemälde Tutilos fanden, wissen wir nicht; aber da es heisst, die Klosterkirche in St. Gallen, deren Bau 830 begonnen wurde, sei ausgemalt worden, so ist unter den Kirchenmalern sicher auch Tutilo zu vermuten. Auch als Buchmaler kann er sich betätigt haben.

Das bevorzugte Ausdrucksmittel fand Tutilos künstlerisches Empfinden aber offenbar in der Bildhauerei, allerdings nicht in der Rundplastik, sondern in der Reliefplastik. Ekkehard erwähnt von derartigen Werken einen Thron Gottes, den Tutilo auf der goldenen Platte eines Altars in Mainz schuf, ein der Maria geweihtes, mit Reliefs bedecktes Goldkreuz, eine sitzende Maria auf einer Goldplatte (wohl eines Altars) in Metz, und eine Elfenbeintafel. Ueber die Entstehung der Reliefschnitzerei dieser Tafel wird in den *Casus Sancti Galli* erzählt, der St. Galler Abt Salomon habe von seinem Freunde, dem Erzbischof Hatto von Mainz, zwei Tafeln aus Elfenbein bekommen. „Von diesen beiden Tafeln nun war die eine mit Bildwerk versehen und höchst ausgezeichnet, die andere aber auf der Fläche ganz geglättet, und diese geglättete übergab Salomon unserem

Tutilo zum Schnitzen. Für diese Tafeln befahl er unserem Sintram nach dem längeren und dem breiteren Masse ein Evangelium zu schreiben, um dasselbe, welches durch die Tafeln seinen Reichtum bewies, durch das Gold und die Edelsteine Hattos zu schmücken. Dies ist heute ein Evangelium und eine Schrift, welcher keine weiter, wie wir glauben, gleich sein wird”.

Wie aus dem letzten Satz hervorgeht, war diese im neunten Jahrhundert entstandene, mit einem elfenbeinernen Einband versehene Evangelienhandschrift noch zur Zeit Ekkehards IV. (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) ein kostbarer Schatz St. Gallens. Dieser selbe Schatz ist noch heute vorhanden, nämlich in dem sog. Evangelium longum der St. Galler Stiftsbibliothek, das nach allgemeiner Annahme mit der von Ekkehard beschriebenen Sintramhandschrift identisch ist. Das Evangelium longum hat zwei geschnitzte Elfenbeindeckel. Der vordere zeigt innerhalb einer getriebenen, vergoldeten und mit Edelsteinen geschmückten Umrahmung den thronenden Christus zwischen zwei Cherubim. In den Ecken sehen wir die Evangelisten schreibend und mit ihren Schreibgeräten beschäftigt neben ihren Symbolen. Am oberen und unteren Rand finden sich die Verkörperungen der Sonne und des Mondes, des Wassers und der Erde. Der Buchdeckel der Rückseite hat in einem Rahmen, der an Kostbarkeit hinter dem der Vorderseite zurücksteht, verschiedene Bilder, im obersten Feld einen Tierkampf, im Mittelfeld die Himmelfahrt der Maria, wobei die herkömmlichen darstellerischen Motive verwendet werden. Das unterste Feld jedoch zeigt einen Stoff, dessen bildliche Darstellung erst erfunden werden musste, nämlich das Zusammentreffen des Gallus mit dem Bären, wovon zwei Züge vom Künstler festgehalten sind: Links trägt der aufrecht schreitende Bär auf Befehl des Heiligen einen Baumstamm, der zum Unterhalt des Feuers dienen soll, herzu, rechts reicht Gallus dem aufrecht stehenden Tier ein Brot und gebietet ihm, das Tal zu verlassen. Im Vordergrund auf der rechten Seite liegt in scheinbar schlafender Haltung Hiltibod, des Gallus Begleiter, der der Begegnung des Heiligen mit dem Tiere heimlich zuschaut. (Näheres über diese Legende in dem Beitrag „Gallus und die Tiere“ in der Augustnummer dieser Zeitschrift).

Wir haben hier die früheste Darstellung des Gallusbären, der später zum verbreitetsten Wappentier der Schweiz geworden

ist. Der Bär des Gallus ist Wappentier der Abtei und der Stadt St. Gallen, des Landes Appenzell und aller appenzellischen Gemeinden, sowie aller dem Abt von St. Gallen unterworfenen Städte und Dörfer. Um die Besitzer dieses Wappens kenntlich zu machen, ist den einzelnen Bären ein Unterscheidungsmerkmal beigelegt worden. Herisau wählte den Bären „in der Verfassung, wie er brummig und mit etwas geöffnetem Maul, einen Prügel auf der Schulter tragend, einem Gardisten gleich einerschreitet“ (Schulthess). Der Bär von Trogen steht in einem viereckigen Trog, die Tatzen vorgestreckt und den Rachen aufsperrt. Das Land Appenzell hat einen schreitenden Bären, der, wie die ausgestreckten Klauen und sein offenes, mit gewaltigen Zähnen besetztes Maul beweisen, zum Angriff bereit ist. Das älteste Stadtsiegel von St. Gallen (1312) zeigt einen stehenden Bären, der ein Brot in den Tatzen hält.

Die eine der beiden Einbandtafeln der Sintramhandschrift ist nach der Angabe Ekkehards, der sich wohl auf eine zuverlässige Ueberlieferung stützt, von Tutilo hergestellt. Ob es die rückseitige oder die vorderseitige ist, wissen wir leider nicht. Ich möchte vermuten, es handle sich um den rückseitigen Deckel mit der sicher in St. Gallen geschaffenen Darstellung der Bärenszene. Die drei Reliefbilder dieser Tafel, eine Schöpfung Tutilos, sind die erste deutsche Bildhauerarbeit, die mit einem Künstlernamen bezeichnet werden kann.

Zu dem Sinn für Formen und Farben gesellt sich bei Tutilo der für Töne. Er war ein „Musicus“, der, wie Ekkehard IV. meldet, den Söhnen der Edlen Musikunterricht gab und jede Art von Saiteninstrumenten und Pfeifen beherrschte. Mit „Musicus“ ist also in diesem Falle kein Komponist, sondern ein ausübender Musiker gemeint, der sich auf Harfen, Zithern, Fideln und andere „geschlagene“ und „gezupfte“ Saiteninstrumente und auf die verschiedenen Flötenarten verstand. Diese Musikfertigkeit erinnert an einen späteren schweizerischen Landsmann Tutilos, an Zwingli, der nicht weniger als zwölf Instrumente spielte.

Wir würden uns diesen Künstlermönch, wenn wir nichts anderes wüssten, wohl als eine feinnervige und feingliedrige Persönlichkeit vorstellen. Nun ist aber Tutilo den Zeitgenossen gerade durch seinen athletischen Körperbau und durch seine

— gewöhnlich mit dieser Konstitution verbundene — zu Scherz und Kurzweil geneigte Anlage aufgefallen, sodass Kaiser Karl der Dicke, als er Tutilo kennen lernte, diejenigen verflucht haben soll, die einen so gemüthlichen Menschen zu einem Mönche gemacht haben! Man glaubt es, dass dieser „Mensch von Muskelarmen“, wie Tutilo bei Ekkehard einmal heisst, bei einem Ueberfall sich allein mit einer Keule zweier Räuber zu erwehren vermochte.

In diesem baumstarken Leibe wogte, wie wir gesehen haben, eine ursprüngliche schöpferische Lust, die in jener Zeit ohne Beispiel war. Tutilo war die Verkörperung und höchste Steigerung der kulturellen Kräfte seines Zeitalters; er war ein Universalgenie, wie Leonardo da Vinci und wie in der Gegenwart Albert Schweitzer, der, Alemanne wie Tutilo, diesem auch im athletischen Aeusseren ähnlich ist. In diesem St. Galler Mönch des 9. Jahrhunderts steht der ganze Reichtum des alemannischen Volksgeistes plötzlich, fast unvermittelt, vor uns.

Zu dieser urgesunden, saftvollen Persönlichkeit will ein Zug nicht recht passen, der von Ekkehard ausdrücklich bezeugt ist. Tutilo, so berichtet Ekkehard in seiner Aufzählung der Haupteigenschaften des grossen Mönchs, „war im Verborgenen voller Tränen“. Dass solches erwähnt wird, ist insofern auffällig, als seit dem dritten nachchristlichen Jahrhundert das Weinen als eine fast notwendige Begleiterscheinung jeder echten christlichen Frömmigkeit galt. Heute noch enthält das römische Messbuch drei Gebete um die Gabe der Tränen. Das eine davon lautet: „Allmächtiger und mildester Gott, der du dem dürstenden Volke eine Quelle lebendigen Wassers aus dem Felsen hast hervorströmen lassen, entlocke unserem harten Herzen Tränen der Zerknirschung, damit wir unsere Sünden beweinen können und durch dein Erbarmen Verzeihung für sie erlangen mögen“. In ähnlicher Weise sind schon im 3. Jahrhundert von den ägyptischen Mönchen die Zerknirschungstränen von Gott erfleht worden. Benedikt von Nursia, der Stifter des Benediktinerordens, war der Tränengabe begnadigt, ebenso z. B., um nur noch zwei bekannte Namen herauszugreifen, Papst Gregor VII. und der Gründer der Gesellschaft Jesu, Ignatius. Auch von Notker dem Stammler berichten die *Casus Sancti Galli* an einer Stelle, dass er beim Gebet am Altar Tränen vergoss. Jedoch

in der zusammenfassenden Kennzeichnung, die Ekkehard IV. im 33. und 34. Kapitel der Casus von Notker und Tutilo gibt, erwähnt er bei Notker von den Tränen nichts, wohl aber bei Tutilo, ein Beweis, dass bei diesem das Weinen ein wichtiges Stück seines Wesens bildete. Tutilo ist offenbar häufiger und heftiger als Notker, Ratpert und die anderen St. Galler Brüder von den Tränen heimgesucht worden. Das bedeutet aber, da es sich bei der Tränengabe immer um Zerknirschungstränen handelt, dass Tutilo seine eigene Sündhaftigkeit und die Notwendigkeit fortgesetzter Busse besonders lebhaft empfand. Es fällt uns Heutigen schwer, uns den stämmigen, umgänglichen und gemütvollen Künstler Tutilo zugleich als einen schwer unter seiner Sünde leidenden Menschen zu denken. Aber die Quellen geben dieses Bild zu deutlich an die Hand und erinnern uns daran, dass Tutilo, bei dem scheinbar alles nach aussen, nach Gestalt, drängte, eine vor den Menschen tief verborgene Innenwelt in sich trug, eine Welt heimlichen Gottesumgangs, an der ihm als einem Frommen des Mittelalters unendlich viel mehr gelegen war als an allen seinen von der Welt bestaunten künstlerischen Schöpfungen.

*

Die engere Heimat Notkers des Stammlers ist nicht mit voller Sicherheit auszumachen. Eine Quelle aus dem 13. Jahrhundert nennt die Ortschaft Elgg bei Winterthur als seinen Geburtsort, aber diese Angabe steht auf schwachen Füßen. Es mag Elgg genug sein, dass es — im 16. Jahrhundert — einen anderen Grossen, Giordano Bruno, wenigstens beherbergen durfte, aber als Geburtsstätte Notkers kommt es kaum in Betracht. Viel besser als Heimatort Notkers bezeugt ist das an der rechten Seite der oberen Thur, südlich von Wil (St. Gallen) gelegene Jonschwil, ein Toggenburger Bauerndorf, das neuerdings in manchen Erzählungen Heinrich Federers, der dort als Kaplan amtete, seine dichterische Verklärung gefunden hat. Hier, wo er auch im Jahre 1913 ein einfaches Denkmal erhielt, dürfte Notker um 840 geboren sein.

Der Name „Notker“ ist altgermanisch und bedeutet dasselbe wie Shakspeare, nämlich „Speerschwinger“. Als „balbus“ hat sich Notker selbst bezeichnet und wird seither mit dem Beinamen Balbulus von anderen Notkern unterschieden. Balbus und Balbulus heisst „Stammler“; Notker war also unfähig, bestimmte

Laute richtig zu bilden. Da er trotzdem der Klosterschule als Lehrer dienen konnte, ist zu vermuten, dass sein Sprachfehler nicht allzu stark war. Noch eine zweite äusserliche Eigenheit Notkers ist uns bekannt: Er war, wie die *Casus Sancti Galli* Ekkehard's IV. erzählen, schwächlichen Körpers. So zeigt ihn z. B. eine vielleicht auf Augenzeugenerinnerungen zurückreichende farbig ausgeführte St. Galler Miniatur. Da sitzt im Schreibraum des Klosters, das kapuzenbedeckte Haupt auf die linke Hand gestützt, in der Rechten ein Buch, eine mittelgrosse zartgebaute Gestalt im benediktinischen Ordenskleide; ein grauer Bart umrahmt das schmale, knochige Antlitz.

Unter den inneren Eigenschaften Notkers hebt der vierte Ekkehart zunächst in konventioneller Weise die mit Strenge gepaarte Milde und die Geduld in Widerwärtigkeiten hervor, aber dann fährt er weiter: „Bei plötzlichen und unvermuteten Dingen war er etwas schreckhaft (*timidulus*), abgesehen von den ihn beunruhigenden Dämonen, denen er sich gewiss kühn entgegenzustellen pflegte“. Dem gebrechlichen Leibe entsprach, wie wir es oft antreffen, eine seelische Verfassung, die wir wohl heute als leicht neurasthenisch benennen würden. Als Aeusserung dieses Zustandes wird die Schreckhaftigkeit erwähnt, aber sicher sind die Teufelsanfechtungen, von denen Notker besonders häufig und besonders heftig heimgesucht wurde, als Ausdruck derselben nervösen Anlage zu verstehen.

Zwei dieser Dämonenangriffe werden in den Klostergeschichten (Kap. 41 und 42) genau geschildert. Notker ist des Nachts allein in der Klosterkirche, um zu beten. Da hört er auf einmal das Knurren eines Hundes, das zuweilen in Schweinegrunzen übergeht. Daran, dass der Hund auch zu grunzen versteht, erkennt Notker, dass er es mit einer Verkörperung des Satans zu tun hat. Mutig zündet er ein Licht an, um nach dem Tier zu suchen. Da stürzt der Hund hervor und zerrt den Mönch mit den Zähnen an den Kleidern. Notker erwehrt sich des Angreifers, indem er den in der Nähe stehenden Stab des heiligen Gallus zur Hand nimmt und solange auf den Hund niederhaut, bis der Stab zerbricht. Erst jetzt kann der Teufel in Hundsgestalt, der unter Wehgeschrei die Hiebe hatte dulden müssen, entfliehen. Ein andermal sitzt der Böse am hellen Tag im Deckengebälk der Kirche, um auf Notker zu warten.

Dieser kommt und streckt sich auf dem Boden zum Gebete hin. Da nimmt der Teufel eine Tafel der durchbrochenen Decke und wirft sie nach dem Betenden, der sich nur durch rasches Emporspringen retten kann. Diese Anekdoten brauchen keineswegs erfunden zu sein, sondern sie können auf Berichte Notkers selber zurückgehen, der in seinem bisweilen von Halluzinationen bedrängten Geist derartige Zweikämpfe mit dem Satan wirklich erlebt zu haben geglaubt hat. Aber mag auch die Psyche Notkers des Stammlers krankhafte Züge aufweisen, sein Werk trägt nichts Krankhaftes an sich.

Notker ist am berühmtesten als Sequenzendichter. Die Sequenzen waren ein Bestandteil des Messgottesdienstes. Zwischen der Verlesung der Epistel und des Evangeliums singt der Priester das sog. Graduale, einen Psalm, der mit einem Alleluia ausklingt. Die letzte Silbe des Alleluia (das —ia) wurde bis ins 9. Jahrhundert in einer langen wortlosen Tonreihe gesungen. Diese Tonbewegungen nannte man *Sequentia*, weil sie auf das Alleluia folgten. Eine Sequenz ist also zunächst eine Melodie. Weil es sich um eine Melodie ohne Text handelte, war es schwer, sie sich einzuprägen. Darum ging man dazu über, zum Zwecke der leichteren Behaltsamkeit den langen Tonfolgen Worte zu unterlegen. Man schuf also zu den vorhandenen Sequenzenmelodien — es gab deren viele — Lieder. Auch diese Lieder hiessen Sequenzen. Eine Sequenz kann also sowohl eine Melodie als auch den Text dazu bedeuten. Notker ist nicht der Urheber der Sequenzendichtung, aber er ist ihr grösster Meister. Er hat aber nicht nur Texte für Sequenzenmelodien geschaffen, sondern er hat die Melodien, wo sie für seine Strophen zu kurz waren, selbständig erweitert, er war also auch Komponist und zwar „der erste Komponist deutscher Abstammung, den die Geschichte kennt“ (Peter Wagner). Einzelne seiner Vertonungen haben sich noch erhalten. (Eine Würdigung des Tonsetzers Notker gibt Peter Wagner in einem besonderen Beitrag „St. Gallen in der Musikgeschichte“ in Samuel Singers Bändchen „Die Dichterschule von St. Gallen“. 1922) Die originelle, vor 70 Jahren zuerst geäußerte und seither oft wiederholte Ansicht, Notker habe sich bei der Schöpfung seiner Melodien durch die Alphornweisen, Hirtenlieder und Kuhreihen der ostschweizerischen Bergler befruchten lassen, ist, wie

W. Sichardt jüngst gezeigt hat, ebenso haltlos, wie die andere, dass in der Melodik der heutigen schweizerischen Bergbevölkerung noch der Niederschlag der Sequenztöne zu finden sei.

Notker hat für alle Feste des Kirchenjahres Sequenzen gedichtet und sie in zwei Büchern herausgegeben; aber unglücklicherweise haben spätere Zeiten dieser Sammlung auch solche Sequenzen beigefügt, die nicht von Notker herrühren. Die Forschung bemüht sich seit Jahrzehnten, die echten Notkersequenzen unter den unechten herauszufinden. Dabei ergab sich beispielsweise, dass das bekannte Lied *Media in vita in mortuusum* — Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfungen — nicht auf Notker zurückgeht. Die Zahl der wirklich auf Notker zurückreichenden Sequenzen beträgt nach dem Urteil P. von Winterfelds, des bedeutendsten Kenners der Notkerschen Dichtung, fünfzehn. Dazu gehört die Ostersequenz, aus der im Folgenden nach der im Versmass des Urtextes gehaltenen Uebersetzung von Paul von Winterfeld einige Strophen wiedergegeben sind:

Dem aus Grabesnacht

Auferstandnen Heiland huldigt die Natur:

Blum' und Saatgefild

Sind erwacht zu neuem Leben;

Der Vögel Chor

Nach des Winters Rauhreif 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,

Dumpf erbebend ihrem Einsturz nahe schien.

Diese Zeilen entzücken noch heute durch ihre Einfachheit. Schlicht und wahrhaftig ist die Formgebung, die auf besonderen Schmuck, sogar — mit zwei, drei Ausnahmen — auf die Beiwörter verzichtet. Meisterlich, wie hier in derselben Weise wie in den Liedern Tersteegens, Paul Gerhardts, Goethes oder Hermann Hesses mit sparsamen Worten eine tief beglückende Wirkung erreicht wird. Und dieser Natürlichkeit war Notker fähig in einem Zeitalter, dessen Dichtkunst infolge der Uebermacht der antiken Vorbilder zu Schwulst und hohler Rhetorik neigte!

Klar und schlicht ist auch der Gehalt der Ostersequenz. Da wird nicht geprunkt mit Gedankenfülle, sondern ein Blickpunkt regiert. Wenn von unserem Gedicht gesagt wurde, „hier gestaltet sich zum erstenmal im Mittelalter tiefstes Naturempfinden“ (Hermann Reich), so ist das soweit richtig, als diese liebevolle Versenkung in unscheinbare Vorgänge des Naturlebens, diese Andacht zum Einfachen in der Natur, uns im Mittelalter vor der Ostersequenz so nicht entgegentritt. Aber man muss hinzufügen, dass es nicht die eigentliche Absicht unseres Liedes ist, die Natur zu verherrlichen, sondern es will Christus verherrlichen, indem es zeigt, wie jeder neue Frühling eine Huldigung ist an den Heiland, der an Ostern vom Grab erstand. Dieser Grundgedanke der Ostersequenz ist nicht völlig neuartig, sondern er ist die Abwandlung eines Gesichtspunktes, der von Anfang an die Naturbetrachtung der christlichen Kirche beherrscht hat: Die Schöpfung ist dazu da, um den Schöpfer und Erlöser zu preisen. Diese Anschauung, die ihren schönsten Ausdruck im „Lobgesang der Kreaturen“ des heiligen Franz gefunden hat, geht letztlich auf den 148. Psalm zurück. Es ist also der Glaube der Kirche und nicht in erster Linie das subjektive Empfinden, was Notker in seinem Ostergesang ausspricht, und es scheint mir von hier aus fraglich, ob man Notker, wie es üblich geworden ist, als Lyriker bezeichnen kann.

Notkers Sequenztexte und -melodien haben eine gewaltige Verbreitung gefunden. Denn sie sind uns sowohl in deutschen wie in italienischen, französischen und englischen Handschriften überliefert und das beweist, dass sie in allen diesen Ländern im Messgottesdienst gebraucht wurden, sodass man mit S. Singer sagen kann, „dass niemals ein Schweizer Komponist oder Dichter eine derart weitreichende Wirkung ausgeübt hat“.

Der Dichtermusiker Notker war auch ein vortrefflicher Erzähler, wie seine lateinisch geschriebenen Karlsanekdoten, sein zweites Hauptwerk neben den Sequenzen, beweisen. Es handelt sich um 55 Kurzgeschichten (ausgezeichnet verdeutscht von Karl Brüggemann im 440. Bändchen der Inselbücherei), die um den bereits zur Idealfigur gewordenen frommen, milden, gerechten, weisen, reichen, freigebigen, hochherzigen, nie rastenden, immer-

wachen, listigen, hellsichtigen, starken, herrlichen, ruhmreichen, kriegerischen, unerschrockenen, niebesiegten, furchtbaren, unvergleichlichen Kaiser kreisen. Die meisten dieser Geschichten werden in einem behaglichen Volkston, der mit kräftiger Anschaulichkeit nicht spart, berichtet, aber mitunter erhebt sich die Darstellung zu hinreissendem Schwung, wie z. B. in der Anekdote „Karl vor Pavia“, aus der ein Abschnitt hierher gesetzt werden soll.

Der vor Karl dem Grossen geflohene Otker steht mit König Desiderius auf dem Turm zu Pavia, von wo beide das feindliche fränkische Heer erwarten. Dort sagt Otker zu Desiderius: „Wenn du auf den Feldern eine eiserne Saat starren siehst und Po und Tessin mit eisenschwarzen Meeresfluten die Mauern der Stadt überschwemmen, dann können wir erwarten, dass Karl kommt“. Er hatte das noch nicht zu Ende gesprochen, als zuerst im Westen und Norden es sich wie eine finstere Wolke zu zeigen begann, die den hellsten Tag in schauerliche Schatten hüllte. Und als der Kaiser näher und näher kam, ging von dem Glanz der Waffen den (in Pavia) Eingeschlossenen ein Tag auf, dunkler als alle Nacht. Da sah man auch ihn, den eisernen Karl, eisern behelmt, mit eisernen Aermeln bewehrt, die eiserne Brust und die breiten Schultern eisern gepanzert. Die eiserne Lanze hochaufgereckt hielt seine Linke umschlossen, denn die Rechte war stets bereit für den siegreichen Stahl. Die Aussenseite seiner Hüften, die man sonst freilässt, um leichter aufsitzen zu können, war bei ihm mit dünnen eisernen Schuppen bedeckt. Von den Beinschienen brauche ich nichts zu sagen, sie waren ja im ganzen Heer aus Eisen gebräuchlich. An seinem Schilde sah man nichts als Eisen. Auch sein Ross erglänzte eisern wider von Farbe und stolzem Mut... Eisen füllte die Felder und Wege, der Sonne Strahlen wurden zurückgeworfen von dem blinkenden Eisen. Dem starren Eisen bezeugte das Volk todesstarr geziemende Ehre: bis tief unter die Erde drang das Entsetzen vor dem glänzenden Eisen. „Das Eisen, wehe, das Eisen!“ so tönte das Geschrei der Bürger durcheinander. Vor dem Eisen erbebten die festen Mauern, und der Mut der Jünglinge verging vor dem Eisen der Männer.“

Unter die Erzählungen von Karl dem Grossen hat Notker andere eingestreut, von denen er sagt, dass sie nicht von Karl

handeln, die er aber doch, weil sie in der Umwelt des Kaisers spielen, bringen will. Dazu gehört die von J. und W. Grimm in die „Deutschen Sagen“ aufgenommene Geschichte von dem Thurgauer Eishere, einem Kraftprotzen, der sich gewaltiger im Slawenland vollbrachter Heldentaten brüstet, von dem aber alle zu Hause wissen, dass er es nicht einmal fertig bringt, sein Ross in die Thur zu treiben. „Es war da ein Mann aus dem Thurgau — schon durch seinen Namen ein grosser Teil des furchtbaren Heeres (Karls des Grossen), er hiess Eishere — von solchem Körperbau, dass man hätte glauben mögen, er sei aus dem Geschlechte Enaks, wenn nicht so viel Zeit und Land dazwischen läge. So oft er an den Thurfluss kam, der durch die Giessbäche aus den Alpen anschwell und überfloss, und er sein mächtiges Ross, ich will nicht sagen, in die Strömung, ja nicht einmal in das ruhiger fliessende Wasser treiben konnte, nahm er es beim Zügel und zog es schwimmend hinter sich her und sagte dabei: ‚Beim Herrn Gallus, ob du willst oder nicht, du musst hinterdrein!‘ Und im Gefolge des Kaisers mähte er die Böhmen, Wilzen und Awaren wie das Gras und spiesste sie wie Vögelchen auf seine Lanze. Als er nun wieder heimkam und ihn die Müssiggänger fragten, wie es ihm denn im Wendlande gefallen habe, sagte er entrüstet über die Frage und voller Verachtung der Feinde; ‚Was soll ich mit diesen Fröschen? Ihrer sieben oder acht oder auch neun steckte ich mir meist auf meine Lanze und trug sie hierhin und dorthin, und dabei brummt sie, ich weiss nicht, was. Es war nicht der Mühe wert, dass der Herr König und wir uns mit solchen Würmern herumschlugen‘“.

Aus dieser — wie aus mancher andern der Karlsanekdoten — blitzt der Schalk hervor. Damit stossen wir auf einen Zug, der für Notker wesentlich ist: Notker der Stammler ist Humorist, ja er ist der erste, der im Mittelalter den Humor in die Kunstdichtung eingeführt hat. Er dichtete Tierfabeln fröhlichen Charakters und Tierschwänke und ist deshalb schon als der Hans Sachs des Mittelalters bezeichnet worden. Im Folgenden seien die Tierfabel vom Kalb und Storch und der Tierschwank vom Floh und Zipperlein angeführt. Ein Schwank will lediglich zur Erheiterung dienen, während eine Tierfabel eine Nutzenanwendung in sich schliesst. Bei der Fabel vom Kalb und Storch heisst die-

selbe: Wer selbst Mängel hat, soll nicht andere kritisieren oder, wie wir heute etwa sagen: Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen. Beide von Notker in Verse gesetzte Stücke gebe ich in der Uebertragung von Paul von Winterfeld.

Kalb und Storch. Das Kalb irrte betrübt umher auf einer Wiese und suchte nach seiner Mutter. Kam ihm der Storch entgegengestellt und sprach: „He, Bruder, was brüllst du so kläglich? was läufst du so traurig herum, wo alles grünt und blüht?“ Sprach das Kalb: „Ach, Bruder, nun sind es schon drei Tage, dass ich keine Milch mehr gekriegt habe und mit leerem Magen umherlaufen muss“. „Sei doch kein Tor, dich darum zu härmen“, erwiderte der Storch, „dass ich nicht sauge, ist nun schon volle drei Jahre her“. Das Kalb aber sah ihn verächtlich an: „Was das für Nahrung sein muss, wovon du lebst, das zeigen auch klärlich deine Beine“.

Floh und Zipperlein.

Wie man sagt, hat einst die reichen
Leute nur der Floh gebissen,
Und das Zipperlein geplagt
Nur des armen Mannes Glieder.

Aber wenn der Floh die Reichen
Nachts im Finstern zwicken wollte,
Ward ein Licht herzugebracht
Und es war um ihn geschehen.

Liess das Zipperlein sich nieder
In des armen Mannes Füßen,
Durfte er darum doch nicht ruhn,
Und es hatte nichts als Unrast.

Solchermassen hatten beide
Böse Tage auszustehen:
Eins ward hin- und hergejagt,
Und dem andern ging's ans Leben.

Trafen einst die zwei zusammen,
Klagten sich ihr Leid einander,
Und sie kamen überein,
Ihre Rollen auszutauschen.

Zipperlein seit jenem Tage
Zwickt des reichen Mannes Füsse,
Und den Armen beisst der Floh,
Wenn zu Bette er gegangen.

Der hat nichts zu tun und faulenzet:
Da mag Zipperlein sich pflegen;
Und es stört ein müder Mann
Nicht den Floh bei seiner Arbeit.

Solche Töne bei Notker überraschen. Wie reimt sich diese Schalkhaftigkeit mit der furchtsamen Gemütsart des Dichters und mit seinem ernstesten Glauben zusammen? Wir betrachten diese heiteren Dichtungen Notkers nicht als Ausdruck der lustigen Stimmung oder des Witzes, sondern des Humors, und wahrer Humor erblüht ja immer nur auf dem Untergrunde einer gläubigen Haltung. Humor ist das „trotzdem Lachen“ mitten in aller Angst der Welt. So verstanden passen die Schwänke nicht schlecht zu den Sequenzen, ja diese Mischung von Heiterkeit und Ernst gibt dem Bilde Notkers des Stammlers erst die rechte Vollendung.