



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Germanisch-romanisches Mittelalter

Singer, Samuel

Zürich [u.a.], 1935

[urn:nbn:de:hbz:466:1-68377](#)

G. 22.6.53

GERMANISCH- ROMANISCHES MITTELALTER

AUFSÄTZE UND VORTRÄGE

von

S. SINGER

MAX NIEHANS VERLAG

ZÜRICH UND LEIPZIG

GERMANISCH-ROMANISCHES MITTELALTER

AUFSÄTZE UND VORTRÄGE

VON

S. SINGER

[Amic]

MAX NIEHANS VERLAG
ZÜRICH UND LEIPZIG

11
BTMS
1196



81/6
*216

Copyright 1935 by Max Niclans Verlag Zurich (Switzerland)

Vorwort

Der erste Aufsatz der vorliegenden Sammlung „Innere Sprachform gleich bei verschiedenen Völkern“ hat insoferne eine Ausnahmsstellung, als er der einzige sprachgeschichtliche innerhalb der ganzen Reihe ist, die, der Literaturgeschichte gewidmet, die Prolegomena zu einem vor langer Zeit versprochenen, aber in Anbetracht meines Alters wohl nie mehr an die Öffentlichkeit tretenden Werke bilden sollten, der Geschichte der schönen Literatur des europäischen Mittelalters. Dieser erste Aufsatz, wie die zunächst folgenden nur wenig geändert, entstammt der Festschrift Max H. Jellinek, zum 29. Mai 1928 dargebracht, Wien und Leipzig 1928, S. 112 ff.

Der folgende Aufsatz „die Ursprünge der Poesie“ erschien 1913 in der Zeitschrift Wissen und Leben VI, 419 ff. 485 ff. Er ist der älteste der bereits gedruckten.

Ihm folgt der letztgedruckte über Altertum und Mittelalter aus der Zeitschrift Neophilologus XIII, 1934, S. 186 ff., als Vortrag gehalten am 6. Dezember 1933, innerhalb des von der Universität Bern veranstalteten Vortragzyklus „Das Werden des christlichen Abendlandes“, vom Standpunkte des Literarhistorikers aus.

„Stil und Weltanschauung der altgermanischen Poesie“ erschien zuerst 1924 in der Festschrift für O. F. Walzel „Vom Geiste neuer Literaturforschung“, S. 9 ff.

„Der Geist des Mittelalters“ aus der Germanisch-romanischen Monatsschrift XVII, 1929, S. 81 ff., ein Vortrag gehalten am 13. Dezember 1928 in der Literarischen und Lesegesellschaft in Aarau, mit Benutzung eines älteren über Mittelalter und Renaissance, der im 2. Heft der Sammlung „Sprache und Dichtung“, Tübingen 1910, erschienen war.

„Karolingische Renaissance“ aus Germanisch-romanische Monatschrift XIII, 1925, S. 187 ff., 243 ff.

„Arabische und europäische Poesie im Mittelalter“ ist eine sehr freie Umarbeitung des Aufsatzes in der Zeitschrift für deutsche Philologie 52, 77 ff. unter Beziehung älterer kleiner Aufsätze.

„Keltischer Mythus und französische Dichtung“ verarbeitet zwei Rezensionen in der Zeitschrift Litteris (über Bruce, The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the year 1300 in Litteris III, 1926 und über Loomis, Celtic Myth and Arthurian Romance in Litteris V, 1928) zu einer einheitlichen Abhandlung.

„Germanisches Drama?“ ist ungedruckt, abgesehen von der Ausgabe des Spiels von Herbst und Mai im Schweizer Archiv für Volkskunde XXIII, 1921.

„Die Grundlagen der Pasturelle“ sind vorher als Beitrag zur Festschrift Kastner 1932 gedruckt. „Ruodlieb“ als Beitrag zur Festschrift für Konrad Zwierzina 1924.

„Die romanischen Elemente des Nibelungenlieds“ sind bisher ungedruckt, verwenden aber ältere, gedruckte kleine Arbeiten.

„Die Quellen von Richard Wagners Parsifal“ erschien zuerst im Kleinen Bund 1932, als Abdruck eines Vortrags, gehalten an der Jahresversammlung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der bernischen Hochschule, am 14. Juli 1932.

Bern, im Juli 1935.

INHALT

	Seite
Innere Sprachform gleich bei verschiedenen Völkern	9
Die Ursprünge der Poesie	20
Altturn und Mittelalter	45
Stil und Weltanschauung der altgermanischen Poesie	73
Der Geist des Mittelalters	93
Karolingische Renaissance	113
Arabische und europäische Poesie im Mittelalter . .	151
Keltischer Mythos und französische Dichtung . . .	170
Germanisches Drama?	185
Die Grundlagen der Pastorelle	199
Ruodlieb	206
Die romanischen Elemente des Nibelungenliedes . .	232
Die Quellen von Richard Wagners Parsifal	255

Innere Sprachform gleich bei verschiedenen Völkern

Die Aufschrift „Innere Sprachform gleich in verschiedenen Sprachen“ trägt ein 22 Quartblätter enthaltender Umschlag aus dem Nachlasse meines Lehrers Richard Heinzel. Was Heinzel unter „innere Sprachform“ versteht, hat er nirgends gesagt: man wird seinem Sinn wohl am ehesten gerecht werden, wenn man ihn mit A. Martys „konstruktiver innerer Sprachform“ gleichsetzt (siehe O. Funke, Innere Sprachform, eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie, Prager deutsche Stud., 32, S. 25 ff.). Unterhalb der genannten Aufschrift steht als eine Art Inhaltsverzeichnis: „Miklosich. Diez. mhd. altfrz.“ Dementsprechend finden sich zunächst drei Blätter Auszüge aus Miklosichs viertem Bande der vergleichenden Grammatik der slawischen Sprachen, der die Syntax enthält. Sie verzeichnen die Parallelen zur Syntax der germanisch-romanischen Sprachen. Wichtig wird dabei der von Miklosich auf S. 727 und 740 geprägte Begriff einer „europäischen“ Syntax, die er der slawischen gegenüberstellt. S. 727 heißt es: „Wenn man die einzelnen slavischen sprachen in betreff dieser anwendung des instr. mit einander vergleicht, so nimmt man wahr, dass einige unter ihnen jetzt die letzten überreste derselben aufzuweisen vermögen und dass in anderen dieselbe immer mehr zu gunsten der auf den classischen sprachen fußenden syntax, die man die allgemein europäische nennen kann, eingeschränkt wird“, und S. 740: „Die den europäischen sprachen analoge ausdrucksweise drängt die eigentümlich slavische immer mehr zurück, eine erscheinung, die sich auch in anderen sprachen unseres weltteils beobachten lässt; denn ein gewisser, man möchte sagen, europäismus strebt die sprachen der an der cultur theilnehmenden völker Europas wie zu einem idiom zu vereinigen. Man beachte die bemerkung F. A. Wolfs in Museum für alterthumswissenschaft 1, 95, Kleinere

schriften 366. Wer die Tendenz der Sprachen unseres Welttheils nach einer gewissen gleichförmigkeit nicht beachtet, wird sich die allmähliche Metamorphose der slavischen Sprachen nicht erklären können. Nicht alles geschieht in den Sprachen von innen heraus.“ Diese Worte des großen Slawisten, die vielleicht noch durch persönliche Gespräche einen tieferen Hintergrund gewannen, da die beiden Männer ja noch 13 Jahre nebeneinander an der gleichen Hochschule wirkten, sind bei Heinzel auf fruchtbaren Boden gefallen und er hat den Plan einer solchen „europäischen Syntax“ immer und immer wieder erwogen.

In diesen Sammlungen aus Miklosich hat H. diejenigen slawodeutschen Parallelen blau unterstrichen, die nur fürs Mhd., nicht fürs Nhd. gelten, mit einem zweifachen blauen Strich, die sich auf Mhd. und Altfranz., aber nicht Nhd. und Nfranz. beziehen. Dasselbe gilt für die blauen Striche auf den folgenden fünf Blättern, die die Sammlungen aus Diez enthalten. Es folgen acht Blätter eigener Sammlungen aus H.s vielumfassender Lektüre afr. und mhd. Literatur. All dies entspricht dem auf dem Umschlag angegebenen Inhalt. Es schließt sich noch je ein Blatt mhd.-prov., altfranz.-altnord., hebr.-antik an, dann ein Blatt Stil, schließlich ein Blatt, das eine Art Entwurf zu seiner eigenen Vorlesung über Syntax zu enthalten scheint.

Das rückwärtige Umschlagblatt enthält allerlei zerstreute, teilweise schwer leserliche Notizen. Unter diesen greife ich eine heraus: „Perf. mit sein u. haben.“ An diesem Falle möchte ich zeigen, wie ich mir denke, daß H. diese Probleme angepackt hätte. Nicht, wie er seinen Plan auch nur in Beziehung auf dieses Problem ausgeführt hätte; denn zu einer Ausführung reichen weder der mir zur Verfügung stehende Raum noch meine Kenntnisse und Fähigkeiten.

In M. Nygaards Norrœn Syntax, Kristiania 1905, § 176, Anm. 4, S. 190, heißt es: „Einige intransitive Verben, besonders Bewegungsverben, bilden aktive Formen von Perf. und Plusquamperf. sowohl mit *hafa* als mit *vera*. In der Regel ist der Unterschied zu bemerken, daß bei den Formen mit *hafa* mehr an die in Gegenwart oder Vergangenheit geschehene Handlung gedacht wird, bei den Formen mit *vera* an einen Zustand oder eine Lage in Gegenwart oder Vergangen-

heit, als Resultat einer vorhergegangenen Betätigung.“ Bei den Transitiven und den anderen, hier nicht genannten Intransitiven wird nur *hafa* zur Bildung des umschriebenen Perfekts verwendet. Dementsprechend sagt Noreen, Altisländische und altnorwegische Grammatik, § 541: „Das part. prät. wird in Verbindung mit dem präs. und prät. von *hafa* ‚haben‘, bei einigen Verben *vesa*, *vera* ‚sein‘, zur Bildung eines umschriebenen Perfekts, resp. Plusquamperfekts verwendet.“ Heusler, Altisländisches Elementarbuch, § 409¹: „Im übrigen werden ein Perfektum und ein Plusquamperfektum gebildet mit *hafa* ‚haben‘, bei wenigen Verba mit *vesa*, *vera* ‚sein‘ ... *fara* ‚gehн‘, *ganga* ‚treten‘, *koma* ‚kommen‘ und ein paar andere bilden das Perf. mit *hafa* und *vera*: *ek hefe faret*, *ek em farenn*. Dort schwebt mehr die Handlung, hier ihre ruhende Nachwirkung vor.“ Es scheint zunächst, als ob Heusler hier dreierlei Konstruktionen unterschiede: die nur mit *hafa*, die nur mit *vera* und die mit beiden Verben fakultativ; doch ist das wohl nicht so gemeint, da er an erster Stelle als Beispiel eines Verbums, das sein Perfekt mit *vera* bildet, *koma* angibt, das an zweiter Stelle als ein mit beiden Hilfsverben konstruiertes erscheint. Es liegt das bloß an der Kontamination der Fassungen bei Nygaard und Noreen. Aber auch Noreen hat wohl nichts anderes als Nygaard gemeint. Ganz undeutlich drückt sich Holthausen, Altisländisches Elementarbuch, § 298, aus: „Das Part. prät. wird mit *hafa* oder *vera* zur Bildung eines umschriebenen Perfects und Plusquamperfects verwendet, z. B. *ek hafa, hafda kallat*, ich habe, hatte gerufen, *ek em genginn* ich bin gegangen.“ Ich glaube, daß man hier weiter kommen kann. Zunächst sind die Verba ins Auge zu fassen, die ihr aktives Perfektum mit *vera* bilden können.

Es sind, abgesehen von den Bewegungsverben, allerdings nur eine geringe Anzahl. Aber man muß bedenken, daß im Nordischen die mit Präfix versehenen Verba fehlen, die in den westgermanischen Sprachen das Hauptkontingent stellen. Immerhin sind zu nennen: *verða* „werden“, *rökva* „dunkel werden“ und *lysа* „hell werden“, *sofna* „einschlafen“, aber auch *sofa* in der gleichen Bedeutung, Hávamál 101, 2 wie *vaka* für *vakna*, „aufwachen“ 100, 1 *gróa* und *vaxa* „wachsen, bewachsen, verwachsen“, *svella* „schwellen“, *anda*

¹ In der ersten Auflage; § 415 der zweiten Auflage.

und *svelta* „sterben“, *svelga* „(sich) verschlucken“,¹ *frjósa* „frieren“. Ich rechne hieher noch *koma*, welches sich von den anderen Bewegungsverben dadurch unterscheidet, daß hier die Konstruktion mit *vera* sich deutlich als die ursprüngliche nachweisen läßt: in den Eddaliedern erscheint sie, wenn ich richtig zähle, 42mal, wogegen die mit *hafa* nur dreimal auftritt. Bei den übrigen Bewegungsverben finden wir von Anfang an das Schwanken wie im Deutschen: so bei *ganga*, *fara*, *líþa*, *váþa*, *skrífþa*, *hverfa*, *riþa*, *stiga*, *falla*, *sökkva* usw. Wahrscheinlich werden auch die Gründe die gleichen sein wie im Deutschen: sie werden ursprünglich mit „haben“ und nur bei Zielangabe mit „sein“ konstruiert worden sein. Von hier aus wird das Schwanken sich auf die übrigen genannten Verba übertragen haben, denen allen eine Eigenschaft zukommt, daß sie nämlich das sind, was Behaghel, Deutsche Syntax, § 698, II, S. 276, mutative Perfektiva² genannt hat. Es gilt also für das Nordische die Regel: das zusammengesetzte Perfekt wird mit „haben“ gebildet außer bei den perfektiven Intransitiva. Im ersten Fall wird das Partizip zunächst in den Akkusativ des Objekts bei den Transitiven, hingegen bei den Intransitiven in den Akk. sing. neutr. gesetzt, was im Verlauf der Sprachgeschichte auch auf die Transitiven übertragen wird.

Für das Englische gibt Einenkel, Gesch. d. engl. Sprache II, Historische Syntax, § 9, folgende Regel: „Die altenglischen intransitiven Verben verwenden *wesan* mit nur verschwindenden Ausnahmen; vor allem *wesan* selbst, welches stets, und *faran*, welches gelegentlich *habban* zu sich nimmt. Die altenglischen Transitiva verwenden *habban*.“ Diese Angaben entsprechen den Tatsachen, wenn man statt *faran* allgemeiner die Bewegungsverba sagt; denn es gilt ebenso für *geliden* und *gégán*. Aber die eine Ausnahme von *wesan* wiegt schwer: als seltene Fälle kommen noch etwa *sittan* „sich

¹ Eine andere Auffassung bei Detter-Heinzel und Gering-Symons zu *Hávamál* 32, 5; doch greift Neckels Glossar zur Edda ebenso wie Olsen, Festskr. til H. Falk S. 204 wieder auf die ältere Auffassung zurück. Symons möchte *soltenn* einsetzen. Haustlong 16 will jetzt E. A. Kock Not. Norr. § 141 *bjargsolignum* in der Bedeutung „gierig“ lesen, was für Neckel spricht, ebenso wie das *brim-solgin* des Einarr Skúlason, auf das zuerst Gering hingewiesen hat.

² Ich unterscheide nur Imperfektiva und Perfektiva als sogenannte Aspekte wie in der slawischen Grammatik, während man Aktionsarten freilich eine ganze Menge unterscheiden kann, s. Porzig, Indog. Forsch. 45, 152 ff.

aufhalten“ und *syngian* „sündigen“ hinzu. *Geprungen* im Andreas 992 ist eher als ein absolut gebrauchtes Transitivum denn als wirkliches Intransitivum aufzufassen, da dieses sonst immer mit *wesan* konstruiert. Also insofern ist die Regel richtig, als sie nichts Unrichtiges behauptet, aber sie ist unvollkommen, weil sie etwas Wichtiges nicht mitteilt. Näher der Wahrheit kommt Koch, Die Satzlehre der englischen Sprache, 2. Aufl., § 44, wenn er schreibt: „Das Verb. substant. tritt nur zu einer geringen Anzahl intransitiver Verben, hauptsächlich Verben der Bewegung und des Werdens.“ Es sind im ganzen die Verba, die oben als mutative Perfektiva bezeichnet sind. Die mit Präfix gebildeten spielen hier im Gegensatz zum Nordischen eine Rolle. Die Transitiva bilden ihr Perfekt natürlich mit *habban*. Und die imperfektivischen Intransitiva? Von denen ist eben zu sagen, daß von ihnen mit wenigen Ausnahmen kein zusammengesetztes Perfekt gebildet wird. Es ist also nicht so, wie man nach der Fassung bei Einenkel denken könnte, daß zu einem imperfektiven Intransitivum wie *winnan*, ein Perfektum *he is gewunnen* gebildet wird: es gibt dazu kein zusammengesetztes Präteritum und der Grund ist einfach, weil *ic hæbbe gewunnen* nicht mehr „ich habe gekämpft“, sondern „ich habe gewonnen“ heißt. Das *ge* perfektiviert nicht nur, sondern es transitiviert auch und ist darum für das Perfektum der Intransitiven zunächst nicht brauchbar. So heißt es: *hæfde þā gefohten foremærne blæd* Judith. *He nīda gehwane genesen hæfde.* We nyton hwæt Moises gefaren hafþ. Ja sogar *hafad þas geworden rīces hyrde and þæt rād talab.* hu þone cumbolwīgan wið þā hālgan mægd hæfde geworden. Da das zusammengesetzte Präteritum der imperfektiven Intransitiva gewiß sich erst später entwickelt hat als das der beiden andern Kategorien, so könnte das Englische in dem Fehlen desselben etwas Ursprüngliches bewahrt haben.

Für das Altsächsische und Deutsche sind die Verhältnisse genügend durch Behaghel und Paul klargelegt worden, vgl. noch Deninghoff, Die Umschreibungen aktiver Vergangenheit mit dem Particium Praeteriti im Althochdeutschen, Bonner Dissertation 1904. Da das Gotische die Umschreibung nicht kennt, haben wir hier auf syntaktischem Gebiete eine jener Erscheinungen, die das Nordische und das Westgermanische, oder wenn man lieber mit Neckel will, die nordischen und südischen Sprachen mit Ausschluß des Gotischen

umfassen, weil die Goten vor Ausbildung dieser Gemeinsamkeit ausgewandert sind. Was geschehen wäre, wenn sich diese Auswanderung nicht zugetragen hätte, kann man natürlich nicht sagen, wohl aber, daß *rebus sic stantibus*, auch wenn wir zeitlich spätere Denkmäler der gotischen Sprache überliefert hätten, bei den Goten jedenfalls nicht alle diese den andern Dialekten gemeinsamen Änderungen eingetreten wären. Das ist am deutlichsten bei der Wandlung des germanischen *ē* zu *ā*, wo die gotischen Schreibungen in der Bibel und in Eigennamen, wie auch das Krimgotische, eine Entwicklung in der Richtung zum *ī* hin erkennen lassen.

Eine gewisse Schwierigkeit macht die Konstruktion der imperfektiven Intransitiven mit „haben“, die das Englische, abgesehen von den erwähnten Ausnahmen, nicht kennt, ebensowenig wie das Althochdeutsche vor dem 10. Jahrhundert, während sie dem dazwischen liegenden Altsächsischen bekannt ist. Wir hätten hier also eine Gemeinsamkeit zwischen dem Altnordischen und Altsächsischen, auf die auch der transitive Gebrauch des Verbums „kommen“ in der Bedeutung „bringen“ hinweist, worauf Braune in der Anmerkung zur altsächsischen Genesis 33, 34 aufmerksam gemacht hat. Parallelen aus dem Gebiete der Laut- und Flexionslehre, denen gemäß sich das Altsächsische gelegentlich näher zum Altnordischen stellen würde als zum Anglofriesischen oder Hochdeutschen, sind mir nicht bekannt. Wir können also zusammenfassend nur sagen: In allen außergotischen Sprachen wird ein zusammengesetztes Perfekt der Transitiva mit „haben“, der perfektiven Intransitiva mit „sein“ gebildet. Die imperfektiven Intransitiva bilden eines mit „haben“ im Nordischen, in geringerem Umfange im Altsächsischen, wozu sich Ansätze auch im Englischen finden, während im Hochdeutschen die Konstruktion erst im 10. Jahrhundert belegt ist, vielleicht unter niederdeutschem, durch Mitteldeutschland vermitteltem Einfluß.

Die Einheitlichkeit der außergotischen Sprachen in Beziehung auf die Bildung des zusammengesetzten Perfekts hat jedenfalls Paul schon erkannt, wenn er in einer Anmerkung seiner Untersuchung über „Die Umschreibung des Perfekts im Deutschen mit haben und sein“ in den Abh. d. bayer. Akad. d. Wiss. 1902, S. 166, schreibt: „Diese Regel gilt ursprünglich auch für das Niederländische, Englische und Skandinavische, erst durch die spätere Entwicklung sind

Unterschiede entstanden. Auch bei den romanischen Sprachen wird man von einer entsprechenden Grundlage auszugehen haben.“ Ich sehe aber nicht, daß seine Anregung irgendwie gewirkt hätte und die Sache bisher klargelegt worden wäre.

In Beziehung auf die romanischen Sprachen sind wir am besten über das Altfranzösische unterrichtet durch die treffliche Kieler Dissertation von Fritz Hofmann, *Avoir und estre* in den umschreibenden Zeiten des afr. intransitiven Zeitworts, Berlin 1890. Einiges kann noch nachgetragen werden durch die Artikel *aller* und *avoir* in Tobler-Lommatsch altfranzösischem Wörterbuch. Deutlich zeigt sich das Prinzip darin, daß die Zeitwörter, die Hofmann als die des Entstehens und Vergehens bezeichnet, mit *estre* konstruiert werden: *naistre, renaistre, sordre* und *mourir*. Hierher gehört dann auch *prendre* in der Bedeutung „entstehen“, die unpersönlich verwendeten *venir, cheoir, escheoir, encontrer, membrer, souvenir, ajorner, asserir, avesprer, anuitier*. Deutlich ist auch die perfektivierende Wirkung der Präfixe, wie im Deutschen bei Zeitwortpaaren, wo das unkomponierte mit *avoir*, das komponierte mit *estre* sein Perfektum bildet, so *dormir: endormir, manoir: remanoir, veillier: esveillier, vivre: revivre* usw. Deutlich ist endlich bei den Verben der Bewegung die Bevorzugung von *estre* bei Zielangabe: *al herberc sont alet. alez en un vergier. jusqu'an l'ost est li bruz alez. si li sont a l'ancontre alé. au pié li est alee* usw. gegen *tant ont alé. il n'ot mie grantment alé. n'ot gaires alé, quant trova. n'a plus avant alé* usw. Die Komposita durchaus mit *estre* verbunden, *venir* regelmäßig mit *estre, courre* schwankend in der Art von *aller* usw. Natürlich gibt es allerhand Ausnahmen und Verschiebungen, aber das Prinzip ist offenbar dasselbe wie in den germanischen Sprachen.

Auch im Provenzalischen, Italienischen, Rätschen, Altspanischen und Portugiesischen. Wir sind dort freilich nicht so gut dran wie im Französischen durch die Untersuchung von Hofmann. Doch genügt das, was Diez Gramm. d. rom. Sprachen III, Meyer-Lübkes Romanische Syntax, der Artikel von Herzog in der Festschrift für Meyer-Lübke in den Beiheften zur Zschr. f. rom. Phil. 1910, „Das to-Partizip im Altromanischen“, und der von Fontaine „Use of Auxiliary verbs in Romance languages“ in den University studies of Nebraska 1888 an Material bieten, um den gleichen Schluß zu

erlauben. So klar wie im Französischen ist die Sachlage freilich nirgends: im Italienischen hat *esse*, in den iberischen Sprachen *habere* oder *tenere* Fortschritte gemacht.

Hätten wir vom Spanischen nur moderne Texte, so könnten wir unmöglich das Prinzip erkennen, so wenig wie wir es im Rumänischen können, das heut auf dem gleichen Standpunkte ungefähr wie das Spanische steht. Vielleicht ist also auch dort eine Periode vorausgegangen, deren Vorhandensein uns nur wegen Mangels alter Texte entgeht, die dem gleichen Prinzip gefolgt wäre. Es spricht zwar etwas gegen diese Annahme, daß die umgebenden slawischen Sprachen nur die Umschreibung mit *esse* kennen, so daß eher eine Entgleisung nach der andern Richtung zu erwarten gewesen wäre. Aber die Möglichkeit wird man immerhin zugeben müssen, so daß man der Tatsache nicht zu viel Gewicht beimessen darf, daß die einzige romanische Sprache, die nicht germanischen benachbart ist, das Prinzip nicht zu kennen scheint.

Jakob Grimm war der Ansicht geneigt, daß die Umschreibung aus dem Vulgärlatein, resp. dem Romanischen ins Germanische gewandert sei. Das folgte aus dem Stammbaumprinzip: da die Goten die Konstruktion nicht kannten, konnte sie nicht urgermanisch sein, und zwischen dem Urgermanischen und den Einzelsprachen bestand ein Vakuum, das nur durch eine Entlehnung ausgefüllt werden konnte. Seit der Wellentheorie von Johannes Schmidt denken wir anders über derartige Fälle: und gerade das Gotisch-Nordische einerseits, das Westgermanisch-Nordische anderseits zeigen eine Reihe von gemeinsamen Neuerungen gegenüber dem urgermanischen Standpunkt. Damit ist über das Bestehen einer Abhängigkeit des Romanischen vom Germanischen oder umgekehrt überhaupt nichts ausgesagt. Es wäre im Gegenteil gerade eine der interessantesten Tatsachen, wenn wir eine solche syntaktische Neuerung dem „mittelalterlichen Menschen“ als solchem, ohne Rücksicht auf Stammes-zugehörigkeit, zuschreiben dürften. Es ist ja sicher, daß der mittelalterliche Italiener dem Franzosen des gleichen Zeitalters näherstand als dem alten Römer und ebensowohl der Deutsche dem Romanen des Mittelalters näher als dem alten Germanen; aber ob das auch von dem mittelalterlichen Skandinavier gilt? Gerade die deutliche Ausprägung des Prinzips im Nordischen macht mich zögern, den

„mittelalterlichen Menschen“ verantwortlich zu machen, aber auch im Romanischen die Quelle zu suchen.

Thielemann in seiner gründlichen Abhandlung „*Habere* mit dem Part. perf. pass.“ im Arch. f. lat. Lexikogr. und Gramm. II, 543 f., stellt die Ansicht auf, daß die Umschreibung aus der gallischen Vulgärsprache des 5. Jahrhunderts stamme. „Germanischer Einfluß“, sagt er, „bei der Neubildung unserer Struktur ist nicht anzunehmen; denn der syntaktische Bau der romanischen Sprachen ist nur lateinisch. Auch ist es (wegen der mangelnden Sprachquellen) weder zu erweisen noch überhaupt wahrscheinlich, daß der Dialekt der salischen Franken in so früher Zeit die Umschreibung gekannt habe. Dagegen gebührt den Germanen das Verdienst, das neue Element in ihren Gesetzbüchern und Formeln in ausgedehntester Weise verwertet zu haben.“ Man sieht wohl: daß der syntaktische Bau der romanischen Sprachen nur lateinisch ist, ist ein Axiom, nichts weiter. Daß die Bildung in den germanischen Gesetzbüchern und Formeln so häufig vorkommt, gibt doch zu denken und die „mangelnden Sprachquellen“ können die Sache natürlich weder wahrscheinlich noch unwahrscheinlich machen.

Das Italienische und das Hochdeutsche stimmen in der Bildung des zusammengesetzten Perfekts des Verbum substantivum überein. Dieses hat ursprünglich gar kein part. perf., welches zuerst in österreichischen Quellen zu Anfang des 12. Jahrhunderts erscheint. Zwischen diesem wohl von den Bayern entlehnten *gewesen* und dem neugebildeten *gesin* schwanken die Alemannen noch lange Zeit, ehe sich das letztere durchsetzt, s. Zwierzina, PBBeitr. 28, 424. Ob wir es hier mit einer Nachbildung der italienischen Konstruktion zunächst im benachbarten Österreich zu tun haben, will ich dahingestellt sein lassen.

Für eines bei dieser Bildung kann wohl der „mittelalterliche Mensch“ haftbar gemacht werden, d. i. für die sich darin äußernde analytische Tendenz, die sich durchaus nicht nur auf diese Bildung beschränkt. Sie hängt ja teilweise mit dem Verfall der Endungen zusammen, der dazu zwingt, den Verlust durch andere Mittel zu ersetzen. Diesem Umstände ist schließlich auch die germanisch-romanische Entwicklung der beiden Artikel zu danken: des bestimmten aus einem Demonstrativpronomen, des unbestimmten aus

2 Singer, Mittelalter

dem Zahlwort der Einheit. Der bestimmte Artikel wird im Rumänischen und in den skandinavischen Sprachen hinter das Substantiv gesetzt, in den westgermanischen und den übrigen romanischen vor dasselbe. Sie stimmen darin mit dem Altgriechischen überein, wie anderseits das Neugriechische mit ihnen in der besprochenen Neubildung des Perfekts. Das Gotische kennt den Artikel kaum: Ulfila setzt ihn nur, wo der griechische Urtext ihn hat, aber auch dort i. a. nur, wo er ihn vor seinem Gewissen halbwegs als Demonstrativum rechtfertigen kann. Das Nordische verwendet als ausgesprochen bestimmten Artikel ein anderes Demonstrativpronomen als die westgermanischen Sprachen. Gemeinsam ist hingegen die Entwicklung des Numerale zum unbestimmten Artikel. Das Spanische, Altfranzösische, Mittelhochdeutsche bilden mehr oder weniger häufig auch einen Plural dazu. Gemeinsam ist die mehr oder weniger obligatorische Verwendung der Personalpronomina beim Verbum, wobei die gesonderte Stellung, die der Imperativ einnimmt, zu bemerken ist. Der Ersatz der Kasus durch vorgesetzte Präpositionen ist in den romanischen Sprachen alt; doch setzt sich diese analytische Tendenz auch in den germanischen Sprachen allmählich durch. Im Vokativ fehlen gewöhnlich die Artikel, ebenso wie vor Eigennamen: im Oberdeutschen hat er sich im letzten Falle eingestellt sowie im Italienischen allerdings nur bei berühmten Persönlichkeiten. Immerhin wieder eine Übereinstimmung wie bei der Perfektbildung des Verbum substantivum. Manchmal scheint allerdings eine Übereinstimmung nur mit einer einzelnen romanischen Sprache vorzuliegen wie bei dem indefiniten *man* mit dem Französischen; aber bei näherem Zusehen merkt man, daß auch die anderen romanischen Sprachen dieses Indefinitum gekannt haben.

Wo das Nordische eine Erscheinung teilt, wird man nur ungern an Entlehnung aus dem Lateinischen denken, vor allem wenn schon die älteren Quellen diese Erscheinung zeigen. Ebenso wie für das umschriebene Perfekt gilt das für das Höflichkeitspronomen, so nahe es auch liegt, dasselbe mit Ehrismann aus dem lateinischen Briefstil herzuleiten. Aber der Plural, vor allem beim Possessivpronomen der ersten Person, findet sich schon in alten Eddaliedern. Beim pluralis reverentiae der zweiten Person findet sich in den Sagas ein Schwanken zwischen Du und Ihr, das dem Mischstil der

lateinischen Epistographie entspricht. Ich möchte hier doch an selbständige Entstehung denken.

In dieser Frage der Geschichte des zusammengesetzten Präteritums bleibt, auch wenn die eben gezogenen Umrißlinien die richtigen sein sollten, noch viel zu tun übrig. Die Ausnahmen und scheinbaren Ausnahmen von den aufgestellten „Regeln“ müßten im einzelnen aufgeklärt werden. Dann aber wäre vor allem der Begriff der Transitiva und Intransitiva genauer zu fassen und zu klären. Vielleicht vom Begriff des äußeren und inneren Akkusativs aus. Von hier aus sind ja Übergänge des Intransitivums ins Transitivum möglich. Anderseits auch vom absoluten Gebrauch des Transitivums aus. Daß ein partitiver Genitiv einem Akkusativ gleichstehen kann, ist einleuchtend, und die mit einem solchen konstruierten Verben sind als transitiv zu betrachten. Aber auch ein „notwendiger“ Dativ ist ebenso zu beurteilen wie Behaghel Syntax, II, S. 274, zeigt: *habde ira druhtine wel gethionod. Habde iru giholpen. nu habent sie dir ubelo gedanchot. ih gelonot ne habe, den ih sculdic bin.* Ebenso im Nordischen: *jú hefr Gjúka of glatat bornom. snýtt hefr sifjungom. mér hefr stiller stefnt til eyrar. hefr minn faßer meyje sínne grimmom heitet Granmars syne. hafþi ópinn honum sigri heitit. hvé hefþe fyrre eiþom haldet viþ ungan gram.* Ebenso altenglisch, z. B. *ábelgan: oft ic wife ábelge. he ábilhp gode. gode hæbbe ic abolgen,* neben *and Israela god ábulgan.* Für die romanischen Sprachen hat Fontaine a. a. O. auf die Rolle des reflexiven Akkusativs aufmerksam gemacht (*je me meurs: je meurs*), der geeignet ist, Intransitiva zu transitivieren. Aber die Begriffe selbst würden noch sehr der Klärung bedürfen. Es ist ein wehmütiger Gedanke, es sich auszumalen, mit welcher Feinheit und Eleganz Heinzel das getan hätte, wäre er dazugekommen, seinen Plan einer mittelalterlich-europäischen Syntax auszuführen.

Die Ursprünge der Poesie

Welches ist die älteste Dichtungsart? Ich verfolge das Problem zunächst historisch bis R. Wagner und gebe erst zum Schluß meine eigene Meinung. Der Renaissance fiel Poesie mit Theologie zusammen¹. Auf ihrer Poetik fußend sagt deswegen Ronsard²:

... la poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers, par fables plaisantes et colorées, les secrets qu'ils ne pouvaient comprendre, quand trop ouvertement on leur découvrait la vérité.

Ihm folgt Opitz, und in dieser Richtung liegen auch die Darstellungen des achtzehnten Jahrhunderts, die in der didaktischen Absicht die Ursprünge der Poesie suchen und sonach eigentlich die Didaktik, dieses sonst so stiefmütterlich behandelte Gebiet der Dichtkunst, an den Anfang der Entwicklung stellen. So Condillac³:

Es ist nicht schwer sich vorzustellen, auf welchem Wege die Poesie eine Kunst geworden ist. Als die Menschen die vom Zufall im Gespräch herbeigeführten einheitlichen und regelmäßigen Tonfälle bemerkten, wurden die durch die Ungleichheit der Silben bewirkten verschiedenen Bewegungen und der angenehme Eindruck gewisser Modulationen der Stimme die Vorbilder für Rhythmus und Harmonie, denen sie nach und nach sämtliche Regeln ihrer Verskunst entnahmen. Musik und Poesie sind also naturgemäß gleichzeitig entstanden. Diese beiden Künste verbanden sich mit der Gebärde, die älter als beide war, die man den Tanz nennt. Wonach wir vermuten dürfen, daß man zu allen Zeiten, bei allen Völkern irgend eine Art Tanz, Musik und Poesie finden könnte... Die enge Verbindung dieser Künste bei ihrer Geburt ist der wahre Grund dafür, daß sie bei den Alten unter einem gemeinsamen Namen begriffen wurden. Bei ihnen umfaßt der Ausdruck „Musik“ nicht nur die Kunst, die er in unserer Sprache bezeichnet, sondern auch die der Gebärde, des Tanzes, der Poesie und der Deklamation... Man sieht leicht, welches der Zweck der ältesten Dichtungen war. Als die Gesellschaften gegründet

¹ K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance*. Berlin 1886. S. 65.

² Chr. W. Berghoefffer, *Martin Opitz' Buch von der deutschen Poeterei*. Frankfurt a. M. 1888. S. 86 f.

³ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. § 69 bis 72. Oeuvres I, p. 350 ff. Paris 1798. Der Essai erschien zuerst in zwei Bänden 1746 und 1754 in Amsterdam.

wurden, konnten die Menschen sich noch nicht mit den Gegenständen des bloßen Vergnügens beschäftigen, die Bedürfnisse, die sie sich zu vereinigen genötigt hatten, begrenzten ihren Gesichtskreis auf das, was ihnen nützlich oder notwendig sein mochte. Poesie und Musik wurden also nur gepflegt, um Religion und Gesetze kennen zu lehren und um das Andenken der großen Männer und der Dienste, die sie der Gesellschaft geleistet hatten, zu bewahren.

Aber sieht hier nicht Condillac vielmehr gleich verschiedenen noch zu besprechenden Theoretikern des neunzehnten Jahrhunderts den Ursprung der Poesie in der sogenannten chorischen Lyrik? Ja und nein. Den Ursprung der Dichtung wohl, aber nicht den der Dichtkunst als Kunst; den glaubt er erst dort erblicken zu dürfen, wo sich didaktische Tendenzen ihrer bemächtigen. Deutlicher wird diese Meinung in dem von ihm stark abhängigen Sulzer¹:

Der Ursprung der Dichtkunst ist unmittelbar in der Natur des Menschen zu suchen. Jedes Volk, das sich zu irgendeiner Kultur der Vernunft und der Empfindungen heraufzuschwingen gewußt, hat seine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlassung gehabt, was sie stärker als andre gedacht und empfunden, unter sinnlichen Bildern und in harmonischen Reden ihnen vorzustellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon sie durchdrungen ist, mitzuteilen... Sobald dieser erste Keim der Dichtkunst die Menschen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerksam gemacht hatte, entdeckten sie auch, daß außer dem gut abgemessenen Fall der Worte die gute Einkleidung, der feurige Ausdruck der Gedanken und lebhafte Bilder eine ähnliche Wirkung tun, und so wurde nach und nach die poetische Sprache entdeckt und gebildet. Vermutlich sind die ersten poetischen Versuche überall bloß einzelne Verse, wie unsere meisten Sprichwörter, oder kurze, aus zwei oder drei Versen bestehende Sätze gewesen. Als die Kunst zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren... Die wahre Geschichte der Dichtkunst nur von einem einzigen Volke wäre ohne Zweifel zugleich die Geschichte dieser Kunst bei jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Teil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Genies: aber sie fehlt überall. Am meisten weiß man von dieser Geschichte, insofern sie die Griechen betrifft... Die erste Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, ist die, darin sie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittensprüche, oder auch sehr kurze Äußerungen einer aufwallenden Leidenschaft gewesen, die tanzend gesungen wurden. In dieser Zeit war sie noch keine Kunst; wer etwa bei einer Versammlung ein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Gesang und Tanz, bei welchen der Gegenstand der Leidenschaft mit hüpfenden Worten angezeigt wurde. So äußern sich gegenwärtig bei den noch nicht gesitteten Völkern in Kanada die ersten Versuche in Musik, Tanz und Poesie... Das lyrische scheint natürlicherweise die älteste Gattung zu sein, da es durch den Ausbruch der Leidenschaften verursacht worden, und

¹ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Neue vermehrte Auflage. Leipzig 1786. I. 433 f. Artikel „Dichtkunst“.

die Lustbarkeit, die jedes wilde Volk nach einem glücklichen Streite anstellt, können auch Spuren der nachher entstandenen epischen Poesie gezeigt haben.

Sulzers Buch war bereits anfangs der siebziger Jahre, da es erschien, veraltet, wie am deutlichsten aus Mercks vernichtender Kritik in den Frankfurter gelehrten Anzeigen des Jahres 1772 zu ersehen ist.¹ Bereits im Jahre 1730 hatte der vielverlästerte Gottsched in seiner *Kritischen Dichtkunst* auf einem weit fortgeschrittenen Standpunkte gestanden. Er erörtert die sich schon bei Scaliger findende Theorie von der Entstehung des menschlichen Gesanges durch Nachahmung der Vögel, vergleicht dessen Poeticæ I, 4, besonders aber die Epistel an seinen Sohn²:

Klar ist es, daß mit den Anfängen der Natur zugleich der Gesang entstanden ist. So sehr, daß die Pythagoräer sogar den Blumen Lieder zuschreiben, in denen sie die Sonne, andere, in denen sie Mond und Sterne verherrlichen. Wir sehen alle Vögel meistens, manche das ganze Jahr hindurch zwitschern.

Das ist aber auch das einzige, was er Scaliger verdankt, und es ist unrecht, seine weit vorausseilenden Betrachtungen, in denen er viel vernünftiger als die im Banne der Aristotelischen Mimesis stehenden Batteux³ oder Cesarotti⁴, die auch die Lyrik unter das Joch dieses auf sie gar nicht anwendbaren Begriffs spannen wollen, sie als die effusive von der epischen als der imitativen Kunst säuberlich trennt, in denen er den Irrtum Scherers⁵, auch bei der Lyrik das Publikum als maßgebenden Faktor einzuführen, klug vermeidet und der primitiven Lyrik das moralische Zöpfchen energisch abschneidet — es ist unrecht, diese auf die unklaren und untereinander widerspruchsvollen Ausführungen Scaligers zurückführen zu wollen⁶:

¹ Das Gleiche gilt von seiner Schrift *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* (1772), die die bekannte Kritik Goethes im gleichen Jahrgange der Anzeigen hervorriefen. Daß wir heute Sulzer von einem historischen Standpunkte aus gerechter werden können, als es damals Goethe konnte, versteht sich von selbst. (Vgl. Anna Tumarkin, *Der Ästhetiker J. G. Sulzer*. Frauenfeld und Leipzig 1933.)

² *Julii Cæsaris Scaligeri Poetices libri septem. Editio secunda. Apud Petrum Santandreamum MDLXXXI.*

³ Manfred Schenker, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*. Leipzig 1908. S. 30. 36.

⁴ Cesarotti, *Abhandlung über den Ursprung und Fortgang der Poesie*. Neue Bibl. d. schönen Wissensch. u. freyen Künste. Leipzig 1766, II, 1 ff.

⁵ F. B. Gummere, *The Beginning of Poetry*. New-York 1908, p. 349.

⁶ F. Braitmaier, *Gesch. d. poet. Theorie u. Kritik v. d. Discursen d. Maler bis auf Lessing*. Frauenfeld 1888. S. 96 ff.

Allein der Mensch würde gesungen haben, wenn er gleich keine Vögel in der Welt gefunden hätte. Lehret uns nicht die Natur, all unsre Gemütsbewegungen durch einen gewissen Ton der Sprache ausdrücken? Was ist das Weinen der Kinder anders als ein Klagelied?... Die Gesänge sind dergestalt die älteste Gattung der Gedichte und die ersten Poeten sind Liederdichter gewesen... Wann sich ein munterer Kopf von gutem Naturelle bei der Mahlzeit oder durch einen starken Trunk das Blut erhitzt und die Lebensgeister rege gemacht hatte, so hub er etwa an, vor Freude zu singen und sein Vergnügen auch durch gewisse dabei ausgesprochene Worte zu bezeigen... Ein verliebter Schäfer, dem bei der Langweile auf dem Felde, wo er seine Herden weidete, die Gegenwart einer angenehmen Schäferin das Herz rührte und das Gemüt in Wallung versetzte, bemühte sich nach dem Muster der Vögel ihr etwas vorzusingen und bei einer lieblichen Melodie zugleich seine Liebe zu erklären... Die allerersten Sänger ungekünstelter Lieder haben nach der damaligen Einfalt der Zeiten wohl nichts anders im Sinne gehabt, als wie sie ihren Affekt auf eine angenehme Art ausdrücken wollten, so daß dieselben auch in andern eine gewisse Gemütsbewegung erwecken möchten. Ein Saufbruder machte den andern lustig, ein Betrübter lockte dem andern Tränen aus, ein Liebhaber gewann das Herz seiner Geliebten etc. Die Sache ist leicht zu begreifen, weil sie in der Natur des Menschen ihren Grund hat und noch täglich durch die Erfahrung bestätigt wird.

Die Auffassung der Poesie als einer Art Theologie legte es nahe, wenn man nur einmal von didaktischen Tendenzen absehen wollte, in der religiösen Lyrik die ursprünglichste Dichtung zu sehen. Milton läßt zu Anfang seines *Paradise lost* die ersten Eltern einen Lobgesang auf Gott anstimmen, in den er den 148sten Psalm hineinverarbeitet. Darauf beruft sich Lowth¹, wenn er die Ode für die ursprünglichste aller Dichtungsarten erklärt:

Offen genug trägt die Ode ihren Ursprung zur Schau; geboren ist sie zuerst aus den freudigsten und stärksten Affekten der menschlichen Seele, der Freude, der Liebe, der Bewunderung. Wenn wir uns den ersterschaffenen Menschen denken, wie ihn uns die heiligen Schriften zeigen, mit vollendet Fähigkeit der Vernunft und der Sprache begabt, seiner selbst und Gottes bewußt, einen nicht unwürdigen Beschauer dieser überherrlichen Weltschöpfung des Himmels und der Erden, können wir glauben, daß sein Herz nicht bei diesem Anblick warm geworden sei, so daß er von der Glut seiner eigenen Gefühle hingerissen von selbst sich in das Lob des Schöpfers ergoß, und zu jenem Schwung der Rede, jenem Jubel der Stimme sich erhitzte, welche aus solchen Seelenbewegungen fast notwendig folgen?... Gewiß haben wir von jenem ersten und vollkommenen Zustande des Menschen keinen rechten Begriff, wenn wir ihm nicht auch einen bestimmten Besitz der Dichtkunst zugestehen, mittels deren

¹ Roberti Lowth, *De sacra poesi Hebraeorum. Notas et epimetra adjecit J. D. Michaelis. Editio secunda. Goettingae 1770. p. 499.* Michaelis hatte das Buch schon 1757 in Deutschland eingeführt, erschienen war es zuerst 1753 in Oxford.

er die frommen Empfindungen gegen Gott und die heilige Glut der Religion in Gesang und Hymnen würdig zum Ausdruck brachte.

Weit näher unserer modernen Auffassung steht ein anderer Engländer des achtzehnten Jahrhunderts, der große Nationalökonom Adam Smith¹. Er hat sicher in England Vorläufer², die ich aber gegenwärtig nicht nachweisen kann:

Nach den Vergnügen, die aus der Befriedigung leiblicher Bedürfnisse entstehen, scheinen keine dem Menschen natürlicher als Musik und Tanz... Die menschliche Stimme ist wohl von Natur aus, wie sie immer das Beste aller musikalischen Instrumente ist, auch das erste und fruhste gewesen: Im Singen oder in ihren ersten Versuchen des Gesanges verwendete sie wohl Töne, so ähnlich als möglich denen, deren sie gewohnt war; das heißt sie verwendete wohl Worte von einer oder der andern Art, nur so daß sie sie in Tempo und Rhythmus aussprach, und gewöhnlich in melodiöser Art, als in gemeiner Rede Brauch gewesen war. Diese Worte aber brauchten nicht und hatten wahrscheinlich noch längere Zeit keinen Sinn, sondern mochten den Silben gleichen, die wir im sinnlosen Refrain gebrauchen, dem *derry-derrydown* unserer Volksballaden, und mochten nur der Stimme als Hilfe dienen, um Klänge zu bilden, die sich zu melodischer Modulation eignen und zur Verlängerung und Verkürzung nach dem Zeitmaße der Melodie. Diese rohe Form vokaler Musik war, wie es die einfachste und leichteste ist, ebenso auch die erste und älteste. Im Verlaufe der Zeiten mußte es geschehen, daß an Stelle dieser bedeutungslosen und sozusagen musikalischen Worte solche untergeschoben wurden, die einen Sinn ausdrückten, und deren Aussprache ebenso genau mit dem Rhythmus und der Melodie übereinstimmten, als jene „musikalischen“ Worte es früher getan hatten. Dies ist der Ursprung des Verses oder der Poesie...

Der Vers mußte natürlich irgendeinen Sinn ausdrücken, der zu der ernsten oder heiteren, fröhlichen oder traurigen Laune der Melodie zu der er gesungen ward, paßte; mit dieser Melodie gewissermaßen gemischt und vereint mußte er Sinn und Inhalt dem zu geben scheinen, was an sich augenscheinlich keinen hatte. Ein pantomimischer Tanz mag manchmal dem gleichen Zweck entsprechen und mag, irgendein Liebes- oder Kriegsabenteuer darstellend, Sinn

¹ On the nature of the imitation which takes place in what are called the imitative arts. Essays philosophical and literary, die 1795 aus dem Nachlaß herausgegeben wurden.

² Nichts Entsprechendes findet man bei Harris *Three Treatises. The First Concerning Art. The Second Concerning Music, Painting and Poetry. The Third Concerning Happiness.* By J. H. London 1744. Sicher gehört aber zu diesen seinen Vorgängern Brown: *A dissertation on the rise, union, the progressions, separations and corruptions of poetry and music.* London 1763. Ich schließe das nicht nur aus dem Titel, sondern mehr noch aus der Inhaltsangabe bei Finsler, *Homer in der Neuzeit.* Leipzig 1912, S. 365 ff. und aus der Polemik Herders in seinem *Ursprung der Sprache.* Übrigens ist das Buch nicht so unbeachtet geblieben, wie Finsler meint, da es im nächsten Jahre eine zweite Auflage erlebte und 1763 und 64 zwei Schriften erschienen, die sich mit ihm polemisch auseinandersetzten, deren Titel man bei Sulzer a. a. O. S. 440 findet.

und Inhalt der Musik zu geben scheinen, die sonst offenbar keinen hätte. Ja, es ist natürlicher, die Ereignisse des gemeinen Lebens durch Geste und Bewegung mimisch darzustellen, als sie durch Vers oder Poesie auszudrücken... So mag der pantomimische Tanz der Musik einen deutlichen Sinn und Inhalt zu geben gedient haben viele Menschenalter vor der Erfindung oder wenigstens vor dem allgemeinen Gebrauche der Poesie... Von diesen drei Schwesterkünsten, die ursprünglich vielleicht immer zusammen gingen und zu allen Zeiten gerne zusammengehen, können zwei gesondert existieren, die dritte aber kann es nicht... Es ist die Instrumentalmusik, die am besten allein existieren kann. Vokale Musik, obwohl sie aus Klängen, die keinen bestimmten Sinn noch Inhalt haben, bestehen kann und oft besteht, ruft doch von Natur aus nach der Unterstützung durch die Poesie... Die Worte können die Situation einer einzelnen Person ausdrücken und drücken sie gewöhnlich aus, und alle die Empfindungen und Leidenschaften, die sie als Folge dieser Situation fühlt. Ein fröhlicher Gesell gibt der Freude Raum und dem Frohsinn, zu denen Wein, Festesfeier und gute Gesellschaft ihn begeistern. Ein Liebhaber klagt oder hofft oder fürchtet oder zweifelt... Eine Person in glücklichen Umständen dankt für die Güte oder eine im Unglück fleht um Gnade oder Vergebung zu jener unsichtbaren Macht, zu der sie emporschaut als zu dem Lenker aller Geschicke des menschlichen Lebens. Die Situation mag nicht nur eine sondern zwei, drei und mehr Personen umfassen; sie mag in ihnen allen ähnliche oder entgegengesetzte Gefühle wachrufen etc.

Vielleicht mit dem Engländer aus einer gleichen Quelle¹ schöpfend kommt A. W. Schlegel in seinen „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache“ unsren modernen Anschauungen merkwürdig nahe²:

In ihrem Ursprunge macht Poesie mit Musik und Tanz ein unteilbares Ganzes aus. Der Tanz hat in allen seinen Gestalten, von der einfachsten Natur bis zu den sinnreichsten Erweiterungen der Kunst, vom Freudensprunge des Wilden bis zum Noverrischen Ballett, nie die Begleitung der Musik entbehren gelernt. Dagegen bestehen jetzt Musik und Poesie ganz unabhängig von einander: ihre Werke bilden sich vereinzelt in den Seelen verschiedener, oft sich mißverstehender Künstler und müssen absichtlich darauf gerichtet werden, durch die Täuschung des Vortrags wieder eins zu werden.

Poesie entstand gemeinschaftlich mit Musik und Tanz und das Silbenmaß war das sinnliche Band ihrer Vereinigung mit den verschwisterten Künsten. Auch nachdem sie von ihnen getrennt ist, muß sie immer noch Gesang und gleichsam Tanz in die Rede zu bringen suchen, wenn sie noch dem dichtenden Vermögen angehören und nicht bloß Übung des Verstandes sein will.

Nun zum Ursprung der Poesie, worauf ich mit all meinen Betrachtungen hinzielte. Historisch wissen wir davon ebensowenig als vom Ursprung der

¹ Die „Briefe“ sind 1795 erschienen, also im gleichen Jahre mit den posthumen Essais, so daß an einen direkten Zusammenhang nicht gedacht werden kann. Vielleicht ist diese gemeinsame Quelle eben jenes mir leider nicht zugängliche Buch von Brown, auf dessen vielversprechenden Titel ich oben hingewiesen habe.

² Sämtliche Werke hg. v. Böcking VII. Leipzig 1846, S. 103, 108, 121.

Sprache... die sinnlichen Gegenstände lebten und bewegten sich in ihr und das Herz bewegte sich mit allen. Dies ist es, was man oft gesagt hat, und was doch nur in gewissem Sinne wahr ist: Poesie und Musik sei von Anfang an da gewesen und gleich alt mit der Sprache.

Dagegen polemisiert er nun: jene mit der Sprache gleich alte Poesie und Musik haben noch keinen Takt gehabt und erst mit diesem seien sie zu Künsten geworden. Der Gedanke einer vorkünstlerischen Periode der Poesie ist uns schon oben begegnet: hier liegt ein fruchtbare Keim in dem Gedanken der ataktischen Musik, den Schlegel auch weiter unten geistreich ausführt¹:

Allerdings läßt sich an eine Musik von Instrumenten ohne Takt gar nicht denken, auch die von Instrumenten begleitete Stimme ist durchaus an die Beobachtung desselben gebunden; aber wenn sie sich ganz allein hören läßt, so darf sie in diesem Stücke ihre natürliche Freiheit wieder geltend machen und darin auch neben dem künstlichen Reichtum musikalischer Zusammensetzung gefallen wollen. Du siehst, ich rede vom Rezitativ, das besonders in der italienischen Oper eine so schöne Stelle einnimmt, und dem man doch den Namen eines Gesanges nicht versagen kann.

Wüßte man nicht historisch das Gegenteil, so könnte man leicht auf den Gedanken geraten, das Zeitmaß gehöre unter die späteren Erfindungen, der Gesang habe, solange nur wirkliche Leidenschaft ihn eingab, in dithyrambischer Freiheit geschwärmt, und erst als er zum ergötzenden Spiele geworden, habe man den Mangel jenes ursprünglichen Nachdrucks durch einen kunstmäßigen Reiz zu ersetzen gesucht. Aber die Beobachter wilder Völker rühmen einstimmig die bewundernswürdige Genauigkeit im Takt, womit sie ihre Gesänge und Tänze aufführen.

Du wirst bemerkt haben, liebe Freundin, daß ich im Gange aller obigen Betrachtungen zwei Sätze ohne Beweis und stillschweigend zum Grunde gelegt habe, weil sie mir von selbst einzuleuchten schienen. Erstlich: Poesie sei ursprünglich von der Art gewesen, die man in der Kunstsprache lyrisch nennt. Zweitens: man habe sie immer unvorbereitet nach der Eingebung des Augenblicks gesungen, mit einem Ausdruck, der uns Deutschen wie die Sache selbst fremd ist, „improvisiert“. Was jenes betrifft, so erinnere ich hier nur mit wenigen Worten, daß dem empfindenden Wesen sein eigener Zustand der nächste ist, daß der Geist die Dinge zuerst in ihrer Beziehung auf diesen wahrnimmt, und schon zu einer sehr hellen Besonnenheit gediehen sein muß, um seine Betrachtung derselben, wenn ich so sagen darf, ganz aus sich heraus zu stellen. Durch welche Veranlassungen und auf welchen Wegen die andern Gattungen, die in der lyrischen eingewickelt lagen, sich in der Folge von ihr gesondert, erzähle ich dir ein anderes Mal.

Dieses „andere Mal“ ist, soviel ich weiß, nie gekommen. Auch nicht in seinen Berliner Vorlesungen vom Jahre 1801². Dort hatte

¹ Ebenda S. 124, 132, 152.

² Seufferts Neudrucke 17, S. 119.

er die Tanzkunst als eine Kombination der simultanen und sukzessiven, der bildenden und musikalischen Künste hingestellt, fährt aber dann fort:

In der obigen Reihe haben wir die Tanzkunst als eine Kombination betrachtet. Allein die Einheit ist überall im Menschen früher als die Trennung, und so mußten sich anfangs die drei Arten des natürlichen Ausdrucks, durch Gebärden, durch Töne und durch Worte notwendig beisammen finden. Leidenschaften riefen ihn in seiner größten Energie hervor, und sofern er ihnen angehörte, war er unwillkürliche. Der Mensch prägte ihm aber dadurch seinen Charakter der Freiheit auf, daß er die wilden Ausbrüche an eine selbst gegebene Regel band. Diese war für die Gebärden, die Töne und die Worte eine und dieselbe: das Zeitmaß, der Takt, der Rhythmus. Bei vielen Nationen finden wir sie noch in dieser unzertrennlichen Verbindung..., oder richtiger zu reden, in dieser einzigen Urkunst liegt der Keim des ganzen vielästigen Baumes beschlossen, zu welchem sich nachher die schöne Kunst entwickelt hat.

Wir wollen versuchen, die Poesie genetisch zu erklären... Wir handeln also zunächst von der Naturpoesie, dann der Kunstdpoesie. Erst bei der letzten tritt die Scheidung in Gattungen ein, oder vielmehr diese Scheidung bezeichnet eben den Anfangspunkt derselben.

Die Entstehung der Dichtungsarten aus dem Gesamtkunstwerk ist aber auch in diesen Vorlesungen nirgends dargestellt worden.

A. W. Schlegels Theorie war damals veraltet, um heute wieder modern zu sein. Denn 1765 und 1767 hatte sich in zwei Briefen an Herder der Magus vom Norden für die Priorität des Epos ausgesprochen¹:

$\mu\tilde{\nu}\theta\circ\varsigma$, Fabel und Erfindung, scheint mir immer dem $\pi\acute{\alpha}\theta\circ\varsigma$ und Schwung der Empfindungen vorauszugehn.

Epos und Fabel ist der Anfang und außerdem nichts als Ode und Gesang.

So schreibt denn Herder²:

So schritt die Sage, als eine Tochter des Gedächtnisses weiter, bis sie Kunst ward, und diese Kunst hieß Dichtkunst. Das rohe Gold ward geprägt, und die Sage selbst war's, die diese Prägekunst aufbrachte. Jeder Erzähler nämlich will gut erzählen, und da er als Unterrichter der Weisere ist, so will er auch seinen Unterricht angenehm, dauerhaft, lebhaft, kurz auf die vollkommenste Weise einprägen. Hiermit war die Dichtkunst erfunden.

So groß ist bald die Autorität der Lehre von dem größern Alter des Epos, daß auch Schelling³, obwohl sie ihm nicht in sein System paßt, sie als erwiesen annimmt:

¹ Rudolf Unger, *Hamann und die Aufklärung*. Jena 1911. I, 271.

² *Über Bild, Dichtung und Fabel*. 1787.

³ *Philosophie der Kunst*. Werke V, 639.

Wenn wir in der Abhandlung der verschiedenen Dichtungen der natürlichen oder historischen Ordnung folgen wollten, so würden wir von dem Epos als der natürlichen Identität ausgehen und von da zur lyrischen und dramatischen Dichtkunst fortgehen müssen. Allein da wir uns hier ganz nach der wissenschaftlichen Ordnung zu richten haben, und da nach der bereits vorgezeichneten Ordnung der Potenzen die der Besonderheit oder Differenz die erste, die der Identität die zweite, und das, worin Einheit und Differenz, allgemeines und besonderes selbst eins sind, die dritte ist, so werden wir auch hier dieser Stufenfolge treu bleiben und machen daher den Anfang mit der lyrischen Kunst.

So sind es denn wohl auch „wissenschaftliche“ und nicht „historische“ Gründe, die Bouterwek¹ veranlassen, mit der Lyrik statt mit der Epop zu beginnen.

Hegel hingegen schickte sich die Stellung des Epos an die Spitze vorzüglich in sein System²:

Ein dritter Punkt endlich, worüber wir noch in Rücksicht auf den allgemeinen Charakter der lyrischen Poesie zu sprechen haben, betrifft die allgemeine Stufe des Bewußtseins und der Bildung, aus welcher das einzelne Gedicht hervorgeht. Auch in dieser Beziehung nimmt die Lyrik einen der epischen Poesie entgegengesetzten Standpunkt ein. Wenn wir nämlich für die Blütezeit des eigentlichen Epos einen im Ganzen noch unentwickelten, zur Prosa der Wirklichkeit noch nicht herangereiften Zustand forderten, so sind umgekehrt der Lyrik solche Zeiten günstig, die schon eine mehr oder weniger fertig gewordene Ordnung der Lebensverhältnisse herausgestellt haben, indem erst in solchen Tagen der einzelne Mensch sich dieser Außenwelt gegenüber in sich selbst reflektiert und sich aus ihr heraus zu einer selbständigen Totalität des Empfindens und Vorstellens abschließt.

Hegels Einfluß hat die Theorie wohl einen großen Teil ihrer Dauerhaftigkeit zu verdanken: darum spricht Usener³ von „der alten durch Hegel uns eingeprägten Vorstellung, daß im Anfang die erzählende Form, das Epos, stehe“. Von ihm beeinflußt ist jedenfalls auch Wackernagel in seinem Aufsatze „Die epische Poesie“⁴:

Es ist eine weit verbreitete Behauptung, daß man als die älteste Gattung der Poesie die Lyrik zu erkennen habe; denn dem Menschen liege nichts näher als sein Ich, und nichts könne ihn eher und leichter zu poetischer Produktion reizen als seine Empfindungen: mithin sei die lyrische Poesie als die Poesie des Ichs und des Gefühls auch die älteste. Diese Behauptung hat viel verleitenden Schein, dennoch ist sie ein lediglich aus der Luft gegriffenes Theorem, und von aller Einsicht in die Literaturgeschichte, von aller Einsicht in das eigentliche Wesen der Poesie verlassen. So wie man sich nach historischer

¹ *Ästhetik*. Göttingen 1825.

² *Vorlesungen über die Ästhetik*. Werke X, 3, 434.

³ *Der Stoff des griechischen Epos*. Kleine Schriften IV, 217.

⁴ *Schweizerisches Museum für historische Wissenschaften*. 1837, S. 341.

Begründung umtut, und so wie man nur einigermaßen bedenkt, was denn Poesie überhaupt solle und wolle, so ergibt sich vielmehr und bleibt die Lehre bestehen, daß die epische Poesie die älteste und daß alle Poesie nur episch gewesen sei.

Aus dem Aufsatz ging es in die „Poetik“ des selben Autors über und in so und so viele andere Schulpoetiken.

Selbst A. W. Schlegels Bruder wußte mit dessen zitierten Briefen nichts anzufangen. Er behauptet¹ ihnen zum Trotz das höhere Alter des Epos auf Grund der schon mehrfach erwähnten Scheidung von Dichtung und Dichtkunst. Man glaubt sich in die schwärzesten Zeiten der Aufklärung versetzt, bevor die hohe Kunst der Naturpoesie entdeckt worden war. Er spricht von der Fähigkeit

eine Leidenschaft in gemessenen Lauten und Bewegungen unwillkürlich auszudrücken. Mit dieser niedrigsten Gattung, welche nur den Keim zur künftigen lyrischen Kunst enthält, fängt die Poesie überall an und bleibt auch auf der untersten, bloß vorbereitenden Stufe ihrer Entwicklung dabei stehen. Streng genommen sind es nur gestaltlose Regungen der poetischen Anlage, Vorübungen der Poesie, die eigentliche Poesie ist noch gar nicht vorhanden; denn was nur zur Befriedigung eines Bedürfnisses dient, gehört nicht ins Gebiet der schönen Kunst.

Näher an August Wilhelm steht Schleiermacher², der zu seiner Unterscheidung zwischen kunstmäßig und kunstlos sich wie dieser mit der Einführung des Rhythmus begnügt, mit der Gründung auf den Begriff der Bewegung aber von Herder³ abhängig scheint:

So wollen wir uns denn zunächst halten an eine alte Rede, die sich aber auch im Munde der neueren Meister wiederholt, daß alle Kunst entspringt aus der Begeisterung, aus lebhafter Bewegung der innersten Gemüts- und Geisteskräfte... Nun können wir wohl Freude und Schmerz, ohne nach Inhalt und Veranlassung besonders zu fragen, ohne weiteres als solche auch zu der innersten Quelle des Lebens durchdringende Erregungen aufstellen. Beide haben ihre entsprechenden Äußerungen im Ton und in den willkürlichen leiblichen Bewegungen. Aber freilich, wie die ausgelassene Freude springt und sich in kreisenden Bewegungen ermüdet, wie sie umarmend an sich reißt und fahren läßt, wie sie halb artikulierte Töne bunt durcheinander in mancherlei Höhe und Tiefe ausschlägt, und wie ebenso ohne Maß und Regel auch der Schmerz seufzt und schreit, sich in kläglichen Windungen umherwirft und so die Tonleiter auf- und abläuft und alle barocksten willkürlichen Bewegungen

¹ Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. 1798. Prosaische Jugendschriften hg. v. J. Minor, S. 248.

² Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Beziehung auf die Theorie derselben. Gelesen in der preußischen Akademie am 11. Aug. 1831.

³ Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst 1795. Aus dem zweiten Bande der Terpsichore.

am häufigsten wiederholt: so ist bei diesen Äußerungen an ein Kunstwerk nicht unmittelbar zu denken. Und doch sind das unleugbar die Naturanfänge zweier Künste, das Kunstlose zu Tanz und Gesang als dem Kunstmäßigen, zwei Künste, aus denen sich doch die größeren Gebiete der Mimik und der Musik nur durch natürliche Erweiterungen entwickelt haben. Was ist nun der spezifische Unterschied zwischen dem Kunstmäßigen und Kunstlosen? Dies unstreitig, daß die rohen und ungeschlacht wechselnden Bewegungen unter Maß und Regel gebracht werden... Und dieses ist der tiefere ursprüngliche Sinn der Formel, daß die Leidenschaften oder vielmehr die leidenschaftlichen Zustände gemäßigt werden durch die Künste.

Nur einige Dichter stehen auf einem A. W. Schlegels verwandten Standpunkt, der von den Theoretikern verachtet wurde. So Jean Paul¹:

Die Lyra geht, da Empfindung überhaupt die Mutter und der Zunderfunke aller Dichtung ist, eigentlich allen Dichtformen voraus, als das gestaltlose Prometheus-Feuer, welches Gestalten gliedert und belebt. Wirkt dieses lyrische Feuer allein, außerhalb den beiden Formen oder Körpern Epos und Drama, so nimmt die freifliegende Flamme, wie jede körperliche, keine umschriebene feste Gestalt an, sondern lodert und flattert als Ode, Dithyrambus, Elegie.

Ein fruchtbarer Gedanke, der uns heute wieder sehr nahe liegt: alle Poesie Äußerung der Persönlichkeit, also eigentlich immer Lyrik, nur manchmal in die ursprünglich fremde Form der naturnachahmenden Gattungen von Epos und Drama gefaßt.

Über das auch von A. W. Schlegel angeschlagene Thema von der im Tanze enthaltenen bildenden Kunst phantasiert der tiefgründige Novalis²:

Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freien Kunstwesen zusammen und nur nach Beschaffenheit in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind.

Auf Goethes Betrachtung und Auslegung der Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen³ macht mich Maync aufmerksam:

Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise. Der Sänger nämlich hat seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinn, daß er nicht weiß, wie er ihn ans Tageslicht fördern will. Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen, und, nach Belieben

¹ *Vorschule der Ästhetik 1804.* XIII. Programm.

² Sämtliche Werke, hg. von C. Meißner. III, 32.

³ Weimarer Ausgabe, XLI, I. S. 223 f.

die Form wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen, oder es weit hinausschieben... Übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.

Einer der letzten bedeutenden Theoretiker, der an der Priorität des Epos festhält, ist der Hegelianer Vischer¹. Auch ihm gelingt es nur durch die bekannte Unterscheidung einer kunstlosen und kunstmäßigen Periode:

Hier ist noch das Nötige zur Rechtfertigung der Stelle zu sagen, die dem Lyrischen gegeben ist. Es scheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will, der Zeit nach, weil dem Begriffe nach, viel mehr das Erste zu sein, denn die Poesie ist die enge Nachbarin der Musik, kommt aus ihr und schickt sich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objekte wieder zu erschließen und auszubreiten; ihr Wesen ist die Entfaltung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyrische Ergießungen der unmittelbaren Empfindung notwendig überall die ersten Äußerungen der dichterischen Phantasie. Ein Interesse der bloßen logischen Konsequenz, die Kategorie der Objektivität um jeden Preis voranzustellen, wäre nur eine Verirrung der Abstraktion... Allein genauer betrachtet, verhält sich die Sache anders: die ältesten Lieder waren überall objektiven Inhalts, priesen Götter und Menschen; freilich in lyrischem Tone, und man kann insofern sagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyrischen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objektive epische Element herrschte und gestaltete sich zuerst weiter zu bestimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zusammenwuchsen, während das Subjektive, Lyrische noch lange Zeit viel zu unentwickelt blieb, um als entschiedene Form in das Licht der Geschichte der Poesie herauszutreten, vielmehr die späte Reife der Bildung abwarten mußte... Historisch und psychologisch hat den Beweis für den Vorgang des Epischen Wackernagel geführt... Demnach behält jener Begriff einer ursprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyrischen und Epischen in den ältesten erzählenden Liedern seine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann diesem den Vortritt lassen, nahm aber, als es selbst an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einst neben dem Epischen geschlummert hatte, und gab ihr wirklich lyrische Gestalt.

Der Vorgang des Epischen wird hier eigentlich nur mehr zaghafte festgehalten; das älteste ist die Chorlyrik, die als „objektive“ Lyrik bezeichnet wird, welcher Begriff noch lange die Erkenntnis der Geschichte unserer mittelhochdeutschen Lyrik verdunkeln sollte. Dieser Begriff der „objektiven“ Lyrik war deswegen so schädlich, weil man darunter zweierlei verstand, erstens wie Vischer die nur lyrisch gefärbte aber imitative Darstellung der Außenwelt, eines äußern

¹ *Asthetik*. III, 2, 5. Stuttgart 1857. S. 1262.

Geschehnisses, — und die Beschränkung der primitiven Lyrik auf diese Art ist durchaus nicht nachweisbar, ja direkt unwahrscheinlich — zweitens aber eine „wenig subjektive“, das heißt wenig individuelle, nicht Individual- sondern Gemeinschaftsgefühle ausdrückende, massenpsychologische, wenig differenzierte, und insofern ist die Unterscheidung zweifellos richtig. So weit kann man Vischer und Wackernagel das Psychologische zugeben; daß dieser aber auch historisch den zeitlichen Vorgang des Epos nachgewiesen habe, war damals nicht mehr den Erkenntnissen der Zeit entsprechend. Denn das wußte man damals schon, daß weder die griechischen noch die indischen Epen die ältest überlieferten Dichtungen seien. Im Jahre 1837, als Wackernagel seinen Aufsatz veröffentlichte, konnte man noch meinen, auf der Basis von Geschichte, Mythologie und Philosophie den Nachweis für die Priorität des Epos erbringen zu können; denn obwohl der Engländer Jones schon im letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts einen Hymnus des Rigveda übersetzt hatte, war es doch noch lange nicht bekannt, daß man es hier mit der ältesten poetischen Urkunde der Indogermanen zu tun habe.

Erst durch die Indische Altertumskunde von Lassen, deren erster Band 1844 erschien, kam dieses hohe Alter des Rigveda zum allgemeinen Bewußtsein, und Müllenhoff, der noch 1845 in seinen „Märchen, Sagen, etc., aus Schleswig-Holstein“ nur schüchtern die niederdeutschen Balladen mit den Homerischen Hymnen verglichen hatte, wies nun 1847 in seinem für unsere moderne Auffassung grundlegenden Universitätsprogramm *De antiquissima poesia chorica* auf diese älteste Urkunde hin. *Antiquissimum enim omnium poesis genus haud dubie illud est, quod choricum dicitur*, eine Gattung, die die *elementa et initia* der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtkunst in sich begriffe, aus der diese bei den Indern, Griechen und Germanen *quasi e communi radice efflorescerent*. Er verweist dann auf den germanischen Ausdruck *leich* als Bezeichnung für diese älteste Dichtgattung und sieht als ihren ältesten Stoff den Mythus an, der nicht durch einzelne Sänger besungen, sondern an den Festen der Götter in Liedern gefeiert wurde, die zugleich *cantata et acta sunt*. Vor dem vierten oder fünften Jahrhundert habe es keine eigentlich epische Poesie gegeben, das Zeugnis über Arminius wird

weggedeutet. Die Art der chorischen Betätigung ist dreifach: *pompa*, *saltatio et ludus*, von denen die *pompa* die älteste und einfachste gewesen sei. Aus diesem feierlichen Schreiten erklärt er dann später in seiner Schrift *De carmine Wessofontano* im Jahre 1861 den Viervierteltakt der indogermanischen Metrik, im selben Jahre, als Westphal im neunten Bande der Kuhnschen Zeitschrift dieselbe auf andern Grundlagen rekonstruieren wollte. Indem Müllenhoff in der religiösen Lyrik das älteste Erzeugnis menschlicher Dichtkunst zu finden glaubte, ist er auf großen Umwegen zu der alten Lowthschen Theorie des achtzehnten Jahrhunderts zurückgekehrt. Richtig faßt Scherer¹ in seiner Gedächtnisrede auf Müllenhoff den Inhalt von dessen beiden genannten Schriften dahin zusammen,

... daß die älteste germanische Poesie im Wesentlichen strophischer Chorgesang gewesen sei und die Keime der epischen, der lyrischen und der dramatischen Dichtung unentwickelt, aber entwicklungsfähig in sich enthalten habe. Er zeigte, wie hieraus eine gemischte Form, Prosa mit eingefügten Versen und zuletzt das Epos mit fortlaufenden, nicht strophisch gegliederten Langzeilen hervorging.

Die größte Verbreitung und eine direkte Wirkung auf die Entwicklung der Kunst haben nun diese Theorien durch einen germanistisch immer stark interessierten großen Künstler, Richard Wagner, gefunden. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er die Müllenhoffschen Aufsätze gekannt hat. Bereits in einigen, wohl dem Jahre 1849 zuzuschreibenden Aufzeichnungen² schreibt er:

Das natürliche Kunstwerk wuchs aus dem Tanze und der Musik vermöge der Sprache bis zum Drama... Nach der Trennung der Künste kommen wir schließlich zu dem Resultat, daß zum Beispiel ein Literat ein Schauspiel schreibt und über den Schauspieler disponiert wie über ein Werkzeug, wie der Bildhauer über den Ton und Stein... Jedes will alles für sich allein. 1. Die menschliche Kunst: Tanz, Musik, Dichtkunst, ihre Untrennbarkeit. Wachstum der einen aus der andern, dennoch Gleichzeitigkeit, Gleichdenkbarkeit aller, am frühesten vereint in der Lyrik: am verständlichsten im Drama... Hilfsmittel des Dramas: Architektur (Dekoration), Bildhauerei, Malerei... Trennung der Kunstelemente, egoistische Entwicklung derselben... Die Musik auf der Grenzscheide zwischen Tanz und Sprache, Empfindung und Gedanke: sie vermittelt beide in der antiken Lyrik, wo das Lied, das gesungene Wort zugleich den Tanz befeuerte und Maß gab. Tanz und Lied, Rhythmus und Melodie: so steht sie verbindend und zugleich abhängig zwischen den äußersten Fähigkeiten des Menschen, der sinnlichen Empfindung und dem geistigen Denken. Das Meer trennt und verbindet: so die Musik.

¹ Kleine Schriften zur altdeutschen Philologie. Berlin 1893. S. 140.

² Sämtliche Schriften und Dichtungen. XII, 263. 271.

³ Singer, Mittelalter

Jede Einzelkunst kann heute nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die bildende Kunst allein, sondern die Tanzkunst, Instrumentalkunst und Dichtkunst nicht minder. Nun haben sie alle ihre höchste Fähigkeit entwickelt, um im Gesamtkunstwerk, im Drama, stets neu wieder erfinden zu können.

Dieses Gesamtkunstwerk Wagners steht in einem gewissen, losen Zusammenhang mit dem, was den Romantikern als eine Art Ideal vorschwebte¹. Man mag dabei schon an das Gesellschaftsspiel in den Wahlverwandtschaften erinnern, in dem Luciane mit Musikbegleitung tanzend auftritt, während zugleich der Architekt ein Grabmal zeichnen muß, ein Spiel, das Mörike in seinem Nolten nachgeahmt hat, es ausdrücklich als ein Spiel bezeichnend, das „drei verschiedene Künste auf sinnreiche Weise in Verbindung brachte“.

1850 trat Wagner mit seinen Gedanken im *Kunstwerk der Zukunft*² zum erstenmal an die Öffentlichkeit:

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten (als Leibes-, Gefühls- und Verstandesmensch) haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer, bewußtvoller, höchster Vollendung, dem Drama. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinungen der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schöne Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend ineinander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erbortetes Leben noch fortführen kann, nicht wie im Dreiverein selige Gesetze gebend, sondern zwangsvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst.

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander der einzelnen Künste... wird das einige Kunstwerk der Lyrik geboren... Im Drama, der vollendetsten Gestalt der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste ihre höchste Fähigkeit.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros... die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam wie verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangsstände, mit

¹ Glöckner, *Studien zur romantischen Psychologie der Musik*. München 1909. S. 26.

² a. a. O. III, 67, 73, 75, 103 f.

vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlich ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieser.

1851 kommt Wagner in seinem Werke über *Oper und Drama* wieder auf die gleichen Probleme zu sprechen und wieder 1860 in seinem Briefe über Zukunftsmusik¹. Am schönsten und eindringlichsten sind die Ausführungen an letzter Stelle, wo er auch seinen Begriff der „unendlichen Melodie“ darlegt, die er nicht mit dem alten Rezitativ identifiziert wissen will. Aber das Wesentliche ist schon in jenen beiden ersten Schriften gesagt.

Mit Wagner will ich diesen Überblick über die Geschichte des Problems schließen. Einzelforschungen haben ja seither viel verändert, aber die Prinzipien sind durch Müllenhoff und Wagner festgelegt worden. Es ist für mich die Möglichkeit vorhanden, den heutigen Stand der Wissenschaft, allerdings in meiner individuellen Auffassung, klarzulegen.

* * *

Des Aristoteles Poetik hat einseitig nur Epos und Drama ins Auge gefaßt. Der große Philosoph erwähnt wohl die lyrischen Dichtungsarten, kennt aber keinen gemeinsamen Namen für sie und berücksichtigt sie nicht in der Definition. Auf die Versuche von Batteux und Nachfolgern, auch die Lyrik unter das Joch seiner Begriffsbestimmung zu beugen, bin ich oben zu reden gekommen. Sie mußten naturgemäß mißlingen. Das Richtige hat, wie erwähnt, schon Gottsched gesehen. Wir können Epos und Drama als mimetische Poesie zusammenfassen und dieser innerhalb der Dichtkunst die Lyrik entgegenstellen. Ja, wollten wir die Scheidung in begriffsstrenger, unwirklicher Weise vollziehen, so müßten wir von zwei verschiedenen Künsten sprechen: denn als mimetische schließt sich die episch-dramatische den bildenden Künsten an, während die Lyrik zu dem entgegengesetzten Pole unter den Künsten, der Musik, strebt. Die bildenden Künste sind ihrer Natur nach naturnachahmend, visionär, traumhaft, apollinisch, die Musik gefühlbefreiernd und anregend, nicht darstellend, stofflos, rauschgeboren,

¹ a. a. O. III, 236. VII, 106, 126, 128 ff.

dionysisch. Die Poesie liegt mitten inne zwischen beiden Extremen und nimmt teil an beiden. Extreme sind sie natürlich in der wirklichen Ausführung nicht so wie in der schematisierenden Definition. Ohne dionysische Selbstbefreiung der Persönlichkeit bleibt das Produkt der bildenden Kunst ein Wachsfigurenkabinett, ja es gibt Zeiten, in denen dieses dionysische Element auch von bildenden Künstlern einseitig betont wird, und ich erinnere mich selbst an das kühne Wort eines bedeutenden Malers: „Was hat die Kunst mit der Natur zu tun?“ Ja, man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß neben oder sogar vor diesem einfach naturnachahmenden Streben sich ein anderes, naturüberwindendes geltend mache, das die übermächtig eindringende, gefürchtete Naturgegenständlichkeit dem Menschen zu unterwerfen sucht in Ornamentierung und Stilisierung¹. Jedenfalls hat man mit Recht darauf hingewiesen, daß es sich in diesen Fällen nicht immer und nicht durchaus um ein geringeres Kunstkönnen, sondern vielfach um ein anders gerichtetes Kunstwollen handelt². Nicht immer und nicht durchaus: nur in dieser Einschränkung werden wir allerdings den Satz gelten lassen. Denn über beiden, dem Wollen und dem Können, steht doch das Müssten, das innerlichste Gezwungen- und Getriebenwerden des Künstlers, und wie der Mensch auf ein solches Kunstmüssen reagiert, wird doch von seiner innerlichen Konstitution wie von seiner Fähigkeit, ihr Ausdruck zu verleihen, abhangen. Seit Goethe uns den Begriff der Befreiung durch die Kunst geläufig gemacht hat, sehen wir darin die Wohltat aller Kunst: die von außen auf uns übermächtig eindringende Natur, wie die von innen unser Herz zu sprengen drohenden Gefühle werden durch sie überwunden, die äußern Geschehnisse durch bildnerische oder episch-dramatische Nachahmung, die innern durch Aussprechen der Gefühle. Sie können in Worten und Tönen, sie können auch durch Gebärden, vielleicht auch durch Zeichnung überwunden werden; denn als solche in Zeichnung konkreszierte Ausdrucksbewegungen müssen wir jenes Ornament auffassen, das nicht in letzter Linie auf Naturnachahmung zurückgeht. Daß aber auch die Naturnachahmung diese befreiende Wirkung hat, das ist das Dionysische in aller bildenden Kunst, das ist das Lyrische,

¹ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. 3. Auflage. München 1911.

² Worringer, *Formprobleme der Gotik*. München 1911.

was, wie Jean Paul richtig gesehen hat, in aller Poesie steckt. Und daß wir heute diesen lyrischen Bestandteil besonders unserm Werturteil zugrunde legen, das ist ein Ausfluß der in unserer Zeit auch auf andern Gebieten immer steigenden Persönlichkeitsbewertung¹.

Man pflegt gerade in letzter Zeit auch von apollinischer und dionysischer Musik zu sprechen. Unter der ersten versteht man eine Musik von geschlossenen Formen und symmetrischem Aufbau, die dem Ornament und damit der bildenden Kunst näher zu stehen scheint. Keine große Rolle spielt die eigentlich mimetische, die Programmusik. Die Musik aus der Nachahmung der Vogelstimmen herzuleiten, haben wir lange aufgegeben. Hingegen liegt in jeder Instrumentalmusik etwas Mimetisches; denn mag sie auch gleich alt sein wie die Vokalmusik², die menschliche Stimme in ihren gefühlsbetonten Äußerungen ist doch älter als beide. Natürlich aber ist dieses Moment unserem Bewußtsein schon lange entschwunden.

Ganz anders, sobald sich die Musik mit dem Wort verbindet und dadurch faßbaren, gedanklich bestimmten Inhalt bekommt. Jede Lyrik, sobald sie sich über die Jean Paulschen kleinsten Gedichte von Ausrufungszeichen und Gedankenstrich erhebt, ist stofflicher, mimetischer als die reine Musik. Und von dieser kaum merklichen Beimischung mimetischen Elements bis zur deutlichen Einverleibung des gefühlsanregenden Geschehnisses in epischer Erzählung oder dramatischer Aktion können unendlich viele Stufen durchlaufen werden. Ja, das älteste Drama ist nichts anderes als Chorlyrik mit Tanz und Aktion verbunden. Einseitig ist es, mit Müllenhoff und Wagner alle Chorlyrik auf den Tanz und die „heilige Handlung“ zurückzuführen, ebenso wie mit Scherer im erotischen Tanz³ oder mit den neuesten Psychoanalytikern in „unausgelebten sexuellen Impulsen“⁴ die Keimzelle aller Poesie erblicken zu wollen. Die lyrisch anregenden Momente auch der Urzeit sind mannigfaltig wie das Leben. Sicher spielt das Religiöse, oder besser gesagt das Magische⁵

¹ H. Gomperz, *Über Persönlichkeitsbewertung*. Archiv für systematische Philosophie XV, 543 ff.

² G. Adler, *Der Stil in der Musik*. I. Leipzig 1911. S. 57.

³ Poetik. Berlin 1888. S. 10, 86.

⁴ H. Sperber, *Über den sexuellen Ursprung der Sprache*. Imago I.

⁵ L. Lévy-Bruhl. *Le Surnaturel et la Nature dans la Mentalité primitive*. Paris 1931. Chapitre IV. Cérémonies et danses.

eine große Rolle in der primitiven Poesie; aber ganz am Anfang steht es doch nicht, an den wir vielmehr den individuellen, erst rein interjektionellen, dann irgendwie geformten Gefühlsausdruck zu setzen haben, der, immer mehr zweckbetont, zum magischen Liede oder Spruche führt¹:

Zwischen diesen vorzugsweise im magischen Affekt geschaffenen Gesängen und aller höheren Lyrik liegt die ganze große Gruppe solcher Lieder, die einen magischen Zweck verfolgen. Hier wird unter Wandlung der außermagischen zu spezifisch magischen Motiven der gesamte Gehalt der Lyrik noch einmal wiederholt.

Und anderseits führt der Weg von der individuellen Lyrik zur Chorlyrik, die sonach gewiß nicht als die Keimzelle aller Dichtkunst anzusprechen ist²:

Alle diese Typen prämagischer und magischer Natur leben im sozialen Verbande entsprechend wieder auf, unter Erstarrung des Affekts in der Tradition, wie dies für Massenkundgebungen charakteristisch ist. Die Nahrungs- und Sexualgesänge werden zu fruchtbarkeitszeremonialen Liedern (der Ernte-, Jagd-, Pubertätsfeiern), die Totenklagen zu sterbezeremonialen Sprüchen, die Zorn- und Haßgesänge entwickeln sich zu Kriegsliedern, die im Kriegerbund gesungen werden.

Auch hat Müllenhoff ausdrücklicher als Wagner *pompa*, *saltatio* und *ludus*, Marsch, Tanz und Spiel unterschieden, während dieser allzu einseitig, wenn er im Menuett und Scherzo der Symphonie ihren Urkeim sehen will³, seinen Blick auf den Tanz gerichtet hält⁴. Vor allem ist die *pompa*, der Marsch, als gleichberechtigt zu betrachten, und dazu hat Bücher⁵ mit Recht noch das Arbeitslied gestellt, mag er auch seinerseits übertreiben, wenn er in diesem den Ursprung aller Dichtkunst zu finden meint.

Epischer Inhalt ist schon für die älteste Chorlyrik zuzugeben, weniger für die einsame Lyrik, die naturgemäß selten bezeugt, doch von Burdach⁶ mit Recht für die älteste Zeit angenommen wird, epische Mimesis der Taten der Götter und Helden, Verstorbener und Lebender, in Preis-, Spott-, Hochzeits- und Totenliedern, neben

¹ Heinz Werner. *Die Ursprünge der Lyrik*. München 1924. S. 21 f.

² a. a. O. S. 23.

³ a. a. O. VII, 126.

⁴ G. Adler, a. a. O. 167.

⁵ *Arbeit und Rhythmus*. 4. Aufl. Leipzig 1909.

⁶ *Das volkstümliche deutsche Liebeslied*. Zeitschr. f. deut. Altertum. XXVII, 343 ff.

rein gefühlsmäßigen Ergüssen der Freude und der Trauer, der Liebe und des Hasses. Solche Balladen im eigentlichen Sinne des Wortes werden wohl noch heute auf den Färöer und anderwärts getanzt. Ob wir aber hierin einen Überrest der alten Chorlyrik zu erblicken haben, nicht vielmehr eine Neuschöpfung, das ist mehr als fraglich, da uns von Chorlyrik aus der germanischen Zeit auch kein Restchen überkommen ist, und Sievers¹ gegen Müllenhoff, der die Form unserer Allitterationspoesie daraus ableiten wollte, wohl Recht behalten wird, wenn er diese vielmehr auf das Rezitativ zurückführt. Wenn Heusler² gegen diese Auffassung die Harfenbegleitung anführt, so berücksichtigt er nicht alle Möglichkeiten: sie kann dem Gesang vorangegangen oder gefolgt sein, sie kann mit einzelnen gezupften Noten nur die Stäbe gestützt haben; aber auch für ursprüngliche primitive Polyphonie, die zwar später durch die Kirchenmusik erdrückt worden wäre, läßt sich einiges anführen³. Ob, nicht in den Vers-, aber in den Strophenformen der altnordischen Poesie, in unseren Vierzeilern und Kinderliedern nicht doch Nachklänge jener alten Chorlyrik zu finden seien, ist immerhin der Erwägung wert.

Wenn das klassische Altertum „als die Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung Homer und Archilochus auf Bildwerken, Gemmen usw. nebeneinander stellt“⁴, so gibt es damit einer Ahnung der Gleichaltrigkeit der epischen und lyrischen Gattung Ausdruck. Natürlich steht Homer nicht am Anfang der Entwicklung: sein Vers, der Hexameter, ist ebensowenig wie der Allitterationsvers der germanischen Poesie aus dem lyrischen Vers der alten Chorlyrik hervorgegangen, sondern aus dem der Rezitation. Wallaschek⁵ zeigt uns, daß die Form der von einem Rezitator im sanglich erhöhten Sprechton, vom Chor durch lyrischen Gesang unterbrochenen Erzählung eine bei Naturvölkern ungemein verbreitete Art und Weise des Vortrags ist:

Die Gesänge (auf den Freundschaftsinseln) zerfallen in zwei Klassen, solche, die unserem Rezitativ ähnlich sind, andere streng im Takt und mit einem Text in Reimen.

¹ Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. XIII, 135 ff.

² Hoops, Reallexikon der germanischen Altertumskunde. I, 458.

³ Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig 1903. S. 161, 163.

⁴ Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Neue Ausgabe. S. 20.

⁵ Anfänge der Tonkunst. S. 30, 49, 208, 213.

Sowohl während des Rezitativs, wo jeder Sänger (der Karok-Indianer) unabhängig von dem andern die Geister anruft, als in dem Choral hielten sie ausgezeichnet Takt... Dasselbe wird von den Viard oder Wiyot (am Eel-River) behauptet. Wir finden den selben monotonen Gesang, einen Chor, dessen Text nichts bedeutet, während der Takt merkwürdig gut gehalten wird.

Ausdrücklich erwähnt wird das Rezitativ von Thomson. Seine Zanzibar-Träger waren aufgeweckte Leute. Sie tanzten, sangen und schlugen den Takt mit den Händen. Daneben gab es Rezitative und fröhliches Jauchzen. Gueßfeldt beschreibt ein Fest zu Nkondo, das aus Tänzen, rhythmischen Gesängen und Trommelschlag bestand. Während dessen erhob sich zeitweise ein einzelner Mann und improvisierte einige Zeilen, worauf der Chor antwortete. Die geselligen und häuslichen Lieder der Yoruben und Borghus sind Rezitative und gerade das Gegenteil der öffentlichen und Nationallieder. Zu Katafungi (in Westafrika) hörte Lander die Eingeborenen singen: „es schien etwas sehr Komisches zu sein, in Form eines Rezitativs, und sie hielten Takt, indem sie in die Hände klatschten.“ Die Malayen auf Sumatra... bringen ihre Mußestunden mit Gesängen zu... sie sind eine Art Rezitativ, das bei ihren Festen produziert wird, andere werden extempore vorgetragen. Solche Extemporevorträge einzelner Sänger kommen wiederholt während einer Pause des streng taktmäßigen Chorgesanges vor, mit dem sie abwechseln.

Bei den Indianern Nordamerikas hat Baker an zahlreichen Musikbeispielen die Existenz zweier verschiedener Formen der Musik nachgewiesen, des Rezitativs und des taktmäßigen Chorgesangs.

Diese Form der durch lyrischen Gesang unterbrochenen Erzählung ist auch noch im Mittelalter die herrschende Form der irischen Erzählung gewesen, sie hat ihre Parallelen in der antiken Menippeischen Satire, deren Vorbild wir wohl die Form von Boethius *De consolatione philosophiae* zu danken haben, in isländischen Sagas und französischer Chantefable. Sie entwickelt sich neu in provenzalischen Troubadourbiographien, die die Erzählung des Lebens durch die Mitteilung der Lieder unterbrechen, denen sich Dantes *Vita nuova* und, nicht Prosa, aber ein episches Versmaß durch die Lieder unterbrechend, auch der *Frauendienst* des Ulrich von Lichtenstein anschließen. Aber auch ein Versroman mit eingelegten Liedern wie der *Guillaume de Dole* und seine Nachfolger, in neuerer Zeit Scheffels *Trompeter*, Julius Wolfs *Versromane* e tutti quanti gehören hierher, und noch mehr natürlich Reisebeschreibungen à la Thümmel, die Prosaromane mit Liedern wie Goethes *Wilhelm Meister* und die der Romantiker¹. Dieselbe wohl von Irland her beein-

¹ G. Thurau, *Singen und Sagen*. Berlin 1912. P. Neuburger, *Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, mit einer Einleitung: Zur Geschichte der Verseinlage*. Palästra 145. Leipzig 1924.

flußte Form möchte ich für die angelsächsischen Elegien annehmen, deren epische Prosa uns verloren gegangen wäre. So haben der Schreiber der Manessischen Handschrift die Gedichte Ulrichs aus dessen *Frauendienst*, die Schreiber einzelner Handschriften des „*Triumphe des Dames*“ die metrischen Partien desselben herausgeschrieben¹. Denn es ist doch nicht anzunehmen, daß diese angelsächsischen Elegiendichter uns absichtlich haben Rätsel aufgeben wollen. Hingegen bleiben die Rätsel freilich Rätsel, aber ihre Rätselhaftigkeit wird doch erklärlich, wenn wir das Ausfallen eines erzählenden Prosatextes vor ihnen annehmen, der sich zu ihnen verhalten hätte wie etwa die nordischen Prosatexte zu den umrahmten Eddaliedern oder die Sagas zu ihren Lausavisur. Der zentralen Stellung, die die irische Poesie zwischen der nordischen und angelsächsischen einnimmt, entspricht es, wenn wir sie als Quelle dieser Form ansehen, und wirklich wird wohl keinem Unbefangenen die Ähnlichkeit der Stimmung entgehen, die zwischen diesen angelsächsischen Elegien und etwa den Totenklagen der Derdriu, der Crede, oder denen um Ferdiad² oder mit den späteren Ossianischen Gesängen besteht. Und auch ein dialogisches Gedicht wie der Seefahrer hat seine Analogien in den zahlreichen in die Prosa eingekleideten dialogischen Gedichten der alten Irländer.

Aber so uralt diese gemischte Form auch sein mag, ursprünglich ist sie gewiß nicht. Sie ist kombiniert aus der Chorlyrik und der zur musikalischen Rezitation gesteigerten Prosa, die die originärste Form für die Erzählung, für Sage, Märchen und Novelle oder, besser gesagt, Anekdote gewesen ist. Billroth³ hat diese Entstehung des Gesangs aus der prosaischen Rede klar dargelegt:

Und doch ist meiner Überzeugung nach der Gesang aus der Sprache hervorgegangen... Bei sehr lautem Sprechen, beim öffentlichen lauten Gebet der Priester erwies es sich als besonders wirksam auf die Zuhörer, den Stimmton bald zu heben, bald zu senken; vielleicht war dies anfangs nicht beabsichtigt

¹ Brecht, U. v. Lichtenstein als Lyriker. Zeitschr. f. deutsch. Altertum 47, 1. Julia Kalbfleisch, *Le triumphe des Dames von Oliver de la Marche*, Rostock 1901.

² E. Sieper, *Die altenglische Elegie*. Straßburg 1915. Thurneysen, *Sagen aus dem alten Irland*. Berlin 1901. S. 17 ff., 102 f. Kuno Meyer, *Selections from old Irish Poetry*. London 1911. S. 17 f., 63 ff. Windisch, *Die altirische Helden-sage Tain bó Cúalnge*. Leipzig 1905. S. 576 f.

³ Wer ist musikalisch? Deutsche Rundschau 1894. S. 454 ff.

und ergab sich von selbst als Folge der Anstrengung und Ermüdung der Kehlkopfmuskeln... Stärkere Betonung ist zugleich unabsichtliche Tonerhöhung; doch geht der Vortragende auch oft bewußt in eine höhere Tonlage über, der Redner benutzt absichtlich verschiedene Tonhöhen; seine Sprache ist neben der Klanggebärde zugleich Tonsprache. Beim gewöhnlichen Sprechen bleiben wir etwa innerhalb einer Quint; beim erregten Sprechen benutzen wir wohl eine Oktav... Von einem derartigen pathetischen Sprechen bis zum halbsingenden Rezitieren ist ein leicht getaner Schritt, schließlich ein kaum wahrnehmbarer Übergang.

Billroth sucht hier den Ursprung der Musik überhaupt, aber diese ist aus zwei getrennten Quellgebieten entsprungen: auf der einen Seite die Chorlyrik, dramatische Aktion und Gefühlserguß vereinend, vielfach mit epischem Inhalt gefüllt, eng mit dem Tanz verbunden, Vokalmusik leicht durch Instrumente ablösend, durch die Verbindung mit dem Tanz von vorneherein nicht nur rhythmisch, sondern auch taktisch gegliedert. Auf der andern Seite das Rezitativ, leidenschaftlich gesteigerte und dadurch melodisch gewordene Prosa, seiner Natur nach ataktisch, der Stammvater des epischen Liedes, wie die Chorlyrik die der Ballade, mit dieser zusammen Bestandstück der späteren großen Epen¹.

Eine besondere Stellung nimmt der Zauberspruch ein². Er zerfällt vielfach in eine epische Einleitung und in die eigentliche magische Formel. Die Einleitung hat wohl die gewöhnliche rezitativische Vortragsform: feierlichen Sprechgesang hat man's genannt. Die magische Formel aber zeigt eine uralte, besondere Form des Vortrags, das Raunen, den Murmelgesang, der uns dafür bei verschiedenen Völkern bezeugt ist. Aus der epischen Einleitung haben sich wenigstens bei den Finnen, vielleicht auch anderwärts, epische Lieder losgelöst; der zweite Teil gab wohl den anfangs wahrscheinlich prosaischen, aber ebenfalls uralten didaktischen Gattungen des Sprichworts und des Rätsels die rhythmische Form.

So steht hier durchaus nichts Einfaches, wie man so gerne annehmen möchte, sondern etwas recht Mannigfaltiges am Anfange der Entwicklung, ein äußerst komplizierter Tatbestand, den wir

¹ Vgl. darüber meinen Vortrag *Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans (Sprache und Dichtung. II)* Tübingen 1910.

² E. Schröder, *Über das SPELL*, Zeitschr. f. deutsches Altertum. 37, 257 ff. Sudhaus, *Lautes und leises Beten*. Archiv f. Religionswissenschaft. IX, 197 ff. Kauffmann, ebenda XI, 121.

aus den Überlieferungen der Naturvölker auch für die ursprüngliche Poesie des alten Europa erschließen dürfen. Unsere heutige Volkspoesie dürfen wir durchaus nicht zur Rekonstruktion dieses Urzustandes verwenden, weder textlich noch musikalisch. Sagen wir doch, daß bereits in ältester Zeit uns nur Reste der auf der rezitativischen Poesie basierenden Allitterationsdichtung überliefert sind, während wir über die Natur der alten Chorlyrik in Ermangelung aller überlieferten Reste auf unsichere historische Nachrichten und auf Rückschlüsse aus der Poesie der noch existierenden Naturvölker angewiesen sind.

Die Urform des rezitativischen germanischen Verses ist der zweihelige Kurzvers, der mit einem andern durch die Alliteration gebunden ist. Die Urform des keltischen Gedichts ist die vierzeilige Strophe aus katalektischen trochäischen Tetrametern bestehend, wohl schon vom Lateinischen her beeinflußt, da sowohl das bekannte Soldatenlied als der Hymnus des heiligen Hilarius diese Form zeigt. Eine ältere, originäre Form, die Verwandtschaft mit deutschen allitterierenden und noch mehr mit altlateinischen Versen hat, wie sie uns der alte Cato überliefert, ist im ganzen selten angewendet worden. Auch hier haben wir nichts von alter Chorlyrik, auch hier ist alles Überlieferte Einzelgesang: abgesehen von jenen besprochenen Einlagen in die Prosaerzählungen sogenannte Bardengesänge, Preislieder bei Festlichkeiten und Totenfeiern. Wir hören wohl etwas über die musikalische Begleitung dieser Lieder mit der Chrotta, wie von der germanischen Allitterationspoesie mit der Harfe, über die Musik selbst aber wissen wir hüben und drüben gar nichts. Gewiß ist schon damals getanzt worden, aber die Musik eines mittelalterlichen Tanzes etwa des dreizehnten Jahrhunderts schlankweg mit diesen verlorenen volkstümlichen Tänzen zusammenzustellen oder darauf zurückzuführen, halte ich für unerlaubt. Einen Passus aus einem Tanzleich des wilden Alexander glaube ich als Nachahmung des *Salve regina* zu erkennen, wie Molitor¹ in dem Marschlied, das Walther für die Kreuzfahrer gedichtet hat, Motive aus geistlichen Gesängen erkennt. Wenn die fränkische *Credo*-Weise mit einer niederländischen Ballade des fünfzehnten Jahrhunderts, der Advent-Hymnus *Conditor alme siderum* mit einem niederdeut-

¹ Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, XII, 497.

schen Liede Ähnlichkeit zeigt¹, so geht die Ballade auf die Sequenz, das Lied auf den Hymnus zurück, nicht umgekehrt. Daß in der weltlichen Musik des Mittelalters wie der des späteren Volksliedes ein gut Teil vorchristlicher Musik steckt, ist nicht zu leugnen, aber herausschälen läßt sich gar nichts, denn christlich beeinflußt ist alles, musikalisch wie textlich.

Noch weniger als von der Lyrik der Barbaren im Anfang des Mittelalters wissen wir von der lebendigen, gesungenen Poesie der Kulturvölker des Altertums um dieselbe Zeit. Zwischen der italienischen und neugriechischen Lyrik und derjenigen ihrer antiken Vorfahren klafft ein Spalt, den wir auszufüllen durchaus nicht in der Lage sind. Die heutigen griechischen Volkslieder schließen sich formal und in ihrem Geiste an die Poesie der slawischen Nachbarn, die italienischen trotz aller vom vierzehnten Jahrhundert an auftretenden Eigenart an die der übrigen Romanen an. Stofflich finden sich hier wie vor allem in den Volksmärchen allerhand Berührungen mit der Antike, aber formal in Text und Musik nicht die geringsten. Was der italienische oder griechische Bauer im früheren Mittelalter sang, wird uns wohl immer verborgen bleiben.

¹ A. Thürlings, *Wie entstehen Kirchengesänge?* Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, VIII, 476, 478.

Altertum und Mittelalter¹

Es ist eine von den übertriebenen Behauptungen Spenglers², daß die antiken Menschen geschichtslos gewesen seien, daß sie keine Geschichtsschreibung und keine Geschichtswissenschaft gekannt hätten. Richtig ist, daß sie kein unserem Wort Geschichte genau entsprechendes Wort haben, da *historia* einen weiteren Umfang hat, so daß man auch von *historia naturalis* sprechen konnte, was Naturkunde heißt, aber ins Deutsche falsch mit Naturgeschichte übersetzt worden ist. Diese Fehlübersetzung hat nun eine merkwürdige Folge gehabt. Dem Begriffspaar Naturgeschichte : Naturwissenschaft parallel wurde Literaturgeschichte : Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte : Kunsthissenschaft gebildet. Von diesen Begriffspaaren mochten die der zweiten Stelle einander so ziemlich entsprechen, insofern als sie alle auf die Findung von Gesetzen oder auf das, was innerhalb der Geisteswissenschaften den Naturgesetzen entsprach, ausgingen. Die der ersten Stelle aber klaffen in ihren Bedeutungen auseinander; denn während die Literaturgeschichte einen wirklich geschichtlichen Verlauf darstellt, ist das bei der Naturgeschichte, wenn man etwa von der Deszendenztheorie, der Geschichte der Erde oder des Sonnensystems etc. absieht, durchaus nicht der Fall, sondern es handelt sich bei ihr um die Aufnahme von Zuständigem, um die Beschreibung von Gattungen und Arten. Es wäre also dreierlei zu unterscheiden: Naturwissenschaft (Physik, Chemie), Naturkunde (deskriptive Zoologie, Botanik, Mineralogie) und Naturgeschichte, wenn man für die obgenannten Ausnahmen (Deszendenztheorie etc.) eine besondere Wissenschaft zugeben will. Da würde

¹ Vortrag gehalten am 6. Dezember 1933 innerhalb des von der Universität Bern veranstalteten Vortragszyklus „Das Werden des christlichen Abendlandes“ vom Standpunkte des Literarhistorikers aus.

² Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. 15.—22. Auflage. München 1920.

denn in der entsprechenden geisteswissenschaftlichen Begriffsgruppe neben Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte eine an zweiter Stelle zu nennende Literaturkunde (ebenso Kunstkunde, Musikkunde) fehlen, und eben die ist es, die ich postulieren möchte. Sie ist die Voraussetzung und Grundlage der beiden andern Wissenschaften, und ihre bisherige Vernachlässigung hat in jenen anderen wohl da und dort zu falschen Auffassungen geführt.

Es handelt sich um die möglichst photographisch treue Aufnahme der innerhalb eines bestimmten Zeitraumes wirksamen Literatur. Ansätze zu einer solchen Betrachtungsweise finde ich für Deutschland bei *Rudolf Jentzsch*¹, für die Schweiz und England bei *Herbert Schöffler*². Es würde sich schon manches aus der Durchmusterung der Verlagskataloge ergeben. Es würde sich zeigen, daß zum literarischen Bestand eines Jahres nicht nur die wirklichen Neuerscheinungen gehören, sondern auch die Neuauflagen älterer Werke, die Neudrucke der Klassiker, die Übersetzungen neuerer und älterer Schriftsteller aus fremden Sprachen. Aber die Verlagskataloge würden nicht genügen, denn vieles wird gelesen, was nicht in diesem Jahre neugedruckt ist, und so würden vielleicht noch die Leihbibliothekskataloge und Ausleihbücher zuzuziehen sein. Die Literaturgeschichte gibt nur Antwort auf die Frage, was in diesem Jahr produziert wird; das ist aber wahrscheinlich das Wenigste von dem, was gelesen wird; doch ist das in verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Altersklassen, bei den verschiedenen Geschlechtern verschieden. Es gibt Zeiten, in denen das Moderne mehr oder weniger Mühe hat, sich durchzusetzen, weil man nur das sehen, hören, lesen will, was bereits als mustergültig abgestempelt ist. In solchen Zeiten gehört das Alte mehr zur lebendigen Literatur als das Neugeschaffene, das gewissermaßen noch nicht geboren ist. Besonders schwierig werden Fragen intimerer Natur zu beantworten sein; denn nicht alles, was gekauft wird, wird gelesen, nicht alles Gelesene wird verdaut. Gerade aber dieses Wie? der Aufnahme gehört wesentlich zur literaturkundlichen Beschreibung eines Zeitalters: jede Zeit

¹ Rudolf Jentzsch, *Der deutschlateinische Büchermarkt nach den Leipziger Ostermeßkatalogen von 1740, 1770 und 1800 in seiner Gliederung und Wandlung*. Leipzig 1912.

² Herbert Schöffler, *Das literarische Zürich 1700—1750. Protestantismus und Literatur*. Leipzig 1922.

hat ihren eigenen Shakespeare und Dante, jede Zeit hat den Goethe, den sie verdient.

Um nur etwas Äußerliches zu nennen: *Terenz* gehörte gewiß zur mittelalterlichen Literatur; wie viel er gelesen wurde und wirkte, ersehen wir schon daraus, daß Hrotswith, die Nonne von Gandersheim, ihn nachzuahmen beschloß, um durch ihre Legendendichtungen seine als gefährlich für die Moral erachteten Werke zu verdrängen, was ihr freilich durchaus nicht gelungen ist, da ihre so genannten Dramen das ganze Mittelalter hindurch verschollen waren und erst in der Renaissance wieder entdeckt wurden. Das Merkwürdige ist nun, daß weder sie noch das ganze Mittelalter eine Ahnung davon hatte, daß diese Stücke nicht zum Lesen, sondern zur Aufführung bestimmt waren. So hat denn der Terenz, den das Mittelalter kannte, als Dialog und nicht als Theaterstück gewirkt. (Über die Aufführung des *Mimus* im Mittelalter gehen die Meinungen auseinander: jedenfalls handelte es sich hier nicht um literarische Tradition.) Terenz hat trotzdem zu den meistgelesenen Autoren gehört, wie uns schon der älteste christliche Dichter, der wohl noch dem 3. Jahrhundert angehörige Commodian bezeugt: *Vergilius legitur, Cicero aut Terentius item*. Dem frommen Christen ist diese Lektüre nicht recht, und auch der h. Hieronymus sieht sich vor die Wahl gestellt, *Christianus* oder *Ciceronianus* zu sein. Die Kirche hat hier geschwankt: zu Zeiten hat sie die Beschäftigung mit den Heiden, deren Tugenden nur glänzende Laster seien, ganz verworfen, zu Zeiten sie mit einer gewissen Auswahl gelten lassen, zu Zeiten ihnen die Stellung als Klassiker zugestanden, von denen einige, in deren Werken man Voraussagungen der neutestamentlichen Glaubenswahrheiten fand, sogar unmittelbar vom h. Geist inspiriert gewesen.

Daß vor allem *Vergil*¹ zu diesen Inspirierten gerechnet wurde, hat er der vierten Ecloge seiner *Bucolica* zu danken, in der er ein goldenes Zeitalter, heraufgeführt durch die Geburt eines Knaben, prophezeit. Beruft er sich hier auf die sibyllinischen Weissagungen, so brachte ihn in noch nähere Beziehungen zur Sibylle das 6. Buch seiner *Aeneis*, in dem er den Helden von ihr durch die Unterwelt

¹ J. W. Spargo, *Virgil the Necromancer*. Cambridge, Harvard University Press 1934.

führen läßt. Brachten schon die antiken Biographien allerhand Anekdotenhaftes von Vergil¹, so wuchs er dem Mittelalter ganz zu einer legendären Gestalt, und die abenteuerlichsten Geschichten knüpften sich an den Namen des „Zauberers“ Vergilius. Keinen Bessern als ihn konnte sich darum Dante als Führer durch Hölle und Fegefeuer erwählen. So hat die Christianisierung der Welt dem heidnischen Poeten mehr genutzt als geschadet und von den ersten Jahrhunderten der Weltgeltung des Christentums bis in die Renaissance hinein ist sein Ruhm nur immer gestiegen. „Es gab“, sagt *Fritz Strich*², „im Mittelalter auch schon eine Weltliteratur in jenem letzten und tiefsten Sinn: nämlich die Bibel und die römische Literatur, soweit sie damals Geltung behielt, besonders ‚Vergil‘.“

Zu dem wenigen, worüber man heute in Betreff der altgermanischen Poesie einig ist, gehört die negative Erkenntnis, daß die Germanen kein großes Epos besessen haben. Weniger sicher ist die Antwort auf die Frage, woher nun doch die großen Versepen wie der altenglische *Beowulf* kommen. Die ältere Schule nahm an, sie seien aus kleinen epischen Liedern, wie wir sie in den Liedern der *Edda* noch erhalten haben, zusammengewachsen oder sogar nur mechanisch zusammengeleimt worden, so daß man noch die alten Bestandteile herauslösen könne, wie man das ja auch bei Homer und dem *Nibelungenliede* zu tun versucht hat. Gegenwärtig ist man mehr geneigt, die Form als aus der Antike übertragen anzusehen. Dabei mußten natürlich die Augen zunächst wieder auf Vergil fallen. Ein mittelbarer Einfluß ist gewiß vorhanden. Denn die umfangreichen lateinischen Gedichte der Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter, die biblische Stoffe behandeln, von *Juvencus*, *Sedulius*, *Arator*, denen sich später andere anschließen wie *Alcimus Avitus*, die dann wieder von Germanen nachgeahmt werden, in der altsächsischen und der altenglischen *Genesis*, im altsächsischen *Heliand*, bei dem alt-hochdeutschen *Otfried*, der mittelhochdeutschen *Genesis* und *Exodus* usw., sie alle stehen wohl unter dem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß Vergils. Und unter seinem Einfluß stehen auch lateinische Gedichte der ottonischen Renaissance wie der *Waltharius* des Ekke-

¹ *Vitae Vergilianae*, recensuit Jacobus Brummer. Lipsiae 1912.

² *Fritz Strich, Weltliteratur und vergleichende Literaturwissenschaft (Philosophie der Literaturwissenschaft)*, hg. v. Emil Ermatinger. Berlin 1930) S. 435.

hard von Sanct Gallen u. a. m. Aber man darf nicht die Blicke ausschließlich auf die *Aeneis* gerichtet halten und darf nicht vergessen, daß es auch andere antike Epen gab wie etwa die Pharsalia des *Lucan*, die im Mittelalter unendlich oft abgeschrieben wurde, wenn wir auch freilich nur den Einfluß des 6. Buches mit seiner grausigen Schilderung der Erichtho und der thessalischen Hexen direkt nachweisen können, vom Mittelalter¹ bis auf Shakespeare und Goethe herunter. Und nicht die *Aeneis*, sondern des *Statius* Epos vom Kampf der Sieben gegen Theben ist die Grundlage des ersten höfischen Versromans gewesen. Und wir müssen nie vergessen, daß uns Vieles aus der Antike verloren gegangen ist, daß wir ja nur das erhalten haben, was uns durch mittelalterliche Handschriften überliefert ist, daß dem Mittelalter noch manches bekannt sein konnte, von dem wir überhaupt nichts wissen. Die Ähnlichkeiten, die man zwischen dem *Beowulf* und Vergil gefunden, scheinen mir nicht größer als die, die seinerzeit Röthe zwischen dem Nibelungenlied und dem Waltharius aufgewiesen hat. Am meisten Ähnlichkeit müßte noch ein *Heraklesepos* gehabt haben mit Riesen- und Drachenkämpfen und Eingehn in die Unterwelt. Zusammen mit dem zugrundeliegenden keltischen Märchen müßte das die verlangte Grundlage und Vorlage geben. Ein solches griechisches *Herakles-epos* ist uns bezeugt, und Willamowitz² hat es zu rekonstruieren versucht. Ist es zu kühn, eine lateinische Übersetzung desselben anzunehmen, die dem 9. Jahrhundert noch bekannt gewesen wäre?

Homer kommt nicht in Frage³. Seit dem 4. Jahrhundert geht im Abendlande die Kenntnis des Griechischen immer mehr zurück. Ganz verloren ist sie freilich nie gegangen. Im 9. Jahrhundert hat im Kloster Reichenau der Dichter Walahfrid Strabo den Homer im Original gelesen. Johannes Scotus Eriugena hat aus dem Griechischen übersetzt, und noch im 13. Jahrhundert konnte Johannes von Salisbury Griechisch. Aber solches waren doch große Ausnahmen. Der Name Homers war wohl bekannt: am Hofe Karls des Großen wurde Angilbert als Epiker Homer genannt. Galfrid von

¹ Anton E. Schönbach, *Über Hartmann von Aue*. Graz 1894. S. 181 ff.

² Ulrich Willamowitz-Möllendorff, *Euripides Herakles*, I. Einleitung in die griechische Tragödie. Berlin 1889.

³ Georg Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*. Leipzig 1912.

⁴ Singer, Mittelalter

Monmouth beruft sich auf sein Zeugnis (cap. 19) und nennt ihn einen *clarus rhetor et poeta*, der gleichzeitig mit dem Propheten Samuel gelebt hat (cap. 25). Noch im altfranzösischen *Rolandslied* wird sein Name rühmend erwähnt. Aber es ist nicht mehr als ein Name. Die *Odyssee* ist ganz verschollen. Hier und da meint man Spuren ihrer Kenntnis zu entdecken: ein mittellateinischer Dichter des 12. Jahrhunderts, Hugo von Orleans, der sogenannte Primas, kennt die Befragung des Tiresias durch Ulyß¹; ein mhd. Spielmannsgedicht des 12. Jahrhunderts, der Orendel, scheint den Schiffbruch des Odysseus im Phaeakenlande nachzubilden². Mehr ist von der *Ilias* bekannt durch eine lateinische kürzende Bearbeitung, die sie im ersten nachchristlichen Jahrhundert erfahren hat in der so genannten *Ilias latina*, als deren Verfasser sich ein Italicus im Akrostichon nennt, die aber im Mittelalter merkwürdigerweise dem Pindar zugeschrieben wurde.

Aber das Wissen des Mittelalters vom trojanischen Krieg stammte doch meistens aus anderen Quellen. Ein angebliches Tagebuch eines Kreteners *Dictys*, der als Waffengefährte des bei Homer vorkommenden Idomeneus den Krieg mitgemacht habe, sei ursprünglich in phönizischer Sprache niedergeschrieben worden, und er habe vor seinem Tode befohlen, ihm sein Werk in einer zinnernen Kapsel ins Grab mitzugeben. Lange habe es dort geruht, bis es endlich zur Zeit Neros in dem durch ein Erdbeben zerstörten Grabe von Hirten aufgefunden worden sei. Deren Herr habe es dem Nero übergeben, der eine griechische Übersetzung davon habe anfertigen lassen. Ein gewisser Septimius habe dann das Werk ins Lateinische übertragen, und in lateinischer Gestalt ist uns das Werk erhalten. Die Existenz eines griechischen *Dictys* ist lange Zeit bezweifelt worden, bis endlich ein Papyrusfund eines griechischen Fragments die Frage zu ihren Gunsten entschieden hat. „Des *Dictys'* Ephemeris ist“, sagt Georg Finsler a. a. O. „ein kleines Kunstwerk, das sich die Aufgabe stellt, aus dem heroischen Epos eine wirkliche,

¹ W. Meyer, *Die Oxford Gedichte des Primas*, Nr. 10. Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse 1907, S. 139 ff.

² Richard Heinzel, *Über das Gedicht vom König Orendel*. Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, 126. Wien 1892, S. 18.

romanhaft ausgeschmückte Erzählung zu machen.“ Es ist einer der ersten historischen Prosaromane, die wir haben. Die Erzählung hat die Form eines Tagebuchs eines Augenzeugen und schließt sich dadurch an die spätgriechische Tagebuch- und Memoirenliteratur an. In die gleiche Gruppe gehört der *Dares*, nur daß das griechische Original noch nicht gefunden ist. Es kann aber gleichfalls nicht angezweifelt werden. Als Verfasser wird ein Phrygier Dares genannt, der auf der trojanischen Seite den Kampf mitgemacht habe. Als Übersetzer nennt sich der bekannte lateinische Historiker Cornelius Nepos in einem vorgesetzten Brief an Sallustius Crispus: das ist natürlich Schwindel. Der Autor steht auf Seite der Trojaner und sucht die Griechen, vor allem Achill herabzusetzen. Diese Auffassung mußte dem Mittelalter zusagen, das schon durch die *Aeneis* auf die Seite der Trojaner gedrängt worden war, und es noch mehr wurde, seit sich die Sage von der Herkunft der Franken aus Troja zu verbreiten begann. Schon bei Ekkehard von St. Gallen ist aus Hagen von Tronje ein Hagen von Troja geworden. Und die unfreundliche Schilderung der Griechenhelden, von denen Thersites noch der sympathischeste ist, in Shakespeares *Troilus und Cressida* geht mittelbar auf Dares zurück. Dictys und Dares liegen dem großen Versroman des *Benoit de Ste-Maure* zugrunde, in dem aber die Liebesgeschichten zwischen Jason und Medea, Achill und Polyxena, Troilus und Briseida im Zentrum des Interesses stehen, wodurch Benoit um die Mitte des 12. Jahrhunderts der Vater des modernen Romans geworden ist. Sein Roman *de Troie* ist der zweite in der Reihe der antikisierenden Romane, der erste der oben genannte Roman von Theben, erst der dritte der Roman von *Eneas*. Aber dieser das Vergilsche Epos zum Roman wandelnde Versroman, ins Deutsche übersetzt von Heinrich von Veldeke, ist der Begründer der höfischen epischen Dichtung des deutschen Mittelalters geworden: *er impfete daz erste ris in tiutescher zungen*, sagt Gottfried von Straßburg.

Ein anderer historischer griechischer Prosaroman hat Alexander den Großen zum Helden. Als Autor figuriert vielfach Kallisthenes, der Sekretär des großen Königs: das ist natürlich nicht wahr, und so nennt man denn das Werk den *Pseudokallisthenes*. Er ist mehrfach ins Lateinische übersetzt oder vielmehr lateinisch bearbeitet

worden: daneben wurde noch eine mehr geschichtliche Darstellung des Römers *Curtius Rufus* benutzt. Die Bearbeitung, die dieser antike Prosaroman im Französischen des 11. Jahrhunderts erfuhr, hat sich von Liebesepisoden freigehalten, hat wohl auch weit über seine Zeit und sein Land hinaus gewirkt, ist aber doch nicht so wichtig für die Entstehung des modernen Romans wie die vorher genannten aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Im ganzen und großen weiß das gebildete Publikum zu wenig von der Existenz griechischer Prosaromane. Auch sie sind dem Abendlande natürlich nur in lateinischem Gewande bekannt geworden. Am meisten Wirkung hat der *Apollonius von Tyrus* gehabt, eine kürzende lateinische Bearbeitung eines griechischen Originals oder eine freie Nachahmung eines solchen. Der abenteuerliche Inhalt des Romans ist aus dem darauf zurückgehenden Shakespeareschen oder pseudoshakespeareschen Drama Perikles bekannt. Aber bereits im 11. Jahrhundert haben wir eine altenglische Prosaübersetzung, den ältesten Prosaroman in einer Vulgärsprache. Diese abenteuerliche heidnische Romanwelt mit ihren Schiffbrüchen, Trennungen und Wiederfindungen von Liebespaaren oder Eltern und Kindern hat dann auch die Phantasie christlicher Legendenschreiber befruchtet. Am wichtigsten sind die Wiedererkennungen des *Clemens*, in denen der Magier Simon mit der schönen Helena auftritt, die bis in die Faustsage hinein ihre Nachwirkung geübt haben¹.

Vergils Einfluß herrscht unbestritten vom Anfang des Mittelalters bis in die Renaissance. Er ist aus dem Geistes- und Kunstreben des Mittelalters nicht wegzudenken. Vom 11. Jahrhundert an tritt ihm *Ovid*² als Rivale an die Seite. Nicht als ob dieser vorher unbekannt oder einflußlos gewesen wäre. Seine Heroiden dürften bereits auf die altenglischen Elegien gewirkt haben. Die 5. Elegie des 3. Buches der *Amores* mit ihrer Traumsituation hat bereits früh lateinische Traumgedichte angeregt: das Somnium des Angelsachsen Aethelwulf, um 850 das eines Iren, in der Reichenau ein Gedicht

¹ S. Singer über Milchsack, *Historia D. Johannis Fausti*. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 100, 381.

² Karl Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*. Quedlinburg und Leipzig 1861. Wilibald Schrötter, *Ovid und die Troubadours*. Halle a. S. 1908. Paul Lehmann, *Pseudoantike Literatur des Mittelalters*. Leipzig-Berlin 1927.

des Walafrid Strabo etc. In der Akademie Karls des Großen führt der Engländer Modwin den Beinamen *Naso*. Aber erst im 11. Jahrhundert beginnt Ovid sich gleichberechtigt neben Vergil, ja ihn teilweise in den Schatten zu stellen. Eine Menge pseudoovidianische Gedichte in lateinischer Sprache entstehen: „man lässt die Nachtigall ertönen, führt aber auch den Floh, die Laus und die harmlose Schnecke vor, berühmter Liebespaare trauriges Schicksal bringen die Dichter neben tragikomischen Liebesabenteuern, aber auch Rezepte für und gegen die Liebe, Rezepte gegen Krankheiten, man singt für und wider die Freuden des Bacchus und klagt über die Macht des Geldes. Ja man lehrt unter Ovids Namen auch gutes Benehmen bei Tische und Brettspiele“. Der literarische Briefwechsel schließt sich an die Heroiden an. Die *Metamorphosen* werden das Repertorium, aus dem das Mittelalter seine mythologischen Kenntnisse schöpft, ihre kleinen Erzählungen, vor allem die Geschichte von Pyramus und Thisbe, werden die Muster der neu entstehenden Novellenliteratur. Die *ars amandi* und die *remedia amoris* aber begründen die neu entstehende Liebestheorie der Provenzalen und Franzosen und geben Vorbilder für die mittellateinische, sowie für die vulgärsprachliche Liebesdichtung.

Zwischen das vergilische und das ovidische Zeitalter schiebt sich mit unbestimmten Grenzen ein *horazisches* ein, das der Neigung der Zeit selbst zu Satire und Didaktik entgegenkommt und in den großen satirischen Tiedichtungen gipfelt. *Persius* und *Juvenal* üben als Satiriker weniger Einfluß, werden aber immerhin gelesen und kommentiert. Die horazische Liebeslyrik kommt neben der ovidischen inhaltlich kaum in Betracht, sogar weniger als *Tibull* und *Properz*, um so mehr aber in formaler Beziehung, da die Mannigfaltigkeit antiker Metren dem Vorbild seiner Oden zu verdanken ist. Röhmt er sich doch selbst in der 19. Epistel des 1. Buches: *Parios ego primus iambos ostendi Latio, numeros animosque secutus Archilochi*. So ist auf ihn die Mannigfaltigkeit der Formen bei Prudentius und Boethius zurückzuführen, eine Mannigfaltigkeit, die sich freilich das Mittelalter hindurch nicht hält, da nur die sapphische Strophe von längerer Lebensdauer ist, und im ganzen und großen jede andere Form durch den iambischen Dimeter des Ambrosius verdrängt wird, bis durch die sogenannte Prosa, die Sequenz, wieder eine

neue Formgebung sich entwickelt, auf die die reichen Formen auch des vulgärsprachlichen Mittelalters zurückgehen.

Schon im Altertum ging manches unter dem Namen des *Martial*, an dem er unschuldig ist. Sein Name wurde im Mittelalter zu einer Marke für das Epigramm. Die meisten falschen Martiale stammen freilich erst von einem Gottfried von Winchester, der um 1100 dichtete. Auch unter dem Namen des *Apuleius*, der uns vor allem als Verfasser des Eselromans bekannt ist, in dem sich das liebliche Märchen von Amor und Psyche eingelegt findet, geht im Mittelalter einiges, was ihm abzusprechen ist, so die Verbreitung des Schriftstellers bezeugend. Von den kleineren Dichtungsarten sind noch die Fabel, das Rätsel und das Sprichwort zu nennen. Die *Fabel* stammt sicher aus der Antike: ob aber das Tierepos des Mittelalters restlos aus der Fabel herzuleiten oder ein einheimisches Tiermärchen daneben als Grundlage anzunehmen ist, ist bestritten. Auch bei *Rätsel* und *Sprichwort* kann neben den aus der Antike eingeführten an einheimische gedacht werden, wobei für das Sprichwort noch an das biblische Vorbild zu denken ist. Für den *Spruch*, der vom Sprichwort zu unterscheiden ist, sind antike Sentenzen natürlich großenteils vorbildlich, wie etwa ein Spruch Gottfrieds von Straßburg auf eine Sentenz des Mimendichters *Publilius Syrus* zurückgeht. Für eine besondere Form des Spruchs, die sich manchmal dem Epigramm nähert, das *Priamel*, das eine Reihe von Vordergliedern zusammenfassend durch ein Endglied abschließt, hat schon Herder auf Salomo und Jesus Sirach hingewiesen.

Von Prosaikern¹ steht *Cicero* mit seinen philosophischen Schriften im Vordergrund, in zweiter Reihe folgen *Seneca* und *Quintilian*. Wichtig ist vor allem die von Plato übernommene Form des Dialogs, die der philosophischen Abhandlung eine mehr oder weniger dichterische Form gibt, und bereits früh von Christen nachgeahmt wurde. Am frühesten wohl von *Minucius Felix* in seinem *Octavius*, dem Streitgespräch zwischen einem Heiden und einem Christen, bei dem auch die reizende, in der Landschaft spielende Einleitung an beste platonische Tradition anknüpft. *Aristoteles* wird zunächst

¹ Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the twelfth Century*. Cambridge 1927. *Studies in the History of mediaeval Science*. Cambridge 1927. *Studies in mediaeval Culture*. Oxford 1929.

durch Boethius vermittelt, erst 1136 ein Teil des *Organon* durch Jacob von Venedig aus dem Griechischen übersetzt, dem sich dann Übersetzungen aus dem Arabischen mit arabischen Kommentaren anschließen. Des *Plinius* große Naturgeschichte wird meist nur in dem Auszug des *Solinus* benutzt. Daneben eine erst der christlichen Zeit angehörige, der *Physiologus*, in der die natürlichen Tatsachen nur wichtig sind als Symbole für religiöse Wahrheiten. Die juristische Literatur der Römer findet ihren Abschluß im 6. Jahrhundert durch die Große Kodifikation der *Digesten* oder *Pandekten* unter Justinian: ihre Neuentdeckung im Jahre 1076 führt zur Entstehung der mittelalterlichen gelehrten Jurisprudenz, und im 12. Jahrhundert schließt sich die Kodifikation des kanonischen Rechts an. Anfangs des 12. Jahrhunderts wird *Euclid* übersetzt, 1160 die Astronomie des *Ptolemaeus*, der sogenannte Almagest. Die römischen *Historiker* treten vollständig zurück, da die mittelalterliche Geschichtsschreibung von ihnen ganz unabhängig, an Augustin neu orientiert ist.

Das sind in raschem Überblick die antiken Schriftsteller, die im Mittelalter weiter leben und einen Teil seiner Literatur ausmachen. Gleichberechtigt aber gesellt sich ihnen eine Gruppe orientalischer Poesie und Prosa zu, die mit den Antiken zusammen erst die Grundlage darstellen, auf der sich das mittelalterliche Schrifttum erhebt. Da sind die erzählenden Schriften des *alten Testaments*, aus denen die erschütternden Geschehnisse des Sündenfalls und der Sündflut, des ersten Brudermordes und der ägyptischen Sklaverei und des Freundschaftsbundes von David und Jonathan zu dem Menschen des Mittelalters sprachen, durch dessen Welt nun die überlebensgroßen Gestalten der Patriarchen, des Moses und der beiden Dichterkönige wandelten, vermehrt um so manche legendarische Zusätze, die teilweise bereits der Talmud bringt, und die nun aus den Blättern so mancher Dichtung und von den Portalen so mancher Dome zu uns sprechen. Da begründet der Psalter die religiöse Lyrik des Mittelalters, und die Sprüche Salomos liefern den bedeutendsten Bestandteil für seine Spruchweisheit. Die glühende Erotik des Hohenliedes muß sich schon im Talmud eine seltsam allegorische Umdeutung gefallen lassen und liefert so als Liebe Gottes zu seinem Volke oder zu der einzelnen menschlichen Seele einen der wichtigsten Bausteine der mystischen Kirche des Mittelalters. Neben der

antiken Kunstprosa ist die prophetische Rede der große Vorläufer der christlichen Predigt, und die Messiashoffnung der Propheten führt die Gestalt des Erlösers herauf, und ihre eschatologischen Phantasien die jüdische und christliche Apokalyptik, die Vorläuferin der mittelalterlichen Visionenliteratur, die in Dantes Comedia gipfelt. Ergreifende Klage und müde Verzweiflung aber tönen aus den Büchern Hiob und Kohelet durch die kommenden Jahrhunderte hin. Am wenigsten Nachhall hat die sanfte Idyllik des Buches Ruth gefunden.

An die historischen Bücher des alten Testaments, mehr jedenfalls als an griechische Memoirenliteratur, knüpfen die in ihrer Art einzigen synoptischen *Evangelien* an¹. Auf ihnen erst baut sich das vom Geist durchtränkte Kunstwerk des Johannesevangeliums auf. Die andern Evangelien sind nicht, weil sie später oder nicht kanonisch, was man apokryph nennt, geringer einzuschätzen, sondern weil sie künstlerisch weniger hoch stehen und im ganzen minderen Geistes sind. Eine Ausnahme machen nur die lieblichen Evangelien von der Kindheit Jesu und die gewaltige Höllenfahrt im Evangelium des Nicodemus. Nicht viel anders als die späteren Evangelien zu den kanonischen verhalten sich die späteren *Apokalypsen* zu den übermächtigen des Johannes. Parallel dieser jüdischen Apokalyptik fließt freilich ein antiker Strom seit den Hadesfahrten der Odyssee und der Aeneis in den Mysterienkulten und den sibyllinischen Orakeln. Vom 7. Jahrhundert an gesellt sich ein neuer Einfluß dazu in den Himmelsreisen des Propheten Mohammed, deren Einwirkung auf die Jenseitsfahrt Dantes noch sehr umstritten ist².

Paulus ist wie die Evangelien eine einmalige Erscheinung. Er ist, wie Willamowitz³ sagt, „aus ganzem Holze geschnitzt, er ist Jude, wie Jesus ein Jude ist. Daß aber dieser Jude, dieser Christ Griechisch schreibt und denkt, daß dieses Griechisch unbeholfen in überstürztem Gesprudel direkt aus dem Herzen strömt und doch eben Griechisch ist und kein übersetztes Ara-

¹ Hermann Jordan, *Geschichte der altchristlichen Literatur*. Leipzig 1911.

² D. Miguel Asin Palacios, *La escatología Musulmana en la Divina Comedia*. Madrid 1919. *Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1928—1929 über die Vorstellungen von der Himmelsreise der Seele*. Leipzig-Berlin 1930.

³ Ulrich von Willamowitz-Möllendorff, *Die griechische Literatur des Altertums. Die Kultur der Gegenwart*. I, 8, S. 157.

mäisch wie die Sprüche Jesu, macht ihn zu einem Klassiker des Hellenismus". Seine Mission ist die Orientalisierung des Abendlandes, die durch den Hellenismus bereits angebahnt worden war, und der eine zweite in geringerem Ausmaße durch den Einbruch des Islam im 8. Jahrhundert folgen sollte. Seinen Briefen, den echten und den umstrittenen gegenüber, treten die andern Briefe des neutestamentlichen Kanons ganz in den Hintergrund. Wenn wir nach den noch heute umlaufenden Zitaten schließen sollen, so stehen die beiden Korintherbriefe dabei durchaus im Mittelpunkte des Interesses.

Wenn wir gesagt haben, daß die kanonischen Evangelien und die Johannesapokalypse älter seien als die Apokryphen, so soll damit nicht gesagt sein, daß diese nicht älteres Gut bergen können: sie mögen echte Herrenworte bewahren, sie mögen ältestes religiöses Gut gerettet haben. Das gleiche gilt von der *Apostelgeschichte*: die kanonische, als deren Hauptverfasser der Evangelist Lucas gilt, steht sicher an Alter allen anderen Apostelakten voran. Diese aber sind Volksbücher, die viele im Volke verbreitete Anschauungen wiedergeben, die teilweise tief im religiösen Leben des Orients verwurzelt sind. Orthodoxe und ketzerische, katholische und gnostische Glaubenformen stehen dabei einträchtig nebeneinander, mit jenem naiven Synkretismus, der auch den heutigen Volksglauben kennzeichnet, der ja auch seinen uralt-heidnischen Aberglauben sich ruhig mit dem Christentum vertragen läßt, das er in der Katechese gelernt hat. Wenn wir Überlieferungen haben, die solch manichäisch-persisches Gut in sich enthalten neben andern, die davon gereinigt sind, so kann man sicher sein, daß die ersteren den ursprünglicheren Text bieten. Dasselbe gilt nun von den *Legenden* i. a. Man ist noch heute vielfach der Ansicht, daß diejenigen Formen derselben, die der historischen Wirklichkeit am nächsten stehen, die sogenannten *Acta sincera*, die genuinen seien, die spätere Bearbeiter durch Interpolationen phantastischer Art, Einfügung von allerhand Wundern und Ungeheuerlichkeiten entstellt hätten. Das umgekehrte, wie Zwierzina gezeigt hat¹, ist der Fall: je wunderbarer und ungeheuer-

¹ Konrad Zwierzina, *Die Legenden der Märtyrer vom unzerstörbaren Leben*. Innsbrucker Festgruß, von der philosophischen Fakultät dargebracht der 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz, S. 130 ff. *Der Pelagiatus der fabulosen Märtyrerlegende*. Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 1927, S. 130 ff.

licher eine Legende ist, um so mehr hat sie den Anspruch für alt genommen zu werden. Ob der Heilige selbst eine historische Persönlichkeit ist oder nicht, ist dabei nicht so wichtig: das Ältere ist bei den echten alten Legenden immer die Legende und nicht ihr Träger. Ob in der Legende vom *unzerstörbaren Leben* der h. Quiricus, der h. Christophorus, der h. Georg der älteste Held der Geschichte gewesen ist, was verschlägt das? In der Legende vom *Monachopartenos*, von der Jungfrau als Mönch, ist die Marina wohl älter als die Pelagia, nicht umgekehrt, wie Usener angenommen hatte, älter auch als die Margareta, aber dem Typus gehört doch schon die h. Thekla der Paulusakten an. Das ist alles nicht so wichtig; denn auf den Träger der Geschichte kommt es gar nicht so sehr an, jene ältesten Legenden gehen gar nicht auf die einfache Form des imitabile, wie es Jolles¹ genannt hat, zurück: nicht ein Mensch oder eine Handlung eines Menschen soll als Muster aufgestellt, sondern ein Glaubenssatz an einem Menschen bewahrt werden. Daß der Lichtleib, den die Taufe verleiht, unzerstörbar ist, daß die weibliche Psyche sich durch die Taufe in eine männliche verwandelt, oder daß männlich und weiblich in ihr eines werden, diese Anschauungen werden in jenen alten Legenden am Leben erprobt. Unter dem Einfluß des griechischen Romans und der griechischen Biographien aber werden freilich allmählich die Träger der Handlung die Hauptsache und die Legende zur christlichen Heldenage, als welche sie das Mittelalter in den beiden Formen der Märtyrerlegende und der Mönchslgende beherrscht.

Aus dem hellenistischen Orient kommt dann auch der *Zauberspruch* ins Abendland. Wie weit er da bereits eine ältere einheimische Grundlage findet, einheimisches verdrängt oder umgestaltet, ist eine noch immer umstrittene Frage. Aber nun wollen wir uns nicht länger aufhalten mit der Aufzählung dessen, was das Mittelalter an altem Gut aus der klassischen Antike und dem alten Orient übernommen hat, und uns nach dem Neuen fragen, das es gebracht hat, nach dem Unterscheidenden, das es vom Altertum trennt.

Was ist das Neue, das das Mittelalter bringt, und wann tritt es

¹ André Jolles, *Einfache Formen*. Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig II, 2. Halle a. S. 1929.

in Erscheinung? Das ist die Frage, die jeder vom Standpunkte seiner Wissenschaft beantworten muß und vielleicht nicht jeder in gleicher Weise beantworten wird. Wenn der Literarhistoriker in Bausch und Bogen antike und mittelalterliche Literatur einander gegenüberstellt, so hat er unwillkürlich die Empfindung einer Analogie zu den bekannten künstlerischen Polaritäten, die man als statisch und dynamisch, plastisch und pittoresk oder musikalisch, Renaissance und Barock, Klassik und Romantik, naiv und sentimentalisch, rational und irrational, hellenisch und nazarenisch, apollinisch und dionysisch zu bezeichnen pflegt. Die Begriffspaare decken sich nicht, des sind wir uns wohl bewußt, und dennoch haben wir das Gefühl, daß es immer die gleichen Gegensätze sind, nur aus einem andern Gesichtswinkel heraus betrachtet. Und wir empfinden es gleich stark, daß die Antike als Ganzes genommen auf die eine Seite gehört, das Mittelalter auf die andere, daß also die Antike statisch, plastisch, klassisch, naiv, rational, hellenisch und apollinisch, das Mittelalter dynamisch, pittoresk, romantisch, sentimentalisch, irrational, nazarenisch und dionysisch ist. Aber schon das letzte Begriffspaar apollinisch : dionysisch zeigt, daß es sich nicht etwa so verhält, daß das Altertum ausschließlich dem einen Typus, das Mittelalter dem andern angehört, sondern daß in beiden Zeitaltern beide Typen vertreten sind, vor allem im Altertum der erste Typus, den man seit Winckelmann ihm als den einzigen zugestehen wollte, immer mit der Rivalität des zweiten zu rechnen hatte. Schon *Lessing* hat es gesehen, daß das rein apollinische Gesetz höchstens für die bildende Kunst, nicht für die Poesie Geltung hatte, und auch für jene nicht immer und überall: sonst könnte man nicht von hellenistischem Barock reden. Aber seit *Nietzsche* und *Burckhardt* weiß man es überhaupt anders. Daß die Tragödie und, was weniger beachtet wird, auch die Komödie, aus dionysischem Geiste gewachsen ist, weiß man heutzutage. Von *Aischylos* vor allem sagt *Gorgias* der Sophist, alle seine Dramen seien des Dionysos voll; die Sage berichtet, daß er im Weinrausche dichtete, und dem Sophokles wird das Dictum zugeschrieben, daß jener wohl das richtige, aber unbewußt unwissentlich schaffe. Wie dem *Andreas Gryphius* Centnerworte zugeschrieben werden, so läßt *Aristophanes* in den Fröschen die Worte des Aischylos wägen und sie durch ihre Schwere die des

Nebenbuhlers hoch in die Höhe schnellen. Wie den eines Barockdichters beschreibt er seinen Stil¹:

Sträubend die zornige Mähne des nackenumwallenden Haupthaars,
Runzelnd die borstigen Brauen wird klobengenietete Worte
Brüllend er schleudern, wie Bretter heruntergerissen,
Schnaubend mit Titanenwut.

Die beiden Gegner, Euripides und Aischylos, repräsentieren die beiden Arten des Barockstils, den preziös-zierlichen und den schwulstig-erhabenen

Nun, da läßt sich schon erwarten
von dem einen feine Rede, wohlstudiert und ausgefeilt,
von dem andern Urwaldworte,
mit der Wurzel ausgerissen
und geschleudert nach dem sandigen
Wortkram, der im Wind zerstiebt.

Es sind die beiden Gruppen, die Cicero bei dem asianischen Stil der antiken Rhetorik unterscheidet, die wir kurz als den zierlichen und den bombastischen unterscheiden können. „*Pindar, Aischylos und Heraklit*“, sagt Diels², „an Abstammung und Geistesrichtung so völlig verschieden, sind doch alle drei auf den gemeinsamen hieratischen Ton gestimmt... den Zeitgenossen des Aristophanes klang das feierlich konventionelle dieses archaischen Stils bereits fremdartig. Da der Schwung der Marathonzeit längst dahin war, empfand man den Überschwang des religiösen Empfindens als gemacht und schwülstig.“ Es ist aber kein Zufall, daß Heraklit, den man den dunkeln nennt, und dessen Stil sich mit dem als asianisch bezeichneten berührt, selbst ein Kleinasiat ist. Und so ist es denn auch kein Zufall, daß er gerade der Vertreter einer dynamischen Weltanschauung wird, die ein stetiges sich Verändern, ein ewiges Werden an die Stelle des statischen Sein setzt. Sein „alles fließt“ soll man nicht umdeuten wollen, da ihm doch andere gleichgerichtete Aussprüche an der Seite stehen: „du badest in dem gleichen Flusse nicht zum zweiten Mal“. Ewige Unruhe allein ist sein schaffendes Prinzip: „Der Kampf ist der Vater aller Dinge“. Dem griechischen Verlangen nach der Ordnung setzt er fast ein Chaos entgegen: „der schönste Kosmos ist ein aufs geratewohl hingeschütteter Kehricht-

¹ Ludwig Seeger, *Aristophanes*. Frankfurt a. M. 1845.

² *Herakleitos von Ephesos*. Griechisch und deutsch von Hermann Diels.
2. Auflage. Berlin 1909.

haufen“. „Der Aion ist ein spielender Knabe, der Steine im Brettspiel schiebt.“ Hegt seine grenzenlose Seele nicht romantische Sehnsucht ins Unendliche? „Der Seele Grenzen kannst du wandernd nicht finden, magst du auch jede Straße abschreiten, eine solche Tiefe hat sie.“ Symmetrie, Klarheit, Monumentalität und Typisierung erklärt Wölfflin als die vier Haupt-eigenschaften des antiken Kunststils, und man wird nicht fehlgehen, wenn man diese Charakteristik auch auf andere Lebensgebiete überträgt. Heraklit aber zeigt in seiner Welt Unordnung statt der Symmetrie, Dunkelheit statt Klarheit, Aphoristik statt System, und muß als Relativist und Individualist den Typus verneinen: „Die Schweine waschen sich mit Dreck, das Hausgeflügel mit Staub und Asche“.

Ich denke nicht daran, die Sache auf den Kopf zu stellen. Die Winckelmannsche Auffassung der Antike kehrt immer wieder, weil ein unvergänglich richtiger Kern in ihr enthalten ist. Aber der Abweichungen von seinem Grundstil sind viele, und man muß sie immer im Auge behalten. „Darum ist der ewige Wechsel zweier Grundstile“, sagt Walter Strich¹, „nicht die richtige Bezeichnung für diese Dynamik. Es kommt nicht darauf an, eine Kultur, eine Zeit, ein Werk oder eine Persönlichkeit einem von beiden einzuordnen, sondern darauf, ihre Stellung in diesem Kampfe zu präzisieren, der in jedem Momente und für jeden Einzelnen notwendig da ist, weil er der Gegenstand der Kulturstaltung überhaupt ist.“ Es handelt sich also darum, jeweilen den Spannungsgrad zu bestimmen. Man kann nun auch nicht einfach bestimmen, daß der klassische Typus dem griechischen Mutterland, der barocke dem Orient zugehöre; denn Homer ist Kleinasiat, während Aischylos und Pindar im Mutterland sitzen. Aber im ganzen und großen kann man schon bemerken, daß mit dem Fortschreiten des orientalischen Einflusses der zweite Typus immer mehr die Herrschaft gewinnt. Die griechische Kolonisation, die in Alexanders Eroberungszug gipfelt, läßt immer mehr Orientalisches ins Griechentum einfließen: die Märchen von Milet bereiten den griechischen Liebesroman vor. Orientalisiertes Griechentum ist es, das Rom erobert mit seiner alexandrinischen Sentimentalität und Preziosität. In Vergils *Aeneis* sind freilich die Liebesverhältnisse des Helden mit Dido und Lavinia nicht die Hauptsache,

¹ Walter Strich, *Der irrationale Mensch*. Berlin 1928. S. 25.

sondern die Gründung des weltbeherrschenden Rom; aber sie treten doch schon so stark hervor, daß es nur einer entsprechenden, fast unbewußten Überarbeitung bedurfte, um aus dem Epos von der Gründung Roms den *Roman d'Eneas* zu machen, der ein moderner Liebesroman in mittelalterlichen Versen und Kostümen ist. Dieser orientalische Einfluß kommt zu seinem Höhepunkt mit dem Eindringen der orientalischen Religionen, von denen die eine, das Christentum, schließlich das antike Heidentum ganz zurückdrängt. Wenn man also irgendwo eine Grenze setzen soll für den Sieg des einen Typus, so ist es das 4. Jahrhundert, in dem das Christentum als Staatsreligion anerkannt wurde. Im 8. Jahrhundert dringt mit dem Islam eine neue orientalische Religion in Europa ein. Es gelingt ihm nicht wie dem Christentum Europa zu bekehren, aber es beeinflußt Wissenschaft und Literatur in wirksamster Weise. Zwischen dem 8. und dem 11. Jahrhundert setzt sich dieser Einfluß durch. Damals wandert das *Märchen* nach Europa und gewisse Arten des Schwanks und der Novelle, die durch eine Rahmenerzählung zusammengehalten werden. Bestritten ist der Einfluß der arabischen Poesie auf die Bildung der Lyrik der Troubadours. Fraglich ist, ob die erstmalige Bezeugung von Tänzen damit zusammenhängt, doch unbestritten ist der Einfluß der arabischen Wissenschaft auf den verschiedensten Gebieten. Zwischen der Einwirkung der beiden orientalischen Religionen liegt die Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter: es ist nicht sehr wichtig, ob man sie noch dem einen oder schon dem andern zurechnet. Eine Übergangszeit ist im weitern Sinne natürlich jede Zeit überhaupt, im engern aber nur eine solche, bei der man zweifeln kann, ob sie rückwärts oder vorwärts anzuknüpfen ist.

Afrika schlägt die Brücke vom Orient zum Okzident, wie uns schon die Betrachtung der alexandrinischen Literatur gelehrt hat. Man ist heute der Ansicht, daß die Entwicklung des *Reims*, der in der modernen Poesie eine so ausschlaggebende Rolle spielt und dem romantischen Kunstempfinden zu entsprechen scheint, nicht, wie *Wilhelm Meyer* meinte, aus Asien, aus der hebräisch-syrischen Psal mendichtung herzuleiten sei, sondern aus der antiken Kunstprosa, wie schon *Norden* behauptet und *Polheim*¹ seither nachgewiesen

¹ Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*. Leipzig und Berlin 1909. Karl Polheim, *Die lateinische Reimprosa*. Berlin 1925.

hat. Reime als gelegentlichen Schmuck hat es wahrscheinlich immer gegeben, aber als bewußtes Stilmittel kennt sie erst die Schule des sizilischen Sophisten Gorgias. Aber deren Reim und der ihnen folgenden Römer ist immer Gleichformreim, d. h. Reim der gleichen grammatischen Formen, also amatus: creatus, nicht amatus: senatus. Dieser, der „Mischformreim“, erscheint zuerst bei Tertullian, dann bei Ciprian, Arnobius und Lactanz, also afrikanischen Autoren. Apuleius, ebenfalls ein Afrikaner, ist vielleicht der reimfreudigste lateinische Schriftsteller; freilich nur mit Gleichformreim. Man begreift, daß der Reim der romanischen Sprachen, angesichts ihrer Betonung der Endungen, immer mehr Gleichformreim und dadurch vielfach nicht nur Klangreim sondern zugleich Sinnreim ist, während die germanischen von vornherein mehr auf den Mischformreim und damit auf den reinen Klangreim hingewiesen waren.

Größeren Beifall hat *Wilhelm Meyer* gefunden mit seiner Ableitung der *rhythmischen Dichtung*, die die quantifizierende der Antike ab löst, jener rhythmischen Dichtung, auf der noch alle heutigen Formen unserer Poesie beruhen. Ihr ursprüngliches Prinzip ist die Silbenzählung mit gleichem Tonfall am Schluß der Kurzzeilen, also ungefähr das noch heute in der romanischen Dichtung herrschende. Meyer hat die Geschichte dieses Prinzips in der griechischen und lateinischen Literatur des Mittelalters verfolgt und gezeigt, daß es seine Entstehung der Entlehnung aus der semitischen Dichtung verdankt, wobei vor allem syrische Psalmdichtung als Vorbild in Frage kommt. Die antike quantifizierende Metrik ist daneben nicht vergessen worden, und im ganzen scheiden sich die Gruppen der renaissancemäßigen und der barocken Dichtung des Mittelalters nach ihrem Verhalten zur antiken Metrik, obwohl Ausnahmen natürlich vorkommen, und wir barocken Inhalt in metrischen und klassischen in rhythmischen Formen antreffen. Im Verhältnis zur Metrik ist die Rhythmisierung die freiere Form, die weit mehr Variabilität entwickelt, die Rhythmisierung unseres deutschen Reimverses steht mit dem lateinischen rhythmischen Hymnenvers jedenfalls in Beziehung; aber die Größe seines Anteils und des alten germanischen, davon unabhängigen Alliterationsverses ist nicht einfach zu beurteilen.

Es ist schön gezeigt worden, wie sich der ins Grenzenlose bewegte

Mensch immer nach der Ruhe sehnt, der Ruhende immer wieder sich des Ungenügenden seiner Ruhelage bewußt wird und ein Jenseits seiner Grenzen zu ahnen beginnt, so daß es kein Beharren in Ruhe oder Bewegung gibt, sondern nur größere oder geringere Spannung hüben und drüben. Es gibt also kein Entweder-oder, nur ein Sowohl-als auch mit variablem Spannungsindex. Es hat wenig Sinn Augustin mit *Herwegen*¹ als einen durchaus antiken Menschen zu erklären. Er ist eine Übergangserscheinung in einer Übergangszeit. Seine Konfessionen² unterscheidet von denen in einem Bekenntnisbuch wie dem des Kaisers *Marc Aurel* vor allem, daß diese *eis heauton*, an sich selbst gerichtet sind, die des Augustin aber an Gott, so daß sie Gebet und Autobiographie zugleich sind, in jedem Augenblick das Einzeldasein an das Absolute knüpfend. Die Autobiographie selbst aber ist eine Bekehrungsgeschichte, die den Menschen sich nach Gott hin bewegend zeigt. Zu diesem dynamischen Moment kommt das sentimentalische, das in jeder Autobiographie, die nicht nur Tatsachen berichtet, liegen muß. Eine Tatsachenbiographie sind Cäsars *Kommentare*: kann man *Cäsar* sein Gewissen erforschend sich vorstellen? Das brachte schon teilweise der Stoizismus, aber dazu mußte das Christentum kommen, das den Stolz des auf sich gestellten Menschen brach und ihn mit dem Sündenbewußtsein, dem Gefühl der Unzulänglichkeit, der schlechthinigen Abhängigkeit erfüllte. Es ist kein Zufall, daß zur Zeit Augustins die Ohrenbeichte aufkam, die ganz anders als die öffentliche Beichte den Menschen in sich hinabzusteigen veranlaßte.

Augustins älterer Zeitgenosse *Ambrosius* ist der Vater des abendländischen Kirchengesanges. Seine Hymnen sind von wahrhaft antiker Größe, aber es ist die Monumentalität der kyklopischen Mauern, und die Schwierigkeit, der Tiefe der neuen Heilsgedanken Herr zu werden, führt im Ausdruck zu einer manchmal aeschyleischen Gewaltsamkeit. Leichter gefügt sind die Hymnen des ihm folgenden *Prudentius*, der dabei (wie in seinen Legendendichtungen) sein Formtalent die ganze Mannigfaltigkeit der antiken Strophenformen spielerisch bewältigen läßt. Wichtiger aber und einzigartig in ihrer Wirkung auf Dichtung und bildende Kunst des Mittelalters ist dessen Psycho-

¹ Ildefons Herwegen, *Antike, Germanentum und Christentum*. Salzburg 1933.

² Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, I. Leipzig und Berlin 1907.

machie¹, die den Kampf der Tugenden und Laster in der Seele des Menschen beschreibt. Solche Personifikationen liegen unserer heutigen Auffassung wenig, obwohl wir nicht vergessen dürfen, Welch unbeschreibliche Eindrücke wir einer Figur wie Goethes Sorge im Faust verdanken. Prudentius ist natürlich nicht der erste, der die Personifikation in die Dichtung eingeführt hat: man denke an die Figur der Fama bei Vergil und Ovid, an die Vorhalle des Orcus in der Aeneis, wo die Sorgen sitzen, die Krankheiten, das Alter, Furcht, Hunger und Armut, der Tod und die Mühsal, an des Plautus Trinummus, wo Reichtum und Armut streiten. Auch die Tugenden erscheinen auf dem Gemälde des Kebes, Tugend und Laster werden einander gegenübergestellt in des Prodigos Gleichnis vom Scheideweg des Herakles, und noch näher in der Zeit und im Stoff schreibt *Tertullian* in seiner Abhandlung gegen die Schauspiele: „wollt ihr Faustkampf und Wettstreit? Sehet sie in großer Zahl und nicht geringer Wichtigkeit. Seht die Schamlosigkeit von der Keuschheit überwältigt, die Treulosigkeit vom guten Glauben getötet, die Grausamkeit vom Mitleid zu Boden geschlagen, den Hochmut von der Demut verdrängt. Solches sind die Kämpfe, in denen wir Christen unsere Siegeskränze erringen“. Und noch wichtiger scheint mir, daß der Zeitgenosse *Claudian* in einem Lobgedicht auf Stilicho sich diesen Kampf in dessen Herzen abspielen läßt, in dem sich das ganze Heer der Tugenden niederläßt, um die bösen Unterweltsmächte, vor allem derer aller Mutter, die Habsucht, daraus zu verjagen. Das Neue dieser Zeit also ist die Verinnerlichung, die die Seele als Schauplatz ansehen läßt, auf dem sich der Kampf abspielt, nicht als das Streitobjekt, um das sich wie im Faust und dessen Vorgängern Engel und Teufel von außen her bekämpfen. Das alte ist die Personifikationsdichtung, die nur weiter ausgebaut wird; aber der Charakter einer Zeit zeigt sich auch in der Auswahl, die sie aus der Tradition trifft, ebenso wie in dem, was sie daraus verschmäht. Man muß die Personifikation von eigentlicher Allegorese wohl unterscheiden: auch diese wirkt das ganze Mittelalter hindurch, erreicht aber ihren Höhepunkt im 13. Jahrhundert in Frankreich mit dem *Roman de la rose*, in Deutschland in den Minneallegorien des 14. Jahrhunderts.

Mit Prudentius wetteifert an Mannigfaltigkeit der Metren die

¹ Umberto Moricca, *Storia della letteratura latina cristiana II*, 2. Torino s.a.

⁵ Singer, Mittelalter

Schrift des *Boethius* von den Tröstungen der Philosophie, die freilich mehr als ein Jahrhundert jünger ist. Sie wetteifert aber auch an Intensität und Dauer ihrer Wirkung auf das gesamte Mittelalter. Auch bei ihm steht eine Personifikation, die Philosophie, im Mittelpunkte der Handlung. Im Kerker liegend, auf Tod und Leben angeklagt, hat er seine aufgeregte Seele im Zwiegespräch mit diesem ihm erscheinenden Abstraktum zu beruhigen versucht. Das will uns zunächst merkwürdig scheinen, bis wir uns erinnern, daß er nicht der einzige mit dieser Vorliebe für die Personifikation ist, und daß wir die gleiche Erscheinung in der Frührenaissance antreffen. Dort hat man philosophische Erklärungen für das Phänomen gesucht¹, aber wahrscheinlich ist es für alle Übergangszeiten charakteristisch, in denen einem die Menschen schemenhaft werden und der Unterschied von den Gebilden der eigenen Phantasie verschwindet. Ganz ist das Mittelalter diese Neigung niemals mehr losgeworden, und nur so ist es zu erklären, daß ein wirklich für uns unerträgliches Erzeugnis unserer Zeit, des *Martianus Capella* „Hochzeit des Mercur mit der Philologie“ (dessen Titel bereits zeigt, wes Geistes Kind der Verfasser ist), das ganze Mittelalter hindurch eines der meistgelesenen Bücher gewesen ist. Wie gesagt ist das für Übergangszeiten charakteristisch, und es ist eigentlich wunderbar, daß in der unserigen das Beispiel von Spitteler nicht größere Nachfolge gefunden hat.

Die Prosa des Dialogs zwischen Boethius und der Philosophie erhebt sich an pathetischen Stellen zu poetischen Formen, oder es sind in sie ganze abgerundete Gedichte, die als abgeschlossene Dichtwerke beurteilt werden können, eingelegt. Seit der Renaissance hat man diese Mischung von Prosa und Poesie als geschmacklose Mischform verdammt. Norden² sagt: „Zu einer Zeit, als alles Krause und Bizarre des Stils für schön galt, war diese Mischung von Prosa und Vers für den hohen Stil sehr beliebt. Man prägte auch einen eigenen Namen dafür, der in den Stilistiken des XII. und XIII. Jahrhunderts auftaucht, „Prosimetrum“.

¹ Friedrich Ranke, *Zur Rolle der Minneallegorie in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters*. Festschrift für Theodor Siebs. Breslau 1933.

² Norden a. a. O. II, 756. *Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter*. Kultur der Gegenwart a. a. O. S. 385.

„Diese Schrift“, sagt Norden an anderer Stelle, „mit ihrer Mischung von Prosa und Vers wurde neben dem in gleichem Stil geschriebenen ältern Werke des Martianus Capella das Stilmuster des Mittelalters, das an diesem Zwitterding von Form und Formlosigkeit wie an allem, was kraus und phantastisch war, seine Freude hatte, bis das geläuterte Stilgefühl der Renaissance wie im Inhalt so in der Form über Boethius auf Cicero und Platon zurückging.“ Ich habe die Stellen zitiert, um zu zeigen, wie weit noch der Standpunkt einer normativen Ästhetik verbreitet ist, der die Stilreinheit das höchste Gesetz ist, an der die romantische und die folgenden Bewegungen spurlos vorübergegangen sind oder nur Widerwillen erregt haben. Mischung von Prosa und Poesie ist freilich dem strengklassischen Kanon fremd und mag als barock oder romantisch bezeichnet werden, ist aber ungemein weit verbreitet¹. Bei Naturvölkern, in indischen Märchen, der menippäischen Satire, bei Petron, in irischen Sagen und nordischen Sagas, bis zu Dante und Shakespeare, zu Wilhelm Meister und den Romanen der Romantiker.

Wer nun, vom klassischen Altertum herkommend, die einzelnen selbständigen Gedichte des Boethius betrachtet, wird wohl weder inhaltlich noch formal viel Neues darin finden. Für den aber, der ins Mittelalter hineinschreitend diesem Manne begegnet, der des Todes gewärtig sich mit seinem bessern Selbst bespricht, dem wird dieser Mensch, der als letzter auf lange Zeit hinaus antike Weisheit und Schönheit in den überlieferten schönen Formen ausspricht, immer eine rührende und erhebende Erscheinung sein. Es sind die uralten Dichtungsarten des Klageliedes, des Hymnus und der Gnome, die wir bei Boethius zeitgemäß abgewandelt finden.

Zeigt uns so dieser als Übergangerscheinung eine Mischung von klassischem und barockem Wesen, so gibt es andere, die als Epigonen mit mehr oder weniger Erfolg in den klassischen Bahnen fortwandeln. Ich will hier nicht von den dichterisch wenig bedeutenden Ausonius und Sidonius Apollinaris reden und nur einen jüngeren Zeitgenossen des Boethius, den Maximianus besprechen, dessen 6 Elegien als ein Ganzes gedacht sind und noch zu Lebzeiten des Boethius gedichtet sein müssen, wie die Art von dessen Erwähnung

¹ Paul Neuburger, *Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, mit einer Einleitung: Zur Geschichte der Verseinlage*. Palästra 145. Leipzig 1924.

in der 3. Elegie beweist. Wenn aber dieser Elegienkranz vor das Jahr 525 zu setzen ist, in welchem Jahre Boethius im Alter von kaum 55 Jahren hingerichtet wurde, wenn anderseits Maximian nach jener Stelle der 3. Elegie bedeutend jünger als Boethius gewesen sein muß, so hat er die Elegien im kräftigsten Mannesalter gedichtet, und wenn er sich in diesen als alten gebrochenen Greis darstellt, so kann es sich nur um eine dichterische Fiktion handeln. Mit dieser Erkenntnis aber wird man diesen reizenden Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes gegenüber einen neuen Standpunkt einnehmen. Man wird sie nicht mit *Stowasser*¹ als widerliche senile Erotik abtun oder mit *Ludo Hartmann*² in ihrem Verfasser einen eitlen Gecken und Sportsmann sehen, „dem es unerträglich ist, daß auch er altern muß, und der sich nun in seinem Alter durch die Erinnerung an jugendliche Abenteuer zu trösten sucht“, man wird sich vielmehr an dem graziösen Spiel freier Phantasie freuen, das auch den gefährlichsten Gegenstand mit dem Kleide der Anmut zu umhüllen versteht. Man wird sich diesen Elegien gegenüber ebenso der moralischen Beurteilung enthalten müssen wie gegenüber dem den gleichen Stoff behandelnden Goetheschen Tagebuch, das man doch auch nicht als das Selbstbekenntnis eines alten Lustgreises wird abtun wollen. Goethe sowie Maximian stehen stark in literarischen Traditionen, letzterer so stark, daß man ihn seiner eleganten Latinität wegen schon ins Augustäische Zeitalter hat versetzen wollen. So muß er jedenfalls als hervorragender Formkünstler geschätzt werden, aber als Künstler nicht nur der sprachlichen Form, sondern auch als Meister der Dichtungsform der parodistischen Elegie, des verfeinerten Produktes einer, wenn man will, dekadenten Zeit, wobei Decadence keinen Tadel, sondern wie im 19. Jahrhundert nur eine Richtung bezeichnen soll.

Ich muß in diesem Rahmen bedeutende Erscheinungen übergehen wie *Paulinus von Nola*, dessen Bekehrungsgeschichte so vielfach an Augustin erinnert, *Venantius Fortunatus*, den man den ersten Gelegenheitsdichter genannt hat, und den großen Papst *Gregor*, der

¹ J. M. Stowasser, *Römerlyrik in deutsche Verse übertragen*. Heidelberg o. J., S. XIV.

² Ludo Moritz Hartmann, *Geschichte Italiens im Mittelalter*, I. Gotha 1897, S. 194.

nicht nur für die Ausbildung des Kirchengesanges, sondern auch für die Geschichte der mittelalterlichen Legendendichtung u. a. m. von der größten Bedeutung ist. Ich will nur noch etwas über das geänderte Verhältnis des Menschen zur Natur sagen¹. Wir haben schon bei der Besprechung der Vorliebe für die Personifikation einen gewissen unterirdischen Kanal gefunden, der unsere Übergangszeit mit dem Beginn der Renaissance verbindet. So auch wieder hier; denn was uns unsere Zeit bietet, ist weder antik noch mittelalterlich, sondern modern. Der h. *Augustin* tadelt dieses gesteigerte Naturempfinden seiner Zeitgenossen: „und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Ozean und den Lauf der Gestirne, vergessen sich aber selbst darob“. Der h. *Basilius*, ein älterer Zeitgenosse Augustins, schreibt in einem Briefe: „Gott hat mich einen Ort finden lassen, wie er uns beiden oft in der Einbildungskraft vorgeschwebt. Was diese uns in weiter Ferne gezeigt, sehe ich jetzt vor mir. Ein hoher Berg, mit dichter Waldung bedeckt, ist gegen Norden von frischen, immer fließenden Wassern befeuchtet. Am Fuß des Berges dehnt sich eine weite Ebene hin, fruchtbar durch die Dämpe, die sie benetzen. Der umgebende Wald, in welchem sich vielartige Bäume zusammendrängen, schließt mich ab wie eine feste Burg... meine Hütte ist auf dem Berggipfel so gelegen, daß ich die weite Ebene überschau... der Fluß meiner Einöde, reißender als irgend einer, den ich kenne, bricht sich an der vorspringenden Felswand und wälzt sich schäumend in den Abgrund: dem Bergwanderer ein anmutiger wundervoller Anblick“. Eine romantische Sehnsucht im Gefühl der Unendlichkeit ergreift die Menschen, und der h. *Chrysostomus* schreibt: „wer verachtet nicht alle Schöpfungen der Kunst, wenn er in der Stille des Herzens früh die aufgehende Sonne bewundert, indem sie ihr krokosgelbes Licht über den Erdkreis gießt, wenn er, an einer Quelle im tiefen Grase oder unter dem dunklen Schatten dichtbelaubter Bäume ruhend, sein Auge weidet an der weiten dämmernd hinschwindenden Ferne?“ und *Gregorius von Nyssa*: „wenn ich in der Ferne sehe das Meer, zu dem hin die

¹ Alexander von Humboldt, *Naturbeschreibung. Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und der Völkerstämme*. Kosmos II, 6 ff. Stuttgart und Tübingen 1847.

wandelnde Wolke führt, so wird mein Gefühl von Schwermut ergriffen, die nicht ohne Wonne ist“.

Schon die letzten Zitate haben uns in das oströmische Reich geführt. Es gehört nicht mehr zum Abendlande, aber es ist das Grenzland, und die Brücken zum Abendlande sind nie abgebrochen worden. Es ist von orientalisierten Griechen bewohnt. Immer und immer wieder hat das Abendland sich dort Anregungen geholt: unter Karl dem Großen, den Ottonen, den Hohenstaufen. Die Kreuzzüge haben neue Anknüpfungen geschaffen, die Ostküsten Italiens und Siziliens haben dauernd den Zusammenhang aufrecht erhalten. In unserer Zeit, im 6. Jahrhundert, hat vor allem die Neugestaltung der byzantinischen Hymnendichtung durch den großen *Romanos* (den einige Bewunderer für den größten religiösen Dichter aller Zeiten ansehen wollen), auf das Abendland gewirkt und wenigstens zu der Bildung der neuen Form der Sequenz beigetragen, wenn nicht sie neu geschaffen. Den Byzantinern selbst hat die Psalmendichtung der Syrer, vor allem des h. *Ephraem*, die Wege gewiesen. Damals entstanden auch die dem *Dionysius Areopagita* fälschlich zugeschriebenen Schriften, die in der Übersetzung des Johannes Scotus die Grundlage der Mystik des mittelalterlichen Abendlandes bildeten.

All diese große Masse von Literatur stürzte sich auf die bis dahin von Literatur unberührten nordischen Völker der *Kelten* und *Germanen*, die nun das ganze Mittelalter hindurch arg traditionsgebunden erscheinen, aber nicht ärger als die Römer gegenüber den Alexandrinern, diese gegenüber dem klassischen Griechentum. Poesie hatten sie natürlich, aber keine Literatur. Ihre Poesie, soweit wir sie aus späteren Zeugnissen erschließen können, würde uns, wenn wir sie mit antiken im engeren Sinne vergleichen könnten, als barock erscheinen. Dabei ist aber doch zwischen keltisch und germanisch wohl zu unterscheiden. Man vergleiche die Schilderung eines irischen Helden, des Cuchullin in seinem Zorne¹, mit der des zornigen Wikingers Egill:

Das eine Auge wird in den Kopf hineingezogen, das andere tritt hervor, der Mund wird seitwärts gezogen bis zum Ohr, und die Sehnen der Stirn werden rückwärts gespannt nach dem Nacken hin, das Herz schlägt wie das Bellen

¹ Axel Olrik, *Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit*. Übertragen von Wilhelm Ranisch. Heidelberg 1908, S. 81.

eines Kettenhundes, ein jedes Glied an ihm bebt wie ein Baum im Sturm, oder ein Schiff im Strom, und jeder Muskel tritt hervor so groß wie eine geballte Mannesfaust.

Egill hatte ein mächtiges Gesicht, eine breite Stirn, gewaltige Brauen, eine nicht lange, aber sehr dicke Nase, starke und lange Lippen, ein sehr breites Kinn und ebenso die ganze Kinnlade, einen kräftigen Nacken und Schultern, so gewaltig wie kaum ein anderer. Er war von barschem Aussehen und blickte grimmig, wenn er gereizt war. Schön gewachsen war er und überragte alle Männer. Er hatte dichtes wolfsgraues Haar, aber frühzeitig auch eine Glatze. Als Egill dort saß, da zog sich seine eine Braue von oben zur Wange¹ herab, die andere aber empor bis zu den Haarwurzeln der Stirn. Über den schwarzen Augen waren die Brauen fest zusammengewachsen.

Beides werden wir vom Griechentum herkommend als barock empfinden, aber beides doch in sehr verschiedenem Maße. Barock ist in den irischen Sagen wie in den nordischen Sagas die Mischung von Prosa und Versen, worüber ich eben gesprochen habe. Barock ist die Wortverschlingung, wie man wohl statt freie Wortstellung sagen muß, die die Gedichte der Skalden so schwer verständlich macht. Barock ist auch das Stilmittel der Kenning, der „Metapher mit Ablenkung“, wie wenn man von der „Schale des Ares“ und dem „Speer des Dionysos“ spricht, was nach Aristoteles auch die Alten gekannt, aber jedenfalls sehr sparsam angewendet haben². Barock ist auch die gewisse balladenhaft sprunghafte Erzählungsart mancher Eddalieder. Barock sind auch die Weltuntergangsphantasien der nordischen Mythe, die sich mit den orientalischen Apokalypsen begegnen und jedenfalls nicht in allen Teilen von ihnen abhängig sind. Doch muß man sich hüten, alles über einen Kamm zu scheren, und bedenken, daß die beiden Stilbezeichnungen doch auch relativ gebraucht werden: was in Beziehung auf ein antikes Objekt als barock erscheinen mag, ist vielleicht mit einem andern nordischen Erzeugnis verglichen als klassisch zu werten. So können wir ja auch in der nordischen Ornamentik klassische und barocke Epochen unterscheiden³, obwohl sie alle zusammen mit der antiken verglichen einen barocken Eindruck machen. So ist der Stil der nordi-

¹ „bis zum Kinn herab“ übersetzt freilich Felix Niedner. *Die Geschichte vom Skalden Egil*. Thule III. Jena 1911, S. 147. Aber altsländisch *kinn* heißt Wange und nicht Kinn.

² Andreas Heusler über Meißner, *Die Kenningar der Skalden*. Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 41, 127 f.

³ F. Adama van Scheltema, *Die altnordische Kunst*. Berlin 1923.

schen Sprichwörter und Rätsel, ebenso wie der Stil der Saga klassisch im Verhältnis zu dem der Edda- und Skaldenlieder. Auch mag man jeweils die Möglichkeit fremden Einflusses in Betracht ziehen. Doch muß auch immer die Möglichkeit eines sogenannten zufälligen Übereinstimmens erwogen werden, was besser als Gleichheit des psychischen Verhaltens unter gleichen Verhältnissen, als sogenannte Konvergenz aufgefaßt wird. Aber auch wo wirklich Entlehnung stattgefunden hat, ist anzunehmen, daß sie nicht stattgefunden hätte, wenn nicht eine vorherige Konvergenz bestanden hätte. So konvergiert das nordische Wesen (des sogenannten faustischen Menschen) mit der orientalisierten Antike (des sogenannten magischen Menschen) in seiner Neigung zur barocken Einstellung. Die sogenannten Renaissances sind Anlehnungen an die ältere, noch nicht orientalisierte, klassische Antike, durch Konvergenz der eigenen zum Durchbruch kommenden rationalen Tendenzen. Daß diese auch sonst, ohne antiken Einfluß, sich Geltung verschaffen, haben wir am Sagastil u. a. m. gesehen. So ist auch unser Übergangszeitalter der Spannungen voll, ehe der eigentlich mittelalterliche Geist sich unbeschränkt durchsetzt. Aber es ist ein Übergang und eine Kontinuität vom Altertum zum Mittelalter und von einem Untergang des Altertums kann nicht die Rede sein.

Stil und Weltanschauung der altgermanischen Poesie

Als im Jahre 1917 Walzels schöne Abhandlung über die wechselseitige Erhellung der Künste erschien, fand sie mich mit den gleichen Problemen innerlich auf das lebhafteste beschäftigt, und jede von ihr ausgehende Anregung (wie schon frühere durch Panzer und v. d. Leyen) fiel darum auf wohl vorbereiteten Boden. Alte, mich zu diesen Fragen ziehende Neigungen waren durch das Zusammenleben mit Wilhelm Worringer in gewisser Richtung verstärkt worden. Als 1915 Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe erschienen, habe ich mich begreiflicherweise sofort mit voller Begeisterung darauf gestürzt. Obwohl Wölfflin sich in weiser Bescheidung auf das Begriffspaar Renaissance und Barock beschränkt hatte, mußte die Grundsätzlichkeit seiner Entgegensetzung zur Übertragung auf andere Gebiete verlocken. So hat sie 1922 Strich auf Klassik und Romantik übertragen und Scheltema hat sie in seinem grundlegenden Buche über altnordische Kunst, Berlin 1923, für die altgermanische Ornamentik nutzbar zu machen versucht; vgl. noch M. Hauttmann „Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters“ und P. Frankl „Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns“ in der Festschrift H. Wölfflin, München 1924. Mit dem von Scheltema zusammengetragenen Material gewinnt der Parallelismus zwischen altgermanischer bildender Kunst und Poesie ein neues Gesicht.

Merkwürdig, daß Worringer sowohl wie Walzel, wenn sie von dem Stil der germanischen Dichtkunst sprechen, immer nur von Scherer ausgehen und die weit tiefgründigere Betrachtung, die Heinzel in seiner Schrift über den Stil der altgermanischen Poesie, Straßburg 1875, der Sache hat angedeihen lassen, nicht berücksichtigen. Heinzel versucht daselbst, wie es seinerzeit die verglei-

chende Mythenforschung getan hatte, nach dem Vorbilde der vergleichenden Sprachforschung eine vergleichende Stilgeschichte zu begründen. Mag ein solcher Versuch auch scheitern, so ist er doch der höchsten Beachtung wert. Aus der Gemeinsamkeit gewisser Stileigentümlichkeiten der Dichtungen der einzelnen germanischen Völker wird der Stil der urgermanischen Poesie erschlossen und weitergehend aus der Gemeinsamkeit dieses Stils mit dem der altindischen Veden jener der urindogermanischen Dichtung. Dabei ist sich Heinzel besser als Scherer der Sonderstellung wohl bewußt, welche innerhalb dieses Rahmens die angelsächsische Poesie einnimmt, zieht auch die außer der Urverwandtschaft noch bestehenden anderen Möglichkeiten der Entlehnung und der Konvergenz, der sogenannten zufälligen Übereinstimmung, in Betracht, lehnt sie aber, aus allerdings nicht ganz einleuchtenden Gründen, ab.

Was Heinzel damals noch nicht wissen konnte, da kaum noch Übersetzungen vorlagen, war, daß die keltische, speziell die altirische Dichtung, mit den von ihm beobachteten Stileigentümlichkeiten am nächsten übereinstimmt. Es handelt sich um die Typen: 1. Vater und Sohn richteten ihre Rüstung, gürten sich ihre Schwerter um, die Helden über die Panzerringe. 2. Sie trugen ihn da zu der Wogen Flut, die eigenen Gefährten. 3. Nun soll mich mein eigen Kind mit dem Schwerte hauen, mit den Waffen niederstrecken. Dazu vergleiche man aus dem Altirischen:

1. K. Meyer, Über die älteste irische Dichtung. Abhandlungen der k. preuß. Akademie, Berlin 1913, S. 18: Ein herrlicher Held war Ailill bei Kämpfen gegen die Grenzen von Crothemun, der Schönbrauige erschütterte die Schlachtreihen der Gefilde von Ethemun. S. 19: Bresal Belach war siegreich in Schlachten, ein sieghafter Kämpfe wie ein grimmer Bär, er schmetterte die Angriffe von Conns Geschlecht nieder, ein triumphierender Held, ein harter Kämpfe. S. 43: Wie die Woge ans Land schlägt, Meeresdonner von der Höhe der See beim lauten Anprall. K. Meyer, Selections from ancient Irish poetry p. 6: There comes happiness with health to the land against which laughter peals: into the land of Peace at every season comes everlasting joy.

2. K. Meyer, Über die älteste altirische Dichtung, Berlin 1913, S. 43: Er machte Welten erbeben, der Zerstörer, durch seine Heerscharen, Art. S. 44: Dreihundert Schlachtfelder pflügte er abends im heißen Streit. Fergus Fortamail ließ seine Kampfeslust auf Stirnen spielen. Ib. Berlin 1914, S. 7: Von der Höhe Alenns erschlug er die Starken der Erde, ein starker, volkreicher Häuptling Mess-Delman der Domnone. S. 8: Er zermalmte sie, er verbrannte sie, der grimme, fürstliche Kämpfe, Labraid, Irlands Held. S. 17: Sie lassen Tote zurück, die Nachkommen Conns sind mit neun Tausenden erschlagen.

3. K. Meyer, Selections of ancient Irish poetry, p. 13: Smiths never made any work comparable with it; earth never hid a jewel so marvellous. If thou be cunning as to its price, I know thy children will never be in want; if thou heard it, none of thy offspring will ever be destitute. Thurneysen, Sagen aus dem alten Irland, S. 34: Altadlig war der Leib, der mich empfing von ebenbürtigem Geschlecht; von König und Königin stamm ich ab. S. 36: Schön schminkt sich sein Leib in Blut, wundenreich seine schöne Haut, narbig seine Seite. S. 47: Wahres Zeugnis pflegt er, auf Lügen trifft man ihn nicht. S. 95: Sanfter Wohlklang erschallt stets den Kindern der Königsburg, vor dem Hofe steht ein Baum, Wohlklang tönt aus seinen Ästen. S. 101: Mag ein anderer Ruhm erjagen, lieber weilt' ich ruhig hier; lieber wär mirs hier zu rasten ohne Streit an deiner Seite. Windisch, Die altirische Heldensage Táin-bó-Cúalnge, Leipzig 1905, S. 70: Ein Reifen hier, was bedeutet er für uns? Der Reifen, worauf bezieht sich sein Geheimnis? Und wie viele waren es, die ihn bis dahin warfen? War es einer oder waren es mehrere?

Die stilistische Form, durch Wiederholung zu wirken, die wohl der Poetik der Naturvölker i. a. angehört (vgl. Heinz Werner, Die Ursprünge der Lyrik. München 1924. Buch IV. Die Ursprünge der poetischen Wiederholung, S. 76 ff.) und sich von ihnen her in den verschiedensten Abwandlungen bis in unsere Zeit bei den verschiedensten Völkern erhalten hat, ist seither von Behaghel, Zur Technik der mhd. Dichtung, Beiträge zur Gesch. d. deutschen Sprache und Lit. XXX, 431 ff. untersucht worden. Er hat bereits auf den Parallelismus membrorum der hebräischen Psalmen hingewiesen, und wenn wir in den Veden ähnliches finden, werden wir uns nicht wundern und keine Schlüsse auf Urverwandtschaft daraus ziehen. Wenn die Erscheinung in der klassischen Literatur der Griechen und Römer weniger hervortritt, so ist es, weil ihr geläuterter Kunstgeschmack die allzu häufige Verwendung des primitiven Mittels der Wiederholung verschmähte. Auf das Altirische ist Behaghel nicht eingegangen. Die Parallele der Musik hat Heinzel in einem Brief an Scherer vom 9. II. 1863 beigezogen:

So wie ein einfaches Musikthema der Wiederholung bedarf, um als Melodie empfunden zu werden, so scheint hier die Paraphrasierung und verändernde Wiederholung der Satzteile notwendig erachtet worden zu sein, um den poetischen Satz über die gewöhnliche Rede hinwegzuheben.

Weiter aber führt eine andere Beobachtung, die Heinzel in seinem Stil der altgermanischen Poesie macht:

S. 12: Es zeugt von einer ähnlichen Geistesverfassung, wenn auch untergeordnete attributive Ausdrücke von dem Nomen, zu welchem sie gehören, durch andere Satzglieder geschieden werden....: er ließ daheim die Unglückliche

sitzen, die Frau, im Hause. S. 13: Nicht anders ist es, wenn ganze Nebensätze zwischen zusammengehörige Satzteile treten, besonders das Verbum wird so von seinen näheren Bestimmungen getrennt...: Vor langer Zeit ist er nach Osten gegangen, er floh Odoakers Haß, dahin mit Theodorich. S. 14: Diese Abweichungen von der uns natürlich scheinenden Ordnung der Gedanken und Worte berühren sich nur zum Teil mit der freien Wortfolge der griechischen und lateinischen Dichtersprache. Sie scheinen einem geistigen Zustande zu entsprechen, in dem zwei Vorstellungen beinahe gleichzeitig vorhanden sind und sich gegenseitig durchdringen und verschlingen, es ist kein rechtes Nacheinander.

Dieses Durcheinander der Worte und Sätze ist wohl primitive Form: „der erste Anfang ist das Durcheinander“ sagt mit Recht v. d. Leyen in der Festschrift H. Wölfflin S. 44. Sie kehrt aber im Laufe der Entwicklung immer wieder und erreicht dann in der Kunst der Skalden einen nicht mehr zu übertreffenden Höhepunkt, indem die damit entstehende Dunkelheit nicht mehr unwillkürlich sich einstellt, sondern direkt gewollt und gesucht wird, so daß vereinigt mit der Pflege der Kenningar, auf die ich noch zu sprechen komme, eine Dichtung entsteht, die nur geistreichen und in der Erratung dieser Rätsel geübten, ausgewählten Kreisen zugänglich ist. In anderer Weise wird die Form in den anderen germanischen Literaturen weitergebildet. Heinzel hat hier und in späteren Schriften auf diese Form der Variation, die Durchschlingung der Gedanken in der Form ABA, so eindringlich hingewiesen, Behaghel hat in dem angeführten Aufsatze so scharfsichtig diese und noch kompliziertere Formen dargestellt und eingeteilt, daß ich nur aus der bisher vernachlässigten altirischen Poesie einige Beispiele anführen will:

Windisch, Táin-bó-Cúalnge, S. 90: Wenn Ath Grenna bis jetzt ihr Name war, ihr Andenken wird bei jedem bleiben, so wird Ath Gabla ihr Name für immer werden. Thurneysen, Sagen aus dem alten Irland. S. 12: In deines Leibes Höhle schrie auf ein Weib, blondhaarig, blondgelockt... Der Farbe des Schnees stellen wir gleich der Zahnreihe Pracht, der tadellosen. Rot wie Saffian leuchten die Lippen. Ein Weib, das Streit und Mord erregt unter Ulsters Wagenkämpfern. Laut schrie in seinem hallenden Leibe ein Weib, weiß, schlank, mit langem Haar, um das Helden streiten werden, um das Hochkönige werben werden... Saffianrote Lippen umschließen wie Perlen glänzende Zähne. S. 13: Langhin wirkt das Unheil fort, glänzend Weib, das du verschuldest. Hör's, zu deiner Zeit ziehn aus die drei hohen Söhne Usnechs. In Emin zu deiner Zeit wird die böse Tat geschehen. Lang wird der Verlust noch schmerzen, Königssöhne werden fallen. S. 18: Hell klingt eurem Ohr die Weise eurer Pfeifer und Hornisten: heut bekenn ichs frei heraus, hellere Weise hört' ich einst. Wohl liebt Conchobar der König seine Pfeifer und Hornisten: heller klangen mir die Weisen, die mir Usnechs Söhne sangen. S. 40: Siegesschärfe, die uns zerschneiden wird, —

Laegire, die Rothand, die Mäusehaut — wie der Rundschnitt mit rascher Klinge den Lauch an der Erde Rinde. S. 97: Seine Rosse vor dem Wagen, laß mich schnell sie überschauen, ihresgleichen fand ich nie. K. Meyer, Selections, p. 7: What is a clear sea for the prowed skiff in which Bran is, that to me in my chariot of two wheels is a delightfull plain with a wealth of flowers. Bran sees a mass of waves across a clear sea: I see myself in the Plain of Sports redheaded flowers that have no fault. P. 9: It was destined for me: unhappy journey! at Feie my grave has been marked out. It was ordained for me: O sorrowfull fight! to fall by warriors of another land. P. 13: Horrible are the huge entrails which the Morrigan washes. She came to us from the edge of a spear, 'tis she that egged us on. Many are the spoils she washes, terrible the hatefull laugh she laughs. Pokorny, die älteste Lyrik der Grünen Insel. S. 19: Ich weiß eine Insel in weiter Ferne... Vier Pfeiler tragen sie leuchtend empor. Herrlich fürwahr ist sie anzuschauen, die Meeresfläche, der Tummelplatz der Seligen... Von Füßen aus weißer Bronze wird sie getragen, durch die Weltenalter leuchtet ihre Schöne.

Nicht ganz mit Recht hat nun Scherer, Über den Ursprung der deutschen Nationalität, Vorträge und Aufsätze S. 14 zur Charakterisierung des germanischen Stils die Totenklage aus dem Beowulf verwendet. Denn die altenglische Dichtung zeigt uns eine bereits weiter vorgeschiittene, bestimmte Entwicklungsstufe, die gerade in der Totenklage wahrscheinlich unter keltischem Einflusse steht. Ja der ganze Beowulf wird wohl unter keltischem Einflusse entstanden sein, wenn v. Sydow mit seiner Herleitung der Grendelepisode aus einem keltischen Märchen recht behält. Von diesen Einschränkungen abgesehen, können wir uns wohl Scherers Feststellungen zu eigen machen:

Mit verschiedenen Worten ist immer nur dasselbe gesagt. Des Dichters Gedanke scheint festgewurzelt auf dem einen Punkt, wie ein Redner, der nicht weiter weiß, vorläufig das schon Gesagte wiederholt. Jener Dichter aber will gar nicht weiter. S. 15: Der Germane hat nur Interesse an dem Faktum. Die Tatsache als solche genügt ihm zu seiner poetischen Erbauung, sie genügt ihm zur Entzündung der Phantasie, er hat ein starkes Interesse daran, aber es ist ihm nur um die Wahrheit zu tun. Er will sie dem Zuhörer eindringlich sagen, aber nicht anschaulich, darum schlägt er immer auf denselben Fleck. Darum empfängt man den Eindruck, als ob man unaufhörlich gestoßen würde. Und der Eindruck ist stark, aber er ist ohne Form und Farbe, ohne den Reiz der verlaufenden, sich abspielenden Melodie. Wir hören die gewaltsame, die stockende und stotternde Rede der Leidenschaft.

Es ist manches schief ausgedrückt in dieser Darstellung, aber werden bisherigen Auseinandersetzungen gefolgt ist, wird leicht das Richtige daran herausfinden. Richtig vor allem ist das „Eindringliche“ nicht „Anschauliche“ hervorgehoben, das Musikalische nicht

Bildhafte, das Malerische nicht Plastische, das Lyrische nicht Epische, die offene nicht geschlossene Form; denn es ist eigentlich kein Grund vorhanden, gerade an diesem Punkte abzubrechen: da nur Rhythmus und keine Symmetrie verlangt wird, könnte es noch lange in der gleichen Weise weitergehen, und nur die Ermüdung oder Sättigung des Gefühls bedingt den Ruhepunkt. Dasselbe aber gilt von der alten keltischen Literatur so gut wie von der germanischen, und M. Arnold, *The study of celtic literature*, London 1910, S. 121, hat den durchaus lyrischen, nicht mimetischen Charakter dieses Stils fein herausempfunden:

Die keltische Dichtung scheint für ihre Unfähigkeit, die Welt zu bewältigen und eine entsprechende Darstellung derselben zu geben, dadurch Ersatz zu leisten, daß sie all ihre Kraft in den „Stil“ legt, indem sie die Sprache, kost' es was es wolle, ihrem Willen gefügig macht, und die Ideen, die sie hat, mit unübertrefflicher Intensität, Erhabenheit und Treffsicherheit ausdrückt. Sie hat durch und durch eine Art Berauschttheit des Stils, einen Pindarismus, um ein Wort zu gebrauchen, das von dem Namen des Dichters abgeleitet ist, auf den vor allen andern Dichtern die Macht des „Stils“ eine begeisternde und berauschende Wirkung geübt zu haben scheint.

Arnold versteht hier unter „Stil“ ungefähr das gleiche wie Worringer in seiner Untersuchung über Abstraktion und Einfühlung, 3. Auflage, München 1911, S. 50, alle jene Ergebnisse des Abstraktionsbedürfnisses gegenüber dem Gegebenen, die den „Stil“ als solchen dem aus dem Einfühlungsbedürfnis resultierenden Naturalismus gegenüberstellen. Wichtig ist auch, wie Arnold das „Berauschende“ des „Stils“ hervorhebt, wodurch er sich mit Nietzsche-Schlegels Dionysischem berührt. Er findet seinen „Stil“ bei den Skandinaviern wieder, was richtig ist, und führt ihn dort auf keltischen Einfluß zurück, was wir zunächst mit einem Fragezeichen versehen wollen. Mit mehr Recht tut er dasselbe, wie wir sehen werden, wo er den „Stil“ bei Engländern antrifft. Unrecht hat er jedenfalls, wenn er ihn den Germanen durchwegs abspricht: hier hat ihn seine Keltomanie verblendet; aber ein feines kritisches Verständnis verrät er immerhin, wenn er die Stilosigkeit unserer mittelhochdeutschen Nibelungendichtung beklagt.

Hier ist der Punkt, wo Walzels wechselseitige Erhellung der Künste, allerdings in einer besonderen Weise, uns Dienste leisten kann. Er hat ja in Übereinstimmung mit Worringer und anderen

die Stilähnlichkeit zwischen der altgermanischen Poesie und Ornamentik nachempfunden und hervorgehoben. Auch hier ist aber die Berührung mit der keltischen Ornamentik schon lange bekannt. Lamprecht, Initialornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts, Leipzig 1882, S. 14, schreibt:

Es läßt sich nicht leugnen: die Grundlage beider Stile ist wesentlich dieselbe, mag sie nun in unmittelbarer Übertragung oder auf dem gleichen Kulturstand beider Völker beruhen, nur die Ausbildung dieser Grundlage ist auf beiden Seiten eine verschiedene.

Will man aber über Allgemeinheiten hinauskommen, so muß man sich klar sein, welche Perioden man miteinander vergleicht. Als charakteristische germanische Kunst kann man doch nur die alt-nordische ansehen, und diese entwickelt nach Scheltema S. 247 ihre unterscheidenden Züge doch erst in der Eisenzeit. Mit dieser Kunst nun zeigt die ältere keltische Kunst der La-Tèneperiode allerdings auffallende Ähnlichkeiten. Scheltema sagt S. 149:

Zu anderen Erscheinungen werden wir manchmal verblüffenden Parallelen in der späteren germanischen Kunstabwicklung begegnen: dem Ansetzen von Tierköpfen oder Menschenmasken an den freien Enden der Fibelfüße der Frühzeit, der Übernahme von rückwärts schauenden, kauernden Tiergestalten und der beginnenden Zerlegung dieser Tiere durch Übertreibung von Einzelheiten und Isolierung der Glieder, die Reihung von Knöpfen, der Auflösung des griechischen Blattwerks in isolierte Spiralhäkchen mit breitem Fuß, der Auflösung des naturalistischen griechischen Münzbildes usw.

Trotzdem die gleichen Erscheinungen der keltischen Kunst so viel früher anzusetzen sind, glaubt hier Scheltema doch nicht an Entlehnungen, sondern an Konvergenzen, wie er solche auch gegenüber der spätklassischen Kunst feststellt. Für die spätere Zeit sind Beeinflussungen ja nicht auszuschließen, ja man kann wohl von einem so entwickelten Mischstil sprechen, von dem Olrik, Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, übertragen von W. Ranisch, Heidelberg 1908, S. 80 ff., gute Proben gibt. Olrik nennt diese Ornamentik eine

Zierkunst, die anmutig und doch kühn mit Linien spielte, in Schwingungen und Schleifen, die miteinander verknüpft waren gleich Panzerringen, oder nebeneinander hertanzten wie leichter Wellenschlag.

Dabei ist aber immer festzuhalten, daß künstlerische Entlehnungen nur gemacht werden, wenn die kollektive psychische Bereitschaft auf Seiten des Entlehnenden vorhanden ist, daß das, was

dieser kollektiven Bereitschaft nicht entspricht, umgebogen und umgewandelt wird, bis ein Neues daraus geworden ist. So setzt jede Entlehnung eine vorgängige Konvergenz voraus. Konvergenz, aber nicht Urverwandtschaft, da seit der indogermanischen Urzeit der Stil nach Scheltemas Nachweisen jedenfalls sich mehrere Male geändert hat, und zwar mit jenem charakteristischen Abwechseln von „Klassik“ und „Gotik“, das für Scheltemas Kunstbetrachtung so wichtig geworden ist. Konvergenzen, die sich hauptsächlich im Eisenzeitalter, aber auch schon vorher im Bronzezeitalter finden. Werden wir fehlgehn, wenn wir die so gewonnenen Anschauungen von der bildenden Kunst auf die Poesie übertragen? Wir werden auch hier zweifeln, ob dieser Stil wirklich am Anfang aller Anfänge steht, ob ihm nicht ein Stil vorausgegangen sein wird, den wir seiner „Gotik“ gegenüber als „klassisch“ bezeichnen könnten. Wenigstens spricht dafür, daß im Norden allerdings darauf ein Stil folgt, der Stil der Saga, den wir um seiner reinen, klaren Linienführung willen nicht anders denn als „klassisch“ bezeichnen können. Die stilistische Übereinstimmung der Veden, die Heinzel bemerkt hat, ist wohl anders zu werten, als Konvergenz des Orientalischen zum Nordischen, wie wir derartiges noch öfters bemerken können, wie ja auch bei Worringer der gotische und orientalische Stil als Stile der Abstraktion dem der Einfühlung der Mittelmeerländer gegenüberstehen. So zeigen etwa auch die vorislamitischen arabischen Gedichte die besprochene Form der Variation ABA, z. B. Wellhausen, Letzter Teil der Lieder der Hudhailiten, Nr. 120:

Meine Leute wissen, ob ich schieße, um sie zu verteidigen, wenn niemand anders von ihnen kämpft als die Edelsten — wenn die Pfeile überall herumfliegen und die Kämpfer sich ballen und die Schwerter blank aus der Scheide fliegen —, wenn niemand anders mit den Spitzen der flammenden Klinge hiebe-wechselnd sich einläßt als nur furchtlose Helden.

Das führt weiter zu jener Verschlingung der Gedanken, von der eben Heinzel gesprochen, und die am besten Goethe anlässlich eines Liedes der gleichen Hudhailiten erkannt hat in den Noten zum westöstlichen Diwan, Weimarer Ausgabe VII, 16 f.:

Die zwei ersten Strophen geben die klare Exposition, in der dritten und vierten spricht der Tote und legt seinem Verwandten die Last auf ihn zu rächen. Die fünfte und sechste schließt sich dem Sinne nach an die ersten, sie stehen lyrisch versetzt; die siebente bis dreizehnte erhebt den Erschlagenen,

daß man die Größe seines Verlustes empfinde. Die vierzehnte bis siebzehnte Strophe schildert die Expedition gegen die Feinde; die achtzehnte führt wieder rückwärts, die neunzehnte und zwanzigste könnte gleich nach den beiden ersten stehen. Die einundzwanzigste und zweiundzwanzigste könnte nach der siebzehnten Platz finden; sodann folgt Siegeslust und Genuss beim Gastmahl, den Schluß aber macht die furchtbare Freude die erlegten Feinde, Hyänen und Geiern zum Raube, vor sich liegen zu sehen. Höchst merkwürdig erscheint uns bei diesem Gedicht, daß die reine Prosa der Handlung durch Transposition der einzelnen Ereignisse poetisch wird.

Entsprechend dem keltisch-germanischen Mischstil, den Olrik an oben zitierte Stelle in der Ornamentik feststellt, findet er auch in jenen Eddaliedern, die er für jünger als die Wikingerzeit hält, einen neuen Stil, der im Gegensatz steht zu dem der älteren, den Olrik als mehr „plastischen“ bezeichnet:

Im Gegensatz zu dem älteren, knapperen und mehr plastischen Dichterstil bricht ein neuer durch, der ganz Farbe, Bewegung, Brausen ist... Hier sind Schiffe mit gehißten Segeln in dahinrasendem Sturm, hier brechen sich die Wellen am Steven, als ob die ganze Welt zerbrechen sollte.

Die Grundlage dieses künstlerischen Empfindens ist aber doch bereits in den älteren Liedern vorhanden. Schön hat Wilhelm Grimm, Die deutsche Heldensage, 3. Aufl., Gütersloh 1889, S. 413, diesen Charakter der Eddalieder ohne Unterscheidung des Alters geschildert:

Die Eigentümlichkeit der eddischen Lieder beruht darin, daß zunächst die Absicht nicht dahin geht, den Inhalt der Sage darzustellen, den sie vielmehr als bekannt voraussetzen, sondern daß sie einen einzelnen Punkt, wie er gerade der poetischen Stimmung dieser Zeit zusagt, herausheben, und auf ihn den vollen Glanz der Dichtung fallen lassen. Nur was zu seinem Verständnis dient, wird aus der übrigen Sage angeführt oder daran wird erinnert. Eine Beziehung auf das zunächst Vorangegangene folgt vielleicht erst einer Andeutung der Zukunft, das Entfernte wird durch kühne Übergänge in die Nähe gerückt, und zu ruhiger Entfaltung und gleichförmigem epischem Fortschreiten gelangt diese Poesie nicht. Wo sie etwa den Anfang dazu macht, wird sie durch die Neigung zu lebhafter dramatischer Darstellung gestört... Auch im Einzelnen verleugnet sich nicht der Geist des Ganzen: oft wird ein bedeutender Zug allein herausgenommen, alles übrige im Dunkel zurückgelassen.

Man vergleiche dazu etwa, was Wölfflin über die Einheit des Barock sagt durch Hervorhebung eines einzelnen Punktes, während das Übrige im Dunkel gelassen wird, gegenüber der Vielheit der Renaissancekunst, und man wird gestehen, daß man es hier mit ausgesprochener Barockkunst im germanischen Altertum zu tun hat, die durch den Einfluß der irischen Kunst wohl gesteigert werden

6 Singer, Mittelalter

konnte, aber nicht erst hervorgerufen zu werden brauchte, weil sie mit ihr aus der gleichen Wurzel entsprossen ist.

Olrik sieht, a. a. O. S. 88, die Skaldenmetrik der älteren Zeit als durch die irische späterer Zeit beeinflußt an:

Aber auch eine andere Dichtart, die künstliche Skaldendrapa, scheint irischem Einfluß nicht entgangen zu sein. Ihre Reimverschlingungen erinnern, besonders in der ältesten uns bekannten Form, an irische Gedichte; und der erste uns bekannte Skalde, Bragi Boddason, der gleichzeitig mit der ersten großen Ansiedlung in Irland lebte, hatte eine irische Gattin, und mindestens ein irischer Ausdruck kommt in seiner Ragnarsdrapa vor.

Auch die Art des Preises des Helden durch Beschreibung eines geschenkten Schildes gemahnt an die Waffenpreislieder der Iren, und der erste Skalde, der Liebeslieder dichtete, trägt den irischen Namen Kormak. Die gegenseitige Beeinflussung der irischen Prosagerzählung und der nordischen Saga hat A. Bugge, Zs. f. d. A. 51, 23 ff., lichtvoll auseinandergesetzt. Anderes ist kontrovers: daß die englischen Rückblicksgedichte unter keltischem Einfluß stehn, scheint mir trotz Sieper, Die altenglische Elegie, Straßburg 1915, sicher. Weniger, ob das auch von den nordischen gilt, die nach Neckel, Beiträge zur Eddaforschung, Dortmund 1908, S. 379 ff., durch die englischen beeinflußt sein sollen. Auch Heusler, Anz. f. d. Alt. 35, 175, hält gegen Olrik die ganze Gattung im Norden für jung, obwohl allerdings die Gattung des Threnos, der Totenklage, wie bei allen Naturvölkern uralt sein muß. Jedenfalls darf nicht mit Sieper gegen die Herleitung der englischen Elegie aus der keltischen geltend gemacht werden, daß jene einen „mehr plastischen“ Charakter trage, da wir es ja natürlich nicht mit sklavischer Nachahmung, sondern mit Anpassung an das eigene Volkstum zu tun haben. Auch ist daran zu erinnern, daß, wie Wölfflin mehrfach hervorhebt, diese Begriffe alle relativ sind, daß ein Werk, das mit einem anderen verglichen den Eindruck des Plastischen macht, im Vergleich mit einem dritten als Typus des Pittoresken erscheinen mag. Für die Beeinflussung der Engländer auf dem Gebiete der Lyrik spricht aber auch das gleiche Verhalten im Bereiche der Musik, wie ihn Padelford, Old English musical terms, Bonner Beiträge zur Anglistik IV, Bonn 1899, festgestellt hat, vgl. besonders die Entlehnung des Tympanums und der Rota S. 37 ff. Beachtenswert die Übereinstimmung in der Formel für die Unendlichkeit des

Raums: Hauptideen sind das Scheinen der Sonne, Fallen des Regens und Taues, Strömen des Wassers, Wehen des Windes, Krähen des Hahnes, Grünen des Grases“ (J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer I², 54); vgl. Kulhwch et Olwen (J. Loth, Les Mabinogion I, 258) *aussi loin que sèche le vent, que mouille la pluie, que tourne le soleil, qu'étreint la mer, que s'étend la terre.* Unentschieden ist auch die Frage der Ursprünglichkeit der Alliteration, die die germanische Poesie mit der irischen teilt (und sogar in einem Detail wie der Alliteration der Vokale untereinander). Wilhelm Meyer will sie, GGN. 1908, 39 ff., aus der spätantiken Poesie herleiten. Sie ist dort nur fakultativ, ebenso wie in den lateinischen Gedichten der Irländer und deren Nachahmungen durch die Angelsachsen, GGN. 1916, 623 ff., 637 ff. Ebenso ist sie in den älteren vulgärsprachlichen Gedichten der Iren nur fakultativ, während sie in späteren streng durchgeführt auftritt wie bei den Germanen. An sich wäre also eine solche Entlehnung und allmähliche Entwicklung wohl denkbar. Aber Pokorny, Die älteste Lyrik der grünen Insel, S. 14, wendet mit Recht ein, daß, wenn man schon den Endreim mit einem gewissen Recht bei den Kelten als entlehnt ansehe, man ihnen die Alliteration als originär lassen müsse, „denn irgendwelche selbständige poetische Ausdrucksformen müssen die Iren schließlich auch früher besessen haben“. Dasselbe aber muß auch für die Germanen gelten. So glaube ich denn auch hier an jene merkwürdige Konvergenz germanischen, keltischen, spätantiken Stils, den wir schon oben in Beziehung auf die Ornamentik festgestellt haben.

Ähnliche Fragen erheben sich bei den Kenningar, jenen für die nordische Dichtersprache so charakteristischen Umschreibungen oder Vergleichungen: so kann man mit Heinzel etwa die beiden Gruppen der Kenningar unterscheiden, oder als „uneigentliche“ und „eigentliche“ Kenningar, die letzteren Heuslers Metapher mit Ablenkung entsprechend, s. Heusler, Anz. f. d. Alt. 41, 130 ff. Schön sucht Neckel, Germanisch-romanische Monatsschrift VII, 1915, 36, ihr Wesen zu erfassen, und sofort drängt sich ihm natürlich die Parallele mit der bildenden Kunst auf:

Vermöge einer Ähnlichkeitsassoziation taucht aus dem Unbewußten eine Vorstellung auf, die den Flug der Gedanken, der Erfahrungs- oder Berührungsassoziationen, von der Seite her kreuzt. Der germanische Dichter denkt an

das Schiff, das mit gebogenem Vordersteven vorwärts gleitet, und es fällt ihm das laufende Roß ein. Aber er hat nicht die Abstraktionskraft und die Ruhe der Seele, die nötig ist, um sich nun der Vorstellung „laufendes Roß“ in aller Gemächlichkeit zuzuwenden, sie zu zergliedern und auszubauen und dann mit einem ausdrücklichen „so“ das, was er eigentlich sagen wollte, auszusprechen. Vielmehr wird ihm durch das Verschmelzen der Vorstellungen das Schiff zum Roß, er sieht es als Roß, und doch bleibt es in dem Zusammenhang, in den es als Schiff gehört, also auf den Wogen. Das so entstehende Wogenroß ist also weder Schiff noch Roß, es ist ein drittes, was der Dichter sich schafft und eigenmächtig an die Stelle des Schiffes setzt: ein Märchenwesen. Man darf bei den Märchenwesen der Dichter an die phantastischen Tiere der germanischen Tierornamentik erinnern, die zeitlich mit der Ausbildung des Kenningstils annähernd zusammenfällt. Noch bestechender sind übrigens gewisse partielle Ähnlichkeiten zwischen beiden Kunstgebieten. Wir finden auf beiden Seiten eine übertriebene Betonung der Einzelheiten auf Kosten des Gesamteindrucks, Verweilen der Skalden bei Nebenbegriffen, ein Auseinanderreißen des Zusammengehörigen, ein Durchflechten der Glieder, ein Streben überall Ornament anzubringen. Was S. Müller von der Tierornamentik sagt „eine stärker vom Stil beherrschte Kunst dürfte kaum zu finden sein“, kann man auch von der Skaldendichtung sagen. Der Gedanke drängt sich auf, daß es die gleichen völkerpsychologischen Grundlagen sind, die auf beiden Seiten durchblicken.

Wieder drängt sich die Frage auf nach dem Verhältnis zu den irischen Kenningar: wenn etwa K. Meyer, Selections p. 10, eine Kriegerschar als Eibenwald, oder Thurneysen, Sagen aus dem alten Irland, S. 88, ein Held als Siegesbaum bezeichnet wird (s. auch K. Meyer, Revue celtique XII, 220) oder W. Krause, Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache, Halle 1930, S. 11, als Gebüsch des Verteilens, als Wald der Freigebigkeit, wozu er genaue nordische Parallelen nachweist. Wieder ist hier Konvergenz das Wahrscheinlichste (vgl. Indogerm. Forsch. 51, 167), wobei eine Steigerung des nordischen Stils unter irischem Einflusse nicht unwahrscheinlich ist, wie auch Heusler, Anz. f. d. Alt. 41, 129, anzunehmen geneigt scheint.

Man hat schon vielfach die Kenning mit dem Rätsel verglichen, schon Heinzel tut es S. 18, dann Meißner, Petsch und Heusler. Hier aber scheiden sich die Stile. Man vergleiche das altnordische Rätsel vom Schild:

Was ist's für ein Tier, das den Tapferen schützt?
Mit blutigem Rücken birgt es die Männer,
begegnet den Geren, gibt es das Leben,
legt's in die Hand seinen Leib den Leuten.

mit dem englischen, das doch wohl auch den Schild bedeutet, obwohl es Trautmann als den Hackklotz ansehen will:

Ein Einsiedler bin ich, vom Eisen verwundet,
von der Kampfaxt gekloben, des Krieges ersättigt,
des Schwertschlagens müde. Oft schaute ich schreckliches
Treiben des Kampfes. Auf Trost nicht trau ich,
daß mir jemals komme des Jammers Ende,
ehe ich gänzlich zugrunde gerichtet.
Sondern mich hauen die hammererzeugten
schneidigen scharfen Schmiedewerke,
die werden mich verwunden. Erwarten muß ich
noch ärgeres Elend. Keinen Arzt gibt es,
den man im Volke finden könnte,
der mir mit Wurzeln die Wunden heile,
sondern der Schwertschlag schlimmer und schlimmer
durch Tage und Nächte treibt mich zum Tode.

Mit Recht sagt Löwenthal, Studien zum germanischen Rätsel, Germanistische Arbeiten, hg. v. Bäsecke I, Heidelberg 1914, S. 14:

In der Gáta ist er ganz der todesmutige, feurige Held, der, seiner blutigen Wunden nicht achtend, die Männer schirmt, Speere auffängt, sein Leben hingibt: in dem angelsächsischen Rätsel ein gebrochener, leidgeprüfter, kampfes- und lebenssatter, von unzähligen Wunden gezeichneter Krieger, der eindringlich sein herbes Duldertum im Dienste des Menschen, die Unabänderlichkeit seines hoffnungslosen Schicksals beklagt. Dort erscheint der Gegenstand in tätiger, hier in leidender Teilnahme am Leben des Menschen, dort dramatische Konzentration und starke Beherrschung der Gefühlsäußerungen, hier epische Ausführlichkeit und eine breite Entfaltung des lyrischen Elements, eine zarte wehmütige Stimmung.

Sind die nordischen Rätsel auch untereinander im Stil verschieden, da sie wohl verschiedenen Zeiten angehören und das Alter jedes einzelnen nicht bestimmbar ist, so bilden sie doch, wenn man sie mit den altenglischen vergleicht, eine Einheit, von der Heusler, Zs. d. Vereins f. Volkskunde XI, 148, mit Recht sagt:

Überblicken wir die Gátur im ganzen, so stellen sie sich ohne Frage zu den allerbesten Erzeugnissen der Rätseldichtung. Sie haben einerseits mehr Fülle und Bewegung, stellen sich die poetische Aufgabe weit höher als die meisten Volksrätsel der letzten Jahrhunderte. Andererseits wahren sie doch einen echten Rätselstil, sie zerfließen nicht zu epischer Breite und Weichheit; davor schützt sie schon das strophische Band. Sie behalten noch das Gepräge der Spruchdichtung, die zugespitzte Schärfe und straffe Gliederung.

So möchte ich diese Rätselreihe sowie einen großen Teil der nordischen Spruchdichtung, trotz ihrer Aufzeichnung erst im XII. Jahrhundert, für älter halten als die meisten Eddagedichte. In ihrer

klaren, scharfen Linienführung scheinen sie mir „klassisch“ gegenüber der Gotik der Edda und der Skaldendichtung. Auch die Menschen, wie sie uns in diesen Rätseln und Sprüchen entgegentreten, haben einen gewissen „Stil“ in ihrer Weltanschauung, den gleichen, den uns mutatis mutandis alle „klassischen“ Perioden zeigen, die der alten Griechen, der Renaissance, der Aufklärung und vor allem der Saga.

Die Ideale dieser Isländer sind Kraft und Schönheit, keine Sünden- und Höllenfurcht bestimmen ihre Handlungen, religiöse und abstrakte Moral wirken wenig auf sie, nur ästhetische Abneigung gegen Schwäche und Gemeinheit. Überhaupt steht das höchste der Erdengüter, die Persönlichkeit, in großer Wertschätzung. Die Ausbildung aller körperlichen und geistigen Kräfte wird angestrebt, grausame Krieger und schlaue Diplomaten sieht man sich der Produktion formal raffinierter Gedichte widmen. Alle Dinge und Menschen werden angesehen, wie sie sind, ohne einen Maßstab des Seinsollens.

Gerade so aber spricht Pokorny „Die älteste Lyrik der grünen Insel“ S. 9 von der Poesie der heidnischen Kelten:

Sie weist die beiden Hauptmerkmale primitiver Dichtung auf: das Fehlen jeglicher Moral, jedes beherrschenden Gesetzes, und die Allbelebung der Natur. Der keltische Dichter kennt nur persönliches Recht und Unrecht, aber keine Nemesis, kein drohendes Sittengesetz, das über dem Menschen schwebt, — daher auch keine Unmoral, keine Sünde.

Primitiv im Sinne der Naturvölker ist sicher weder Dichtung noch Weltanschauung der alten Skandinavier. Sie ist vielmehr, ohne freilich auf dem gleichen Erkenntnisdrang zu beruhen, dem naturalistischen oder positivistischen Weltbilde eines Balzac oder Stendhal, wie es Dilthey charakterisiert, am verwandtesten, s. Unger, Weltanschauung und Dichtung, Zürich 1917, S. 57 f.:

So sehen Stendhal und Balzac im Leben ein aus der Natur selbst absichtslos, in dunklem Triebe geschaffenes Gewebe von Illusionen, Leidenschaften, Schönheit und Verderben, in dem der starke Wille seiner selbst den Sieg behält.

Interessant ist dabei die schon einmal beobachtete Konvergenz mit den vorislamischen Liedern der alten Araber, über deren mit der eben skizzierten übereinstimmenden Weltanschauung ein Blick in Rückerts Hamasa oder auf die Jugendgeschichte des Amrilkais genügend unterrichtet.

Nur durch die Rücksicht auf den Ruhm nach dem Tode ist dieser Weltanschauung wie bei den Menschen der Renaissance etwas Idealistisches beigemengt.

Besitz stirbt, Sippen sterben du selbst stirbst wie sie. Doch Nachruhm stirbt nimmermehr, den der Wackre gewinnt.	Besitz stirbt Sippen sterben du selbst stirbst wie sie. Eins weiß ich, das ewig lebt: des Toten Tatenruhm.
--	---

Und der irische König Cormac im IX. Jahrhundert antwortet auf die Frage, welches der süßeste Ton sei, den er gehört:

Triumphgeschrei nach dem Siege, Lob nach getanem Kriegsdienst und die Einladung einer Frau in ihr Bett.

Auch der alte Engländer kennt den Ruhm und schätzt ihn als ein Höchstes: das zeigt schon die von Scherer angezogene Totenklage aus dem Beowulf zur Genüge. Wohl das älteste Gedicht der englischen Literatur ist der Widsith, der Weitfahrer, die Erlebnisse und Erfahrungen eines Sängers auf seiner Reise über die ganze damals bekannte Erde schildernd. Als Katalog von Völkern und Fürstengeschlechtern zeigt das Gedicht Verwandtschaft mit den genealogischen Gedichten, wie sie uns der Norden in seinen Hyndluliódh, die Irländer in ihren wohl älteren Gedichten aus dem 7. und 8. Jahrhundert zeigen. Als Erzählung eines Dichters von seiner Reise stellt es sich gewissen Gesängen der Naturvölker an die Seite, von denen Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, Leipzig 1903, S. 10, spricht:

So oft sich einer dieser Sängergilde produziert, beginnt er sofort alle Einzelheiten seiner Reise und seiner Erfahrungen in einem emphatischen Rezitativ auseinanderzusetzen und unterläßt zum Schluß nicht einen Appell an die Freiheit des Publikums.

Auch der altenglische Dichter unterläßt diesen Appell nicht in den herrlichen Versen, die sein Gedicht beschließen:

So durch der Welt Geschickle schreitend wandelt
der Spielmann über manchen Erdengrund,
sagt, was ihm Not tut, dankt für das Empfangene.
Im Süden oder Norden trifft er dann
wohl einen an, der sich des Sanges freut
und nicht mit Gaben kargt, der Ruhm erlangen
vor andern will und tapfre Taten üben,
bis alles, Licht und Leben wankt und fällt:
Ruhmvolles übend schafft er selbst sich Ruhm,
der hoch und fest ihm unterm Himmel dauert.

Der Gedanke, daß der Ruhm den Menschen überlebt und ihm dadurch Unsterblichkeit verleiht, ist sicher antik, wenn ich auch eben-

so wenig wie der Herausgeber des altfranzösischen Lebens der h. Paula weiß, welcher antike Schriftsteller daselbst Vers 22 gemeint ist:

Car uns saiges dit an son livre:
Puis que la chars est anterree
vit li preudom par renomee,

obwohl sein Inhalt als solcher natürlich dem Altertum geläufig ist, z. B. Metamorph. XII, 615 ff. *de tam magno restat Achille nescio quid... at vivit, totum quae gloria compleat orbem*, ein Gedanke, der dann durch die Jahrhunderte widerhallt, vom germanischen Altertum an, über die Einleitung zu Hartmanns (aber nicht Crestiens) Iwein hinüber bis zu Schillers Siegesfest:

Von des Lebens Gütern allen
ist der Ruhm das Höchste doch,
wenn der Leib in Staub zerfallen,
lebt der große Name noch.
Tapfrer, deines Ruhmes Schimmer
wird unsterblich sein im Lied;
denn das ird'sche Leben flieht,
und die Toten dauern immer.

Auch der Gedanke, daß das Lied den Dichter überlebt, ist verwandt. „Ich errichtete einen Lohbügel, der im Dichtungsgarten lange unzerstörbar stehen wird“, sagt der Skalde Egill (Arinbjarnarkvidha 24), was natürlich an das horazische „ich errichtete ein Denkmal, dauernder als Erz“ erinnert.

Ich habe eben die Stelle aus dem altenglischen Gedicht absichtlich in Blankversen übersetzt, damit das wahrhaft Schillersche Pathos derselben hervortrete. Auch die altenglischen Rätsel sind den Schillerschen am nächsten verwandt. Hier liegt auch der Grund der Verwandtschaft klar zutage: die gemeinsame Quelle in der antiken Rhetorik. Denn die Quellen der englischen Rätsel sind teilweise antike, und die älteren englischen Rätsel sind in lateinischer Sprache abgefaßt. Heinzel hat es eigentlich nur anders ausgedrückt, indem er die Quelle der Abweichungen des englischen Stils von dem der anderen Germanen im Christentum erblickte. Es ist also die christliche Antike, die wir hier vor uns haben; aber auch hier können wir noch genauer bestimmen: es ist wohl durch Kelten vermittelte, oströmische christliche Antike.

Unser althochdeutsches Muspilli, das seinem Wesen nach in diese

altenglische Gruppe gehört, steht sicher unter dem Einfluß ostchristlicher Vorstellungen: Das zeigt vor allem der grandiose Zug der Entstehung des Weltbrandes durch das auf die Erde triefende Blut des Elias. In einem Märchen der Altaikirgisen wird dasselbe von dem Kampfe eines buddhistischen Heiligen mit dem Teufel erzählt: Von dem Blute des Mai-Tere wird die Erde im Feuer brennen, s. Liebrecht GGA. 1868, 112. In einem mazedonischen Märchen aber ist es wie im Muspilli Elias, der mit dem Antichrist kämpft; A. Mazon, *Contes Slaves de la Macédoine sud-occidentale*, Paris 1923, p. 69:

Saint Elie descendra du ciel: il se battra avec lui; trois gouttes de son sang tomberont à terre, et quarante gerbes de flammes s'élèveront; et le feu sera dans la terre, au-dessus et au-dessous d'elle.

So weist G. Grau, *Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes*, Halle a. S. 1908, trotzdem man an einzelnen seiner Nachweise zweifeln mag, doch im ganzen mit Recht auf die östlichen Einflüsse, die auf diese ganze altenglische Gruppe wirksam gewesen sind. Noch mehr gilt dieses ihrem ganzen Charakter nach bezüglich der Gespräche von Salomo und Saturn. Und besonders wichtig ist der Hinweis Ehrismanns, Beiträge zur Gesch. d. deutschen Sprache u. Lit. XXXV, 214, auf die der angelsächsischen nahe verwandte Seelenstimmung in den Elegien des Gregor von Nazianz.

Dieser orientalische Stil zeigt in seiner Gegensätzlichkeit zu dem der klassischen Antike eine beachtenswerte Konvergenz gegen den der nordischen Völker, der sie zu einer Aufnahme besonders geneigt machen mußte. Betrachten wir einmal eine Hymne des Romanos, die Erzählung vom Verrate des Judas:

τις ἀκούσας οὐκ ἐνάρκησεν,
ἢ τις θεωρήσας οὐκ ἐτρόμασε etc.

Betrachten wir diesen aufgeregten, in zuckender Ornamentik vorwärtsschreitenden, mit allen Mitteln der orientalisch beeinflußten Rhetorik arbeitenden, nicht symmetrisch, nur eurhythmisch geordneten Stil, diese ganze Erzählung, in der die Epik von der Lyrik totgeschlagen wird. Oder den Hymnus auf den h. Menas mit seiner erregten Dramatik, in der alles Geschehen sich in überhastete Handlung auflöst:

Bei einem großen Opferfeste: alle laufen, das Idol wird bekränzt, Sklaven entrinnen ihren Herren, Schüler ihren Lehrern, die Wächter von den Häusern, die Marktleute von ihren Waren, von überall her läuft das Volk zur Schau. Da scheint es Menas an der Zeit, er erscheint unter der Menge, wild von Ansehen, mit wirrem Haar, schmutzigem Gewande, dürr von Leib, mit langem Bart, verbrannter Haut. Er bekennt seinen Glauben, alles wendet sich ihm zu und schreit „greift ihn!“ Die Kampfspiele sind vergessen, umsonst laufen die Wagen: jetzt beginnt ein geistiger Kampf. Pyrron, der Archon, fragt nach seinem Namen, er nennt sich, er ist bereit, das Martyrium zu dulden. Der Fürst verläßt den Kampfplatz, alles wälzt sich ihm nach in großer Verwirrung. Mit Schmeichelworten sucht er den Heiligen zu überreden, umsonst. Drohungen, Martern fruchten ebensowenig. Endlich wird er geköpft. Zum Schluß Gebet des Heiligen für die ganze Welt, sein Tod und sein Empfang durch die Engel.

Betrachten wir all diese geistlichen Balladen mit ihrer Glut der Leidenschaft, die erstarrt scheint in dem feierlich steifen Prunkgewande der durch syrische Vorbilder gegebenen rhythmischen Prosa, die in langer, durch das Akrostichon gebundener Strophenreihe wie in starrer Seide einförmig einherrauscht — fühlen wir uns da nicht nach San Vitale in Ravenna versetzt, vor die gewaltige Kaiserin Theodora in ihrem steifen Prunk und der imponierenden Haltung und dem Gesicht mit den weit aufgerissenen Augen, das von beherrschter, innerlich verzehrender Leidenschaft spricht? Oder vor die lange Reihe der Adorantinnen, die nur rhythmisch, nicht symmetrisch gegliedert, in den einzelnen Figuren nur leise in Haltung und Mimik individualisiert, durch den Rhythmus, der, wie E. v. Busse, Entwicklungsgeschichte des Problems der Massendarstellungen in der italienischen Malerei, München 1914, S. 8, sagt,

das gegenständlich gebotene Schreiten in ein Ebenmaß von Kurven und Schwingungen umsetzt, und der aus der „Historie“ ein Ornament macht.

Und wieder muß man an nordische Kunstabübung denken, von der A. Haupt, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, Leipzig 1909, S. 57, spricht:

Die Grundsätze der Behandlung werden allmählich ganz besondere, und neue wie uralte Üblichkeiten, z. B. die antike Symmetrie, sind dabei längst überwunden; dafür tritt eine eigenartige Eurhythmie, eine gebundene Bewegung an ihre Stelle.

Aus Ravenna kommt Venantius Fortunatus ins Merowingerreich. Seine Nachwirkung auf die ganze Folgezeit der lateinischen Dichtung des Mittelalters ist noch gar nicht genügend erforscht. Gemischt, wie bei einem Oberitaliener, der seine Ausbildung in Ravenna

erhalten hat, ist das Bild, das wir von seinem Stil gewinnen. Wenn er uns ein blutrünstiges Gemälde von Mord, Brand und Totschlag beim Untergang des Thüringerreiches entwirft, wenn er sich in die Abschiedsszenen der Geleswintha und ihrer Mutter mit grausamer Wollust hineinwühlt, so finden wir uns wohl an römisches Barock in Senecas Tragödien gemahnt, aber auch an byzantinische Marterbilder, die sich weit von der antiken Schönheitslinie entfernen, wie sie uns etwa Asterios beschreibt, s. Diehl, *Manuel de l'art byzantin*, Paris 1910, p. 7:

Die Henker, nur mit einem Hemde bekleidet, vollziehen ihren Auftrag. Der eine von ihnen hat den Kopf der Jungfrau ergriffen und biegt ihn nach hinten, so daß sie unbeweglich den Foltern ausgesetzt ist; der andere reißt ihr die Zähne aus. Man sieht die Marterwerkzeuge: einen Hammer, einen Bohrer. Der Maler hat die Blutstropfen so deutlich dargestellt, daß man sie fließen zu sehen glaubt.

Ich bin hier an der Grenze des zu behandelnden Zeitraumes angekommen. Walzels Methode der gegenseitigen Erhellung der Künste hat uns zur Beschreibung seines Stils gute Dienste getan. Ich glaube, daß sie mit Aussicht auf Erfolg auch auf andere Zeiträume angewendet werden kann, wenn man sie vorsichtig handhabt und — wenn man nichts von ihr verlangt, was sie nicht leisten kann. Manchmal wird man über bloß gefühlsmäßige Analogien nicht hinaus kommen: ich halte auch das für kein Unglück, da auch diese unsere Empfindung für die Einheitlichkeit alles Weltgeschehens in einer bestimmten Zeit verfeinern helfen. Manchmal wird keine Parallelerscheinung aufzuweisen sein, wie ich z. B. nichts dem Sagastil Analoges in der bildenden Kunst aufzeigen könnte; oder es wird die eine Kunst nur als ein unebenbürtiger Nebenschößling neben dem voll entwickelten Prachtgewächs der anderen dastehen, wie etwa die deutsche Dichtkunst des Barock neben Malerei und Musik; oder die Entwicklung der einen Kunst wird der der anderen nachhinken, so daß nicht von voller Koinzidenz geredet werden kann: in all diesen Fällen wird man die Tatsachen nicht zwingen dürfen, sondern wird sich bescheiden müssen. Das berührt freilich Walzels Bestrebungen zur Bereicherung der ästhetischen Terminologie der Poetik aus dem Wortschatze der Kunsthistorik in keiner Weise. Aber ich glaube gezeigt zu haben, inwiefern ich es für bedenklich halte, ohne nähere Bestimmung von einem „deutschen“ oder auch

einem „germanischen“ Stil zu sprechen, da derselbe bereits in ältester Zeit bedeutenden Schwankungen unterworfen ist. Worringers „Gotisch“ scheint mir auf einem andern Blatt zu stehen und Dvořáks Polemik (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, S. 47) eigentlich auf einem Mißverständnis zu beruhen.

Der Geist des Mittelalters¹

Man mag sehr wohl jedermann die Freiheit lassen statt der Dreiteilung der Weltgeschichte in Altertum, Mittelalter und Neuzeit eine andere Einteilung einzuführen: wenn er aber diese Einteilung sich zu eigen macht und diese Ausdrücke anwendet, hat man wohl das Recht zu verlangen, daß er sie dem normalen Sprachgebrauch entsprechend benutze; denn Definitionen können nicht wahr oder falsch sein, da Wörter und ihre Bedeutungen, wenn sie überhaupt jemals in einem innerlichen Zusammenhang standen, gegenwärtig jedenfalls diesen schon lange verloren haben: sie können nur praktisch oder unpraktisch sein. Wenn die Naturhistoriker den Begriff des Fisches so fassen, daß ihre Begriffsbestimmung die Einbeziehung des Walfisches ausschließt, so mögen sie sich damit mit dem allgemeinen Sprachgebrauch in Widerspruch gesetzt haben: sie hatten aber durchschlagende Gründe, die ihnen diese Abweichung von der *communis opinio* vorteilhaft erscheinen ließen. Keinen solchen Grund kann ich aber in einer Beibehaltung des Ausdrucks Mittelalter mit abweichender Zeitbegrenzung erblicken. Wenn man freilich mit einem bereits feststehenden Urteil über die Art des Mittelalters an die Aufgabe herantritt, den Geist des Mittelalters zu bestimmen, dann wird es einem naheliegen, einen Zeitraum herauszugreifen, auf den eben diese Wesensbestimmung zutrifft; man wird aber niemals auf allgemeine Zustimmung rechnen dürfen, da ein anderer, von einer andern Art der Wesensbestimmung herkommend, wieder einen andern Zeitraum als „das Mittelalter“ ausscheiden wird, und so wird die ganze Frage in einen bloßen Wortstreit ausarten, in dem man sich niemals wird einigen können: und das eben ist es, was ich unpraktisch nenne.

¹ Vortrag gehalten am 13. Dezember 1928 in der Literarischen und Lesegeellschaft in Aarau mit Benutzung eines älteren über Mittelalter und Renaissance, der im 2. Heft der Sammlung *Sprache und Dichtung*, Tübingen 1910, abgedruckt ist.

So bleibe ich denn bei der seit dem 17. Jahrhundert üblichen Abgrenzung der *media aetas*, des Zeitraumes zwischen Altertum und Neuzeit: von der Gründung Konstantinopels bis zu dessen Einnahme durch die Türken, oder mit einer kleinen Verschiebung aus praktischen Gründen: vom Untergang des weströmischen Reiches bis zu genannter Eroberung, was sich ungefähr mit dem Jahrtausend von 500 bis 1500 deckt. Nun ist es klar, daß es seine Schwierigkeiten haben muß, den Geist eines so langen Zeitraums, der an seinem Anfang die Spätantike, an seinem Ende die Frührenaissance enthält, herauszudestillieren und auf Flaschen zu ziehen. Wobei noch dazukommt, daß dieser zeitlichen Erstreckung eine fast ebensogroße räumliche entspricht, daß, selbst wenn wir von dem unendlich weiten und variablen Orient absehen, das mittelalterliche Europa selbst einen ungemein mannigfaltigen Eindruck darbietet, ja daß, wenn wir sogar auf Byzanz und seine slawische Einflußsphäre verzichten, auch auf diesem stark eingeschränkten Gebiet in den verschiedenen Ländern die gleichen Tendenzen zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenem Ausmaß sich geltend machen.

Sind wir so über den einen der uns beschäftigenden Begriffe, das Mittelalter, ins Reine gekommen, so ist es noch notwendig, den andern in Frage stehenden, den des Geistes zu klären und uns über die Art zu einigen, wie wir dem, was wir den Geist einer Zeit nennen, näher zu kommen imstande sind. „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist zumeist der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln“: dieser Gefahr, die Goethes Faust als drohend hinstellt, werden wir wohl auf keinen Fall ganz entgehen können, indem ein subjektives Moment bei der Fixierung dieses flüchtigsten, des Geistes immer übrigbleiben wird; aber auf das Notwendigste wollen wir diese Subjektivität doch beschränken. Nun habe ich von einer Schwierigkeit, vielleicht der größten, überhaupt noch nicht gesprochen. Ich habe wohl von den Verschiedenheiten der Zeiten und Räume geredet, in denen sich dieser Geist offenbaren soll: Verschiedenheiten, die es schwer machen müssen, die Einheitlichkeit dieses Geistes festzuhalten, ich habe aber noch nicht von der Verschiedenheit gesprochen, die im selben Lande, in der gleichen Zeit von einem Menschen zum andern, von einem Alter zum andern, von einem Stand zum andern sich manifestieren wird. Herder hat in seinem

16. Humanitätsbrief, wo er vom Geist der Zeit handelt, diese Schwierigkeit wohl gekannt, und hat sie zu umgehen gesucht, indem er unter dem Zeitgeist nur „die Grundsätze und Meinungen der scharfsichtigsten verständigsten Männer“ verstehen wollte. Wir werden heute wohl weniger als je dieser Herderschen Auswahl zustimmen, und fürs Mittelalter birgt sie mehr als für jedes andere Zeitalter die größten Gefahren in sich, Gefahren, denen diejenigen, die seinen Geist zu fassen gesucht haben, durchaus nicht entgangen sind: denn, welche sind wohl im Mittelalter „die scharfsichtigsten und verständigsten“ Männer? Heute noch mehr als zu Herders Zeiten werden wir die Analphabeten sicher nicht dazu rechnen, im Mittelalter waren es aber wenige außer den Geistlichen, oder die sich durch Besuch einer Klosterschule auf einen gelehrten Beruf vorbereitet hatten, die des Lesens und Schreibens mächtig waren. Wenn man so in den Büchern der Theologen und Philosophen, was im Mittelalter ganz zusammenfiel, dessen Geist suchte, so war es klar, daß das ein durchaus religiöser, christlicher Geist sein mußte, und als solcher stellt sich denn auch der Geist des Mittelalters noch heute, seit den Zeiten der Romantik den meisten dar, die nicht von verschiedenen politischen Standpunkten aus darin die Zeit des Faustrechts oder der patriarchalischen Lebensführung sehen wollen.

Wir werden, um diesen Fehler zu vermeiden, uns allerdings auch in der Literatur umschauen, die uns besser als jedes andere Lebensgebiet den Geist eines Zeitalters kennen lehrt, aber nicht in der gelehrten, sondern in der schönen Literatur, die wenigstens nicht ausschließlich von geistlichen Verfassern herrührt. Neben wirklichen Geistlichen finden wir daselbst entlaufene Klosterschüler, die dem geistlichen Beruf den Rücken gedreht und sich damit in einen mehr oder minder bewußten Gegensatz zu den offiziellen kirchlichen Anschaulungen gesetzt haben, und wir finden hier Laien, von denen einige ihre Gedichte nicht selbst niederzuschreiben imstande sind, und sich diktierend eines Schreibers bedienen müssen. Auch diese Literatur wird großenteils belehrender Natur sein, vielfach aber doch mehr ästhetische Wirkungen im Auge haben und somit weniger „Grundsätze und Meinungen“ direkt ausdrücken, sondern in Schöpfung von lebendigen Menschengestalten und Ausdruck von erlebten Empfindungen die verschiedenen Ideale der Zeit uns vorstellen. Und

an solchen Idealen, verschiedenen Idealgestalten und Idealgefühlen, die teilweise einander ausschließen und widersprechen, teilweise ineinander übergehen, werden wir am besten und am wenigsten einseitig den Geist oder die Geister einer Epoche erkennen können. Wir werden dann erkennen, daß *plus ça change plus c'est la même chose*, daß dieser Geist von dem unsrigen nicht gar so verschieden ist, wie wir oft meinen, daß keine unüberbrückbare Kluft Mittelalter und Renaissance trennt, daß nur die Mischungen, in denen die verschiedenen Ideale auftreten, quantitativ voneinander abweichen.

Natürlich spielt die Religion eine Hauptrolle im Leben des mittelalterlichen Menschen. Sie ist heute zurückgetreten, wenn auch nicht in dem Maße, wie freigeistig orientierte Kreise uns einbilden möchten. Das ist nicht etwa durch die Renaissance, sondern erst durch die Aufklärung des 18. Jahrhunderts anders geworden. Man sieht das am deutlichsten aus den Verlagskatalogen, die Jentsch für Deutschland, Herbert Schöffler für England untersucht hat. Wenn man von der wissenschaftlichen Literatur absieht, so macht um 1740 in Deutschland von dem Unterhaltungsteil der Gesamtbücherproduktion zirka 76,12 % die Erbauungsliteratur aus, mehr also als $\frac{3}{4}$. Hingegen ist um 1770 die Erbauungsliteratur schon auf $39\frac{3}{4}\%$, also auf $\frac{4}{10}$ gesunken, und um 1800 macht die Erbauungsliteratur nur noch $21\frac{1}{4}\%$, also etwa $\frac{1}{5}$ aus. Ähnlich liegen die Verhältnisse in England. In Frankreich dürfte der Einschnitt schon früher erfolgt sein. Aber wenn man dies zum Kriterium machen will, so reicht das Mittelalter bis in den Anfang, beziehungsweise die Mitte des 18. Jahrhunderts hinunter.

Innerhalb dieser Sphäre ragt als unerreichbare Idealgestalt die des Religionsstifters. Die *imitatio Christi* muß das höchste Streben werden. Aber diese Idealgestalt wird selbst verschieden gefaßt, und ihr Bild wandelt sich im Wandel der Zeiten. Oft wird es ganz in den Hintergrund gedrängt durch die Ideale des Asketen und des Mystikers. Die Phantasie des ersteren mag oft wilde, ja grausame Züge zeigen: „die ewig bekämpfte Sinnlichkeit macht die Sinne überreizt, überscharf, überwach und hell. Der Körper, der umsonst nach Leiblichkeit verlangt, projiziert seine eigene Sehnsucht ins Imaginäre, in den Raum. Da erschrecken den Heiligen die verfemten Begierden als Spukgestalten der Hölle. Teuflische Mächte der Incubi und

Succubi umgaukeln ihn, grause Hexen- und Teufelsfratzen führen den bösen Sabbath einer vergewaltigten Natur auf.“ Der Mystiker sucht durch die contemplatio, die Versenkung in das eigene Selbst, die Vereinigung mit der Gottheit, mit dem Absoluten, auf den Wegen des Enthusiasmus oder der Ekstase. Im Enthusiasmus, dem *entheos einai*, wird der Myste des Gottes voll, der Gott senkt sich in ihn hinab und in seinem Innersten, dem Seelengrunde, vollzieht sich die mystische Hochzeit. In der Ekstase, dem Außersichsein, entschwebt die Seele den irdischen Banden, um sich außerhalb des Körpers mit dem himmlischen Bräutigam zu vermählen. Gemeinsam ist allen Richtungen das Streben nach einem Reiche, das nicht von dieser Welt ist, die Abkehr also vom Diesseits, das entweder als feindselig betrachtet oder als bloßer Schein geleugnet, oder als bedeutungsvolles Symbol für das Jenseitige gewertet wird. Hier setzt die so charakteristische Neigung des Mittelalters zur Allegorie an: „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, und erst in der jenseitigen Welt wird das Unzulängliche zum Ereignis. Und auch der Schluß des Goetheschen *chorus mysticus* schließt hier an: „das ewig Weibliche zieht uns hinan“: in der Marienverehrung verdichtet sich der Frauenkult dieser Sphäre, der allerdings nicht die maßgebende Grundlage des abendländischen Frauenkultes des Mittelalters abgibt, wie man gemeint hat, da die Verehrung der *theotokos*, der Gottesgebärerin, in Byzanz noch weit überwiegender ist, und doch ein Frauenkult wie im Westen sich dort nie entwickelt hat. Aber damit steht in Zusammenhang eine fortschreitende Erweichung des Gemüts, die dem Christentum zu verdanken, aus dem rauen Germanen den grüblerischen, sentimental Deutschen gemacht hat. Natürlich nicht auf einmal: die Etappen dieser Entwicklung lassen sich das Mittelalter hindurch gut verfolgen.

Dieses Menschenideal aber zum einzigen des Mittelalters machen zu wollen, heißt demselben eine Einförmigkeit zuschreiben, wie sie in keiner Zeit wirklich existiert hat. So hat man in früheren Zeiten das Altertum mit dem Schlagwort der edlen Einfalt und stillen Größe bedacht, bis Jakob Burckhardt seine griechische *polis* mit dem Motto „*lasciate ogni esperanza voi ch'entrate*“ überschrieb und Nietzsche den dionysischen Griechen neben dem apollinischen entdeckte. Und Heinrich Gomperz hat auch bei den Griechen die

7 Singer, Mittelalter

dreierlei Ideale der Heiligkeit, der Kalokagathie und der innern Freiheit aufgezeigt. Man sieht also, daß der genannte Idealtypus des Heiligen nichts ausschließlich Mittelalterliches ist, wie er vielmehr in dem griechischen *hosios* sein Vorbild hat, wie vieles in der mittelalterlichen Frömmigkeit auf antiken Mysterienkult zurückgeht wie auch literarisch die Visionen und Legenden des Mittelalters ganz in antiken Formen ihre Vorbilder haben.

Auch das zweite Ideal, der Kalokagathie, findet seine Fortsetzung im Mittelalter. Zunächst in der *dulcedo* der Merowingerzeit. Es ist dies ein Persönlichkeitsideal des „liebenswürdigen, erhebenden Menschentums, der Fähigkeit, heiter zu bestricken“, das in den Freundschaftsgedichten des großen Gelegenheitsdichters Venantius Fortunatus und den Freundschaftsbriefen seines Kreises gefeiert wird. Das Ideal einer harmonischen Ausgeglichenheit atmet auch aus verschiedenen Gedichten der Karolingerzeit, wie aus Alcuins Abschied von seiner Zelle oder des irischen Mönches vertrautem Zusammenleben mit seinem Kater. Theoretisch gefaßt ist dieses Prinzip der Lebensgestaltung freilich erst zur Ritterzeit nach aristotelischem Muster in dem Schlagwort der *mensura*, der *māze*. Diesen aristokratischen Kreisen besteht die Tugend nicht mehr ausschließlich in der *imitatio Christi*, sondern ebenso in dem aristotelischen *medium inter parum et nimium*, in der *aurea mediocritas*, der goldenen Mittelstraße. Und das führt zu der *gentilezza*, der *cortesia* der Renaissance hinüber. Gottes *Höfischheit* erweist sich bei Gottfried dadurch, daß er der lügnerischen Isolde ihren schwindelhaften Eid als richtig durchgehen läßt, wie ihn auch der hl. Franz und Dante den *sire della cortesia* nennen. Auf dieser Grundlage erwächst die unerreicht feine Blüte der ritterlichen Kultur des Mittelalters, die die gesamte Aristokratie der Zeit zu einer Einheit zusammenschmelzt, so daß der französische Ritter dem deutschen weit näher steht als dem französischen Bauern, dem verachteten *vilain*, ja sogar dem arabischen Ritter Sympathie und Bewunderung entgegenbringt, so daß trotz allem Kreuzzugsfanatismus die Gestalt des „edlen Heiden“ uns in der Literatur entgegentritt. Hier entwickelt sich ein Schönheitskult, der erneuerten Einflüssen der Antike Tür und Tor öffnet. Neben Christus und die jungfräuliche Mutter als Ziel der Nacheiferung treten nun die Idealtypen des *gentleman* und der *lady*,

der *kalokagathoi* des Mittelalters und der Neuzeit. Man muß nicht meinen, daß sich diese beiden Ideale feindlich gegenüber treten: wohl mochten manche es so empfinden, der allgemeinen auch von der Kirche angenommenen Meinung entsprach das aber nicht. Hier hatte man sich auf *tolerari posse* geeinigt, hielt es für möglich *gote und der werle* zu gefallen, die Seele zu behüten und auch die Ehre zu behalten. Man sah die Menschheit in Schichten eingeteilt, stufenweise geordnet: die Seligkeitsmöglichkeiten des *gentleman* und der *lady* „erreichen nicht die Gradhöhe der asketischen Schicht, aber sie sind den subjektiven Wesensmöglichkeiten des in diesem *gradus* Lebenden angemessen, und die Beseeligung der inneren Perfektion würde ihm so wenig bedeuten wie dem Lateinunkundigen das Lesen der Vulgata.“ Von den Graden ist wohl der eine höher und der andere tiefer, aber man hat diese Höhenunterschiede mit den Graden eines Thermometers verglichen: über größeren oder geringeren Wert ist damit nichts ausgesagt.

Auch das dritte Ideal der griechischen Ethik findet sich im Mittelalter neben den beiden besprochenen. Gomperz nennt es das Ideal der inneren Freiheit, das einem Idealtypus des Menschen zustrebt, der vom äußeren Schicksal unabhängig, in seinem innern Bewußtsein der Einhelligkeit mit sich selbst, sein Glück und sein Unglück findet. Im Altertum wird dieser Typus durch den Philosophen, den Weltweisen, dargestellt, im Mittelalter durch den Helden und durch — den Narren. Berührungen mit dem ersten Typus gibt es dabei freilich: des Helden mit dem Märtyrer, des Narren mit dem Narren in Christo; identisch werden sie aber doch nicht. Während die Ideale des Heiligen und des *gentleman* mehr oder weniger in der Antike wurzeln, sind die des Helden und des Narren aus dem ursprünglichen Barbarentum erwachsen.

Der keltisch-germanische Held hat Ähnlichkeit mit dem homerischen. „All sein Tun und seine Leidenschaften“, sagt Jakob Burckhardt von diesem, „gehen bis an die äußersten Grenzen. Seine Idealiät liegt in seiner schönen frischen Erscheinung. Dagegen ist er nicht heimgesucht von Edelmut, sogenannter Würde und moralischer Vollkommenheit. Er stellt die völlig ungebrochene und naive Selbstsucht der menschlichen Natur dar, so unbußfertig als möglich, aber groß und wohlwollend“. Und von der altirischen Poesie sagt Pokorny

„sie weist die beiden Hauptmerkmale primitiver Dichtung auf: das Fehlen jeglicher Moral, jedes beherrschenden Gesetzes, und die Allbelebung der Natur. Der keltische Dichter kennt nur persönliches Recht und Unrecht, aber keine Nemesis, kein drohendes Sitten gesetz, das über dem Menschen schwebt, — daher auch keine Unmoral, keine Sünde.“ Den germanischen Helden aber hat uns gerade in letzter Zeit Andreas Heusler in meisterhafter Schilderung nahe gebracht.

„Die altnordische Sprache“, sagt Heusler, „kennt das kaum übersetzbare Wort *mikilmenni*. Sein Sprachsinn ist Großmann, Mann von großer Art. Das Wort kann auf das gesellschaftliche Ansehen gehn, auf Einfluß und Bedeutung im allgemeinen. Zuweilen verstärkt sich sein ethischer Beiklang, und wir können ungefähr ‚Herrenmensch‘ übersetzen: der Großzügige im Machtwillen wie im Schenken und Helfen. Ihm steht das *litolmenni* gegenüber, der Lützelmann, der Mann kleinen Zuschnitts, dem vor jedwedem bangt und den die Gabe reut..., der Spießbürger in dieser waffenfähigen Landwirtschaftsgesellschaft. In der Art wie man das *mikilmenni* und das *litolmenni* einschätzt, zeigt sich so recht die Umwertung unter dem neuen Glauben. Um die neue Tugend der Demut germanisch zu benennen, mußte man zu Wortstämmen greifen, die den Niedrigen oder den Knecht meinen: Demut war in der Tat nach der älteren Anschauung Knechtsgesinnung. Das offene Bekenntnis zum Herrenmenschen fließt aus einem Lebensstil, der nicht nur Krieger- sondern auch Herrenmoral heißen darf. Es ist ewig schade, daß Nietzsche, der Verkünder dieser Wertung, die Isländersagas nicht kannte.“

Diesen Herrenmenschen eigen ist Mut, Selbstbeherrschung und Todesverachtung. In der Selbstbeherrschung stehen sie den alten Römern näher als den Griechen. *Si fractus illabatur orbis impavidum ferient ruinae.* „Wo das äußerste Maß von Beklemmung zu schildern ist, da läßt der Erzähler an dem schweigenden Helden Waffenhemd und Rock entzwei gehn“, wie Kleist an seinem Grafen Wetter von Strahl. „Die Lust, ihn zu treffen, sprengt mir die Schienen“, läßt er ihn sagen und den Waffenschmied antworten: „Wenn euch die Brust so die Rüstung zerschmeißt, so läßt der Pfalzgraf unsere Wälle ganz.“ Die Selbstbeherrschung gipfelt im tapferen Sterben. Der nordische Hagen lacht, als man ihm das Herz aus dem Leibe

schnidet. Aber auch der deutsche Hagen gehört dem gleichen Ideal-typus an. Es ist jedenfalls nicht genügend, wenn man sein Wesen aus der Treue gegen seine Herren zu erklären sucht. Treu ist er natürlich ihnen wie sie ihm: das liegt im Gefolgschaftswesen begründet. Man hat gesagt, um seine *untriuwe* gegen Siegfried zu begründen, seine Treue sei eben die vom Jahre 600, nicht die vom Jahre 1200. Damit hat man das Wesentliche gesagt: denn auch die Gefolgschaftstreue vom Jahre 600 verlangt nicht irgendwie einen Verzicht auf das Leben ganz nach der eigenen Natur: wenn Nachfolge und Aufopferung in Krieg und Gefahr selbstverständlich waren, so konnte anderseits keine Treue den Mann verpflichten mit irgend-einem andern Mann, der ihm nicht sympathisch war, freundlich zu sein, mochte das noch so sehr im Interesse seines Herren liegen. Und wenn Hagens Ehrgefühl gereizt ist, läßt er diese Interessen seiner Könige durchaus in den Hintergrund treten. Die Nibelungen nehmen Abschied von der Königinmutter Frau Uote und diese will sie von ihrer Fahrt zu Etzel abhalten: *do sprach hin cir kinden diu edele Uote: „ir soldet hie bliben, helde quote! mir ist getroumet hînte von angestlicher nôl, wie allez daz gevügele in disem lande waere tôt.“ „Swert sich an troume wendet“, sprach do Hagene, „der enweiz diu rehten maere niht ze sagene, wenne ez im zen êren volleclîchen stê. Ich wil daz mîn herre ze hove nâch urloube gê. Wir suln gerne rîten in Etzelen lant: da mac wol dienen künegen quoter helde hant, da wir da schouwen müezen Kriemhilde hochgezît.“ Hagene riet die reise, iedoch gerouw ez in sît. Er hetez widerrâten, wan daz Gernôt mit ungefüglichen sprüchen im also missebôt: er mante in Sîfrides, vroun Kriemhilde man. Er sprach „da von wil Hagene die grôzen hovereise lân.“ Do sprach von Tronege Hagene: „durch vorhte ich niene tuo. Swenne ir gebietet, helde, so sult ir grîfen zuo. Ja rîte ich mit iu gerne in Etzelen lant.“ Sît wart von im verhouwen manic helm unde rant.*

Man versteht es wohl, daß Hagen, trotzdem er weiß, daß die Fahrt ins Hunnenland seinen Königen zum Unheil gereichen wird, dennoch dazu rät und die Warnungen der alten Ute in den Wind schlägt, in dem Augenblick, da Gernot ihn verdächtigt, sich zu fürchten; man versteht das sehr gut vom germanischen Heldenstandpunkt aus, aber — Treue ist das nicht. Daß Hagen dann, als ihm die Prophezeiung der Wasserweiber und die Probe mit dem

Kaplan die Sicherheit des Unterganges im Hunnenlande gebracht hat, sich nun rücksichtslos dem Walten seiner grimmigen Natur überläßt und die gutgemeinten Versöhnungsversuche des freundlichen Königs Etzel vereitelt, auch das mag man verstehen, da ein wie immer geartetes Verhalten an dem einmal gefällten Schicksals-spruch ja doch nichts mehr ändern könnte. Nicht mehr zutreffend ist aber diese Erklärung für sein Verhalten am Schlusse des ganzen Gedichtes, da Kriemhilt den Nibelungenhort, den Hagen ihr widerrechtlich vorenthält, von ihm zurückverlangt:

Do gie diu küneginne, dâ si Hagenen sach.
Wie rehte vîntliche si zuo dem recken sprach:
„welt ir mir geben widere, daz ir mir habet genomen,
so muget ir noch wol lebende heim zen Burgonden kommen.“

Do sprach der grimme Hagene: „diu rede ist gar verlorn,
vil edeliu küneginne, ja hân ich des gesworn,
daz ich den hort iht zeige, die wile daz si leben,
deheiner mîner herren: sô sol ich in niemen geben.“

„Ich bringez an ein ende“, so sprach daz edel wîp.
Do hiez si ir bruoder nemen sâ den lip.
Man sluoc im abe daz houbet: bî hâre si ez truoc
für den helt von Tronege. Do wart im leide genuoc.

Also der ungemuote sîns herren houbet sach,
wider Kriemhilde dô der recke sprach:
„du hâst iz nach dîm willen zeinem ende brâht,
und ist auch rehte ergangen, als ich mir hete gedâht.

Nu ist von Burgonden der edel künec tôt,
Giselher der junge und auch her Gernôt.
Den schaz weiz nu niemen wan got unde min:
der sol dich, välandinne, immer wol verholen sîn.“

Man nenne mir die Treue, die Hagen zwänge, das Leben seines Königs bewußt dem Schwerte der mörderischen Schwester auszuliefern. Wohl übt er Treue, Treue bis zum letzten Hauch, jene Treue, von der Polonius spricht: „dies über alles: sei dir selber treu. Und daraus folgt sowie die Nacht dem Tage, du kannst nicht falsch sein gegen irgendwen“. Das aber ist nicht Gebundenheit, das ist höchste Freiheit, das ist innere Freiheit, dieses „sei der du bist“, das auch als Idealtypus neben den anderen dem Dichter, der solch einen Charakter schuf, den Hörern, die ihn verstanden und an ihm Vergnügen fanden, vor Augen gestanden haben muß. Man spricht von Hagens Heidentum, weil er etwa den Kaplan ins Wasser wirft; aber

derartige Respektlosigkeit gegen die Geistlichkeit verträgt sich sehr wohl mit gutem Katholizismus, der vor allem im Mittelalter eine gewisse Frivolität gut vertragen kann, wie die vielen Fabliaux und Schwänke, in denen die Geistlichen komische Rollen spielen, bezeugen, ebenso wie die komisch-grotesken Figuren in den Kirchen an Chorstühlen und Mauerpfilern und Wasserspeichern, die lustigen Rollen, die aller Art Heilige im ernsten Drama des Mittelalters spielten, das religiöse Gefühl der Zeit nicht im geringsten beleidigten. Nein, Hagen ist ein guter Christ wie alle andern, geht zur Messe und betet seinen Rosenkranz. Nur freilich: der Idealtypus, den er darstellt, der wurzelt in der vorchristlichen Zeit; aber er wurzelt auch nur darin, er ist ein Idealtypus auch nach Einführung des Christentums und trotz desselben geblieben, sonst könnte die damalige Zeit nicht an solchen Gestalten Freude gehabt haben, wie es noch die heutige hat. Hart sind diese Gestalten, auch die der Kriemhilt und auch die der Gudrun, geblieben, trotz der Erweichung des Gemüts, die das Christentum allmählich erreicht und dennoch niemals durchsetzt. Wir sehen den Herrenmenschen des alten Nordens auf der Durchgangsstufe zur Renaissance.

Der letzte Idealtypus des Mittelalters, der des Narren, ist bis zu einem gewissen Grade im neuen Testament gegründet. „Denn das Wort vom Kreuz“, sagt Paulus im ersten Kapitel im ersten Korintherbrief, „ist eine Torheit denen, die verloren werden: uns aber, die wir selig werden, ist es eine Gotteskraft. Denn es steht geschrieben: ich will zunichte machen die Weisheit der Weisen, und den Verstand der Verständigen will ich verwerfen... Denn dieweil die Welt in ihrer Weisheit Gott in seiner Weisheit nicht erkannte, gefiel es Gott wohl, durch törichte Predigt selig zu machen die, die daran glauben... Denn die göttliche Torheit ist weiser denn die Menschen sind, und die göttliche Schwachheit ist stärker, denn die Menschen sind. Sehet an, liebe Brüder, euren Beruf: nicht viel Weise nach dem Fleisch, nicht viel Gewaltige, nicht viel Edele sind berufen; sondern, was töricht ist vor der Welt, das hat Gott erwählt, daß er die Weisen zuschanden mache, usw.“ Darum hat auch das Christentum und das Mittelalter ein ganz anderes Verhältnis zum Kinde als das klassische Altertum. Dem christlich gewordenen späten Altertum entspringen jene reizenden Jesuslegenden im Kind-

heitsevangelium, die schon den Goethe der Wanderjahre so sehr begeistert haben: „Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich.“ Hier wurzeln alle jene Versromane des Mittelalters, die mit der Kindheit des Helden, die mit Liebe und Freude am Kinderleben ausgemalt ist, ihren Anfang nehmen, und hier wurzelt der moderne Entwicklungs- und Erziehungsroman. Hier entspringt die Gestalt vom reinen Toren, wie Richard Wagner den jugendlichen Parsifal genannt hat. Im Mittelalter überhaupt wurzelt unser Märchen, das den jüngsten und scheinbar dümmsten der Brüder zu hohen Ehren gelangen lässt, den *great fool*, der eben in Perceval seine höchste Gestaltung erfahren hat.

Darum beschäftigt man sich im Mittelalter denn auch ganz anders mit dem Kind als im Altertum. Mag uns auch noch manches barbarisch anmuten in der Kinderzucht des Mittelalters, so findet sich doch da bereits ein Schulmeister, der seinen Schulkindern den Kalender auf reizende Weise beizubringen bestrebt ist. Es ist Konrad von Dankrotzheim, ein elsässischer Schulmeister des 14. Jahrhunderts:

Jhesus, Marien liebes kint,
dem himel und erde gehorsam sint,
der von dem vatter wart gesant
in die jungfrowe vorgenant
und von dem heiligen geiste enpfangen:
in des namen angefangen
hab ich dis büechelin betraht
und jungen kinden das gemaht,
das sü darinne leren
das sich ir selde werde meren.
Welch knabe zuo disem buoche hat minne:
der vindet ein guldin rössel drinne,
stiff gesattelt und wol gezöimet —
dast ernst und ist mir nit getröimet,
dann es ein luter worheit ist —
und kumet das kindelin Jhesus Crist
mit sime guldinen bredigerstuol
und setzet sich neben in in die schuol
und bringet im das rössel darin.
Ist aber das kint ein megetin,
so bringet des lieben kindes muoter
rücke, mentel und vehe fuoter,
sidene borten, mit golde beslagen,
und was ein töchterlin sol tragen,
vine huben, berlehte löcke,

fluckenbelge und bouwelröcke,
und uff sin houbet ein stiffe cron,
als wolte es zuo dem tanze gon,
und wirt lütselig und wol erkant.
Dis ist das heilig nambuoch genant
und kan den kinden zuo schuolen locken
und simelkuochen in milroum brocken
und in den süeßen hunigseim,
und machte es Cuonrat Dangkrotzheim.

So beginnt dieser Kinderkalender, und er schließt, nachdem er das ganze Jahr durchlaufen hat, am Silvestertag:

Nu stoß din büechelin in den sack,
es 'st dolmezit. Wolan, mach dich heim.
So bekumet dir Cuonrat Dangkrotzheim.
Und so du kumest für sin tür,
so wünschet das guldin rössel herfür
und springet kecklich heruß für den stal
und wihert und machet ein groß geschal.
Do mitte heisset es dich wilkum sin.
Nu sitze druff und howe drin
und wirf den arm uff jussa, jo:
so rittestu heim, als wer got do,
und wirt din vatter und muoter fro
und setzten dich oben an den tisch.
Do vindestu wiltpret unde visch,
galreigen, pfeffer, fladen, struben,
din vasenthenne, din turteltuben,
din gebrotenes und din vine sossen
und lutertrankes achtzehn mossen,
din malmesie, din welschen win.
Und lebe nunt wol und gedenk auch min.

Und diesem kinderlieben 14. Jahrhundert entstammt auch das erste Kinderlied, wenn man es so nennen soll, über die einfachen Wiegenliedchen hinaus, die ja wohl auch das Altertum gekannt hat. Es ist ein Kniereiterliedchen in der Form des Kettenreims. Der Anfang benutzt wortspielend die Bedeutung des Hemlischildes und des Geeren, des Stoffzwickels:

Es reit ein herre
sin schilt was ein gere,
sin gere was ein schilt
und ein hagel sin wint.
Sin wint was ein hagel.
Nu wil ich iu sagen,
nu wil ich iu singen:

bouge daz sint ringe,
 ringe daz sint bouge,
 und ein schaf ist ein ouwe,
 ein ouwe ist ein schaf etc.

bis zum Schluß:

ein salter ist ein buoch,
 ein buoch ist ein salter,
 und ein stein ist ein alter,
 ein alter ist ein stein:
 uf den beinen got men hein

und damit wird das Kind auf den Boden gesetzt.

Seine klassische Gestaltung hat dieses Narrenideal in dem entzückenden Traktat des Erasmus von Rotterdam gefunden, dem *enkomion moriae*, dem *laus stultitiae*, dem Lob der Narrheit. Erasmus hatte zunächst wohl nur die Absicht ein parodistisches Enkomion, oder eine „Rettung“ eines scheinbar Unrettbaren zu schreiben, wie derartiges ja in den Sophisten- und Rhetorenschulen des Altertums getrieben wurde, wovon wir in einzelnen Werken des Lukian, wie etwa in seiner Rettung des Tyrannen Phalaris, ein erhebendes und lustiges Beispiel haben. Aber der Stoff ist ihm über den Kopf gewachsen, und gerade in den bedeutendsten Partien des Werkes verliert der Leser die Empfindung von Parodie und ironischer Behandlung, und wird, wenn auch in spielerischer Weise, die immer wieder als Witz hingestellt werden kann, zu einer wirklichen Bewunderung der Torheit angeleitet. Ich folge hier Huizingas Analyse des Werks, die er vor kurzem in seinem Erasmus gegeben hat. „Keine Gemeinschaft, keine Geselligkeit kann ohne Torheit angenehm und dauerhaft sein, so wenig, daß weder das Volk den Fürsten, noch der Herr den Knecht, noch die Magd die Frau, noch der Lehrer den Schüler, noch der Freund den Freund, noch die Frau ihren Gemahl einen Augenblick länger ausstehen könnten, wenn sie nicht ab und zu etwas irrten, bald einander schmeichelten, bald sich verständig durch die Finger sähen, bald sich etwas Honig der Torheit an die Lippen strichen.“ In diesen Sätzen des Erasmus sagt Huizinga, liegt kurz der Inbegriff der Moria: Torheit ist Lebensweisheit, Resignation und schonendes Urteil. Die Quelle aller Heldenaten ist der Krieg, das Törichteste von allem. Was bewog die Decier, was Curtius zu seiner Selbstaufopferung? *Vana gloria*. Diese Torheit ist es,

die die Staaten hervorbringt, durch sie bestehen die Weltreiche, die Religion und die Gerichte.

„Was die Welt aufrecht hält, der Brunnquell des Lebens, ist die Torheit. Denn was ist die Liebe anderes? Warum heiratet man, wenn nicht aus Torheit, die keine Schwierigkeiten sieht? Aller Genuß und alles Vergnügen ist nur eine Würze von der Torheit. Wenn der Weise Vater zu werden wünscht, muß er erst die Torheit zu Hilfe rufen; denn was ist törichter als das Spiel der Zeugung? Unvermerkt ist hier unter Torheit alles eingeschlossen, was Lebenstrieb und Lebensmut ist. Torheit ist die spontane Energie, ohne die niemand auskommen kann. Wer vollkommen ernst und verständig ist, der kann nicht leben. Je weiter sich jemand von der Torheit entfernt, desto weniger lebt er. Was wäre sonst der Grund, daß wir die kleinen Kinder herzen und küssen, als daß sie so herrlich töricht sind?“ Auf die Kinderliebtheit des Mittelalters habe ich ja schon hingewiesen. „Nun seht aber den wirklich Ernsthaften und Verständigen. Alles greift er verkehrt an, bei der Mahlzeit, beim Spiel, im geselligen Gespräch. Muß er etwas kaufen oder eine Übereinkunft abschließen, so geht es sicher schief! Hier greift Erasmus psychologisch sehr tief: in der Tat, das Bewußtsein der Unzulänglichkeit als der Hemmschuh des Handelns, das ist die große retardierende Kraft, die den Weltlauf verlangsamt.“ Torheit ist Heiterkeit und Frische und zum glücklichen Dasein unentbehrlich. Der Mensch mit reiner Vernunft ohne Leidenschaften ist ein steinernes Bild, stumpf und ohne irgend ein menschliches Gefühl, ein Gespenst und Ungeheuer, vor dem alle fliehen. Er ist taub für alle Regungen der Natur, für keine Liebe noch für Mitleid empfänglich. Nichts entgeht ihm, in nichts irrt er, alles durchschaut er, alles wägt er genau ab, nichts verzeiht er, nur mit sich ist er zufrieden. „Müßte einer im vollen Besitz seiner weisen Klarheit die Widerwärtigkeiten des Lebens voll auskosten, er nähme sich unverzüglich das Leben. Nur die Torheit bietet eine Zuflucht: irren, sich täuschen, unwissend sein, das heißt Mensch sein.“ Man gehe nur in die Kirche: wenn da über ernsthafte Dinge gepredigt wird, sitzt alles schlummernd und gähnend und voll Langerweile. Aber wenn der Redner das eine oder andere Altweibergeschichtchen zu erzählen beginnt, dann werden sie munter, setzen sich aufrecht und hängen an seinen Lippen. „Zum äußersten Ver-

derben der Menschen sind die Wissenschaften erdacht worden, denn sie dienen so wenig zum Glück, daß sie sogar dem im Wege stehen, wozu sie erfunden sein sollen. Es ist der Gedanke, der im Altertum vorbereitet war, der hier von Erasmus eben flüchtig ausgesprochen und später von Rousseau in bitterem Ernst verkündet wird: die Bildung ist ein Übel.“ An den Einfältigen und Unwissenden hat Christus Wohlgefallen gehabt, an Kindern, Frauen, armen Fischern, ja auch an denjenigen Tieren, die am weitesten von der Verständigkeit der Füchse entfernt sind: an dem Esel, auf dem er reiten wollte, an der Taube, am Lamm, an den Schafen.“ „Was ist Wahnsinn? Wenn der Geist seine Fesseln bricht und aus seinem Kerker zu entfliehen sucht und nach Freiheit strebt. Das ist Wahnsinn, aber das ist auch die Lösung vom Irdischen und die höchste Weisheit. Das wahre Glück liegt im Außersichsein, in der Raserei der Liebenden, die Plato das Glücklichste von allem nennt.“

„Die Figur der Torheit neigt sich riesenhaft groß über das Zeitalter der Renaissance“, schreibt Huizinga, und man braucht bloß an die weisen Narren Shakespeares, an Don Quixote, an die lebenskluge Tollheit eines Rabelais zu erinnern, um ihm recht zu geben. Aber auch dem Mittelalter ist dieser Idealtypus des Toren nicht fremd. Erasmus, dessen Lob der Torheit 1507 erschien, steht an der Grenze beider Zeiträume.

Daß die religiöse Ekstase, die sich bis zum religiösen Wahnsinn steigern kann, dem Mittelalter nicht unbekannt ist, wird niemand bezweifeln. Über das Verhältnis des Mittelalters zum Kinde habe ich eben gesprochen. Vor allem aber der Liebeswahnsinn kehrt in den mittelalterlichen Gedichten immer wieder. Iwein, von der Ungnade seiner Geliebten zur Verzweiflung getrieben, läuft als wilder Mann im Walde umher, ein Vorbild des Orlando furioso der Renaissance. Der Troubadour Peire Vidal zieht sich ein Wolfsfell an und läßt sich von den Hunden jagen und arg zurichten, bloß weil seine Geliebte den namen Louve, die Wölfin, führt. Ulrich von Lichtenstein zieht in der närrischen Verkleidung der Frau Venus an der Spitze eines Maskenzuges durch die Lande, verbringt Tage unter den Aussätzigen, selbst als Aussätziger verkleidet, läßt sich im Korbe von seiner Dame hinaufziehen und unsanft wieder auf die Erde setzen: wir haben Mühe uns in die Stimmung dieses hohen

Staatsbeamten zu versetzen, des Landeshauptmanns von Steyermark, der sich selbst in einem uns läppisch erscheinenden Lichte mit einem gewissen Stolze darstellt, und können es uns wirklich nur dadurch erklären, daß wir voraussetzen, daß der Liebesnarr einen Idealtypus der Zeit darstellte, dem zu gleichen, man stolz sein durfte. Tristan verkleidet sich nicht nur mehrfach als Narr, sondern er stellt selbst die vollkommenste Gestalt des von der Liebe seines Verstandes, jeder vernünftigen Überlegung Beraubten, auch dem Rufe der Pflicht nicht mehr Zugänglichen dar. Den asketischen Idealen der Kirche sind diese Leidenschaftsbetörten natürlich durchaus fern. Hier sprießt die Pflanze der *joie* der Troubadours. Heloise wünscht lieber mit Abälard in der Hölle zu leben als ohne ihn im Paradies. Und Aucassin, der Held der graziösen Chantefable, sagt: „was habe ich im Paradiese zu tun? Ich will nicht ins Paradies, wenn ich nur Nicolette habe, mein süßes Mädchen, das ich von Herzen liebe. Ins Paradies kommen nur die alten Priester und die alten Lahmen und Krüppel, die kommen ins Paradies: mit ihnen habe ich nichts zu tun. Aber in die Hölle will ich gehen, denn dort hin kommen die schönen weisen Meister und die schönen Ritter.“ So heißt es im Guillaume de Dole von den im Walde sich verlustierenden Damen und Rittern: „Da denken sie nicht an ihre Seelen, da gibt es keine Glocken und Münster, denn nach denen besteht kein großes Bedürfnis, und keine Kapläne als die Vögel.“ Diesseitsstimmung keimt auf diesem Boden wie auf dem des *gentleman* und der *lady*. In einer Fortsetzung des Perceval Crestiens de Troyes gibt der Bischof dem edlen Gauvain unbedenklich Absolution, weil er nur böse Männer getötet und nur mit schönen Frauen gesündigt hat. In einem erbaulichen Traktat aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wird von einer Seele berichtet, die sich nicht entschließen kann, von ihrem sterbenden Leibe Abschied zu nehmen. *Unser herre sprach mit süezer stimme, er wolte den künc Davide mit seiner harfen dare senden, das er mit sange und mit harfenklange der selen fröude machete, daz si des libes vergaeze.* Erst dann entschließt sich die Seele den Himmel aufzusuchen.

Sie haben wohl alle einmal in einen Tanzsaal von außen hineingeblickt, so daß Sie die Tanzenden wohl sahen, aber die Musik nicht hörten, und Sie erinnern sich, wie närrisch Ihnen das Gebaren dieser

im Kreise hopsenden oder sich drehenden erwachsenen Menschen vorkam. Im Gegensatz zur griechischen Antike berichtet die römische wohl von Schautänzen in Theatern und Variétés, aber kaum von Gesellschaftstänzen. In den Anfang des Mittelalters gehört die Geschichte von der schönen Musa, die Gottfried Keller in seinem Tanzlegendchen bearbeitet. Nur daß in der ursprünglichen Legende nicht König David wie bei Keller der Jungfrau tanzend erscheint, sondern Maria, die Muttergottes mit ihren himmlischen Jungfräulein. Denn im Himmel droben wird getanzt: als Maria in den Himmel gefahren ist, geht ihr unser Herr entgegen und singt:

tochter min, des soltu reien
und tanzen in des himels grale
mit minen engeln alzemale.
Stet uf, ir engel alle gar,
ir sult mit iuwer vrouwen klar
tanzen mir ze werdekeit
mit manger hande zierheit

Und der Engel Raphael erwidert:

Künig aller gewaltegen herren,
wir wellen gerne dir ze eren
tanzen und unser vrouwen ze prise
und singen manege süeze wise.

Und Michael:

Maria, keiserinne guot,
sich mac freuwen din muot,
sint dem künege sanfte tuot,
daz von roeselechter gluot
brinnet din trutlicher munt.
Des muez dir freude werden kunt.
Du solt gedenken ze diser stunt
tanzens unde werden gesunt.
Nu tanz wir alle deist min rat
ane sünden missetat.

Und nun tanzen sie alle, die Engel mit der Muttergottes durch die weiten Himmelsauen hin. Darum liebt es unsere liebe Frau auch, daß man ihr tanzend seine Huldigung darbringe, wie es jener arme Spielmann erfuhr, dem ihr Bild, vor dem er getanzt hatte, seinen goldenen Schuh zuwarf. Sehr im Gegensatz zur Kirche, die gegen das Tanzen mit Bannstrahl und Fluch nicht sparsam war. Denn mit Recht vermutete sie dahinter alle möglichen heidnischen Bräuche und Anschauungen. Im Karneval mischten sich seltsam alte Vege-

tationsriten mit modernen Tänzen, die über Frankreich von den alten Kelten oder den Arabern gekommen waren. Eine wahre Tanzwut war über die Menschen des 14. Jahrhunderts gekommen, so daß sie Hecker unter den großen Volkskrankheiten des Mittelalters behandelt. Aber Raserei, Tollheit, Torheit in jederlei Ausprägung ist eben Kennzeichen des ausgehenden Mittelalters. Denn das sehen wir jetzt schon: periodisieren können wir wohl in einer gewissen Weise. Das heidnische Heldenideal das älteste. Dann das christliche Heiligenideal. Dann mit der Ritterzeit des 12. und 13. Jahrhunderts das Ideal der *mâze*, der *mensura*. Endlich zur Renaissance hinüberleitend das Narrenideal. Genauer präzisieren möchte ich hier nicht. Denn das Heldenideal ist dem Herzen des Volkes nie fremd geworden und lebt neu auf im Herrenmenschen der Renaissance. Das christliche Heiligenideal hat nie so ausschließlich geherrscht, wie vielfach angenommen wird, hat aber nie seine Herrschaft ganz verloren. Das Gentlemanideal hat seinen Vorläufer in der Dulcedo der Merowingerzeit und lebt weiter in der Gentilezza der Renaissance. Das Narrenideal endlich wurzelt in der Ausgelassenheit alter Kultgebräuche bei Jahresfesten der alten Germanen und Kelten und Italiker.

Es tut mir leid, daß mein Geist des Mittelalters nicht einer aus einem einheitlichen, edlen Marmorblock gehauenen Statue gleicht, sondern aus einem aus mannigfachen Ingredienzien zusammengekneteten Teig modelliert ist. Werden Sie mir darum zürnen? Nicht mehr als der Engel Ituriel dem weisen Babuck, der ihm ein Ebenbild der Welt bringt: « Il fit faire par le meilleur fondeur de la ville une petite statue composée de tous les métaux, des terres et des pierres les plus précieuses et les plus viles. Il la porta à Ituriel: Casserez-vous, dit il, cette jolie statue, parceque tout n'y est pas or et diamants? »

Literaturnachweise

Heinrich Gomperz, *Die Lebensauffassung der griechischen Philosophen und das Ideal der inneren Freiheit*. 3. völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage. Diederichs, Jena 1927.

Paul Hoffmann, *Der mittelalterliche Mensch, gesehen aus Welt und Umwelt Notkers des Deutschen*. Gotha 1922.

Andreas Heusler, *Altgermanische Sittenlehre und Lebensweisheit*, in *Germanische Wiedererstehung*. Heidelberg o. J.

- J. Huizinga, *Erasmus*, deutsch von W. Kägi. Basel 1928.
- Richard Koebner, *Venantius Fortunatus*. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 22. Teubner, Leipzig und Berlin 1915.
- Konrad Dankrotzheim, *Das heilige Namenbuch*, hg. v. K. Pickel. *Elsässische Literaturdenkmäler*. I. Trübner, Straßburg 1878.
- Franz Joseph Mone, *Altdeutsche Schauspiele*. Bibl. d. ges. deutschen Nationalliteratur 91. Quedlinburg und Leipzig 1841.
- Günther Müller, *Gradualismus*. Eine Vorstudie aus altdeutscher Literaturgeschichte. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft II, 681 ff. — *Die heilige Regel für ein vollkommenes Leben*, hg. v. K. Priebsch. Deutsche Texte des Mittelalters, 16. Berlin 1909.
- Julius Pokorny, *Die älteste Lyrik der Grünen Insel*. Halle a. S. 1923.
- Herbert Schöffler, *Protestantismus und Literatur*. Leipzig 1922.
- Samuel Singer, *Kettenreime*. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 19, 110 ff.

Karolingische Renaissance

Verbrechernaturen auf den Thronen und in den leitenden Stellungen der höheren Beamenschaft; Frauen, die dem Ideal der Virago nachstrebten, sei es, daß sie wie die böse Fredegundis mit Dolch und Gift ihre ehrgeizigen Pläne verfolgten, oder wie die gewaltige Brunhild gewappnet zu Pferde sitzend ihre übermütigen Vasallen führten, oder wie die fromme Radegundis den Männern in Kunst und Wissenschaft gleich zu sein versuchten; blutige Tyrannen wie Chilperich, die nach dem Dichterlorbeer geizten und durch orthographische Reformen wie Kaiser Claudius wissenschaftlich zu glänzen strebten; eine Bauwut geistlicher und weltlicher Fürsten, die sehr bewußt diese Tätigkeit als Kulturleistung empfanden und gepriesen sehen wollten; ein erwachendes Nationalgefühl, das schwertgewohnten Händen den Griffel des Dichters leiht, damit die Ausländer sich nicht ihrer Überlegenheit rühmen könnten; ein sentimental Freundschaftskult, der sich in Briefen und Gedichten kundgibt, wie wir sie außer Altertum und Renaissance nur noch im 18. Jahrhundert wieder treffen; ein künstlicher Stil im lateinischen Ausdruck, der zeigt, daß man einem bestimmten, wenn auch uns wenig sympathischen Stilideal nachstrebte; eine Autorenreitlichkeit, die zu gegenseitiger Beweihräucherung führte und den Bischof Ferreolus zur Sammlung seiner Briefe wie später Venantius zur Veröffentlichung einer Gesamtausgabe seiner Werke veranlaßte; endlich in merkwürdigem Gegensatz zu den grausamen Sitten und zügellosen Charakteren ein soziales Ideal der *dulcedo*, der *gentilezza*, wie eine spätere Zeit gesagt hätte, in sonniger Heiterkeit und Freundlichkeit, Ruhe und Ausgeglichenheit das zu erstrebende Ziel erblickend: das ist das von mancher hergebrachten Meinung abweichende Bild der Merowingerzeit, das die zeitgenössischen Schriftsteller und Briefwechsel im östlichen wie im westlichen Frankenreiche dem nicht voreingenommenen Leser zu erkennen geben. Die

Ähnlichkeiten mit der eigentlich sogenannten späteren italienischen Renaissance springen in die Augen und es ist nicht überflüssig auf sie hinzuweisen, obwohl niemand so töricht sein wird, die Unterschiede zu übersehen, und ich durchaus nicht dem Terminus von „merowingischer Renaissance“ das Wort reden möchte.

Aber von einer karolingischen Renaissance möchte ich allerdings sprechen trotz der begründeten Einwendungen, die Erna Patzelt in ihrer interessanten Studie (Die karolingische Renaissance, Beiträge zur Geschichte der Kultur des frühen Mittelalters. Wien 1924) dagegen erhebt. Was sie über die ältere germanische und keltische Kultur behauptet, steht auf schwachen Füßen, hingegen zeigt sie ganz richtig, wie diese sogenannte Renaissance nicht aus dem Nichts auftaucht, sondern an die Merowingerzeit anknüpft. Das ist eigentlich selbstverständlich für jeden, der eingesehen hat, daß die Weltgeschichte ein Continuum ist. Wenn der feingebildete Italiener Venantius Fortunatus ins Frankenreich kam, so war es durchaus nicht so, wie wenn ein europäischer Ästhet unter einen Indianerstamm gerät, sondern er fand einen wohl vorbereiteten Boden. Aber wichtiger als ein unfruchtbare Streit über die Terminologie scheint mir die Untersuchung darüber, was in der karolingischen Welt aus der merowingischen, orientalisch-antik beeinflußten herübergekommen, und was darin neu ist. Und daß etwas Neues, natürlich nicht absolut sondern relativ Neues hier, in gewollter Erneuerung antikisierenden Fühlens, vorliegt, darüber scheint mir kein Zweifel möglich.

Viel zitiert ist der Vers des Engländer Modwine, des späteren Bischofs von Autun, der an Karls Hofe den Namen Naso führte: *aurea Roma iterum renovata renascitur orbi*, wobei ich weniger Gewicht auf den wörtlichen Ausdruck legen will, der einem *aurea aetas renascitur* des auch sonst nachgeahmten Calpurnius nachgebildet ist, als auf den Sinn, der damit verbunden wird. Man hatte das Gefühl, daß nicht nur die Wissenschaften und Künste erneuert seien, sondern daß die Menschen selbst als wiedergeborene Römer durch die Zeit wandelten. *Rursus in antiquos mutataque secula mores* beschaut der große Kaiser bei dem genannten Naso (P. C. I, 385) von seiner hohen Warte. Natürlich stand dabei die neuerworbene Gelehrsamkeit, auf die man parvenumäßig stolz war, an erster Stelle. Alcwins Gelehrsamkeit, sagt der Mönch von St. Gallen, trug in seinen Schü-

lern solche Früchte, daß die heutigen Gallier oder Franken den alten Griechen und Römern gleichgeachtet wurden. Aber auch der Künstler bemächtigte sich ein unbändiges Selbstgefühl, das Bewußtsein, Unsterblichkeit zu besitzen und zu verleihen. *Carmina que nulla sunt peritura die, Dum rapidis Sol currit equis, vibramine terras Illustrat, gelidis dum mare fervet aquis, Istis in geminis legitur tua fama libellis* singt Naso, und das Gefühl ist bei ihm und seinen Zeitgenossen vorhanden, mag auch die Anregung zu dessen Ausdruck aus der Antike gekommen sein. Auch die bildende Kunst beanspruchte ihren selbständigen Wert, sie sollte nicht nur Dienen der Religion sein: zum Schmuck der Kirchenwände sind die Bilder da, erklären im schroffen Gegensatz zu den Beschlüssen des nicänischen Concils die Libri Carolini, und zur Erinnerung, aber nicht zur Anbetung und Verehrung (s. Leitschuh, Gesch. d. karoling. Malerei, Berlin 1894, S. 9 ff.). Der Rigorismus dieser Libri gegenüber allen mythologischen Stoffen, der mit beschränktem Realismus nur die Wiedergabe der Wirklichkeit *rerum in veritate gestarum* gestatten will, hat sich freilich nicht durchgesetzt. Der Bischof Theodulf von Orleans überrascht uns nicht nur durch die wirklich liebevolle Schilderung einer alten mit Herkulesarbeiten verzierten Vase, sondern wagt sogar bei einem Plastiker eine Statue der Terra zu bestellen, deren Ausstattung mit allen Attributen der Göttermutter Kybele er genau vorschreibt. Das ästhetische Empfinden des geistvollen Prälaten gefällt sich darin, die Erscheinung des nackten Dämons Cupido oder der freien Künste allegorisierend, aber zugleich mit Hinweis auf die wohl gelehrt Hand des Künstlers „auszumalen“ (Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn u. Leipzig 1922. S. 34 f.). Auch in der Poesie macht sich der Gegensatz geltend, den seinerzeit der hl. Hieronymus zwischen *Christianus* und *Ciceronianus* aufgestellt hatte. Es war ja unschuldig, wenn man Olymp statt Himmel sagte, oder von den Sonnenpferden sprach; aber schon mußte sich, wenn auch scherhaft, Paulus Diaconus gegen den Vorwurf der Nachahmung der alten Heiden wehren (K. Neff, Die Gedichte des P. D. München 1908. XIII, 5. S. 65), und Alcwin muß vor übermäßiger Hingabe an Vergil warnen.

Der Hof Karls war ein Musenhof, an dem sich die Teilnehmer mit

den Namen des Homer, Horaz, Ovid, oder mit den Namen Vergilischer Hirten Thyrsis und Menalcas, selten mit biblischen Namen benannten. Eine geistes- und sinnenfreudige Gesellschaft erfüllte die Räume des Palastes zu Aachen: da wurden Rätsel aufgegeben und gelöst, oder Begriffe in der Art der alten *Kenningar* geistreich und poetisch umschrieben; da wurden Gedichte vorgelesen und oft scharf kritisiert; da wurden wissenschaftliche und politische Fragen in anregendem Gespräch erörtert. Daneben aber kamen der Körper und die Sinne zu ihrem vollen Rechte: auf der Jagd, im Verhältnis zu den Frauen, beim Weine. Angilbert, Karls Homer, hat uns solch eine fröhliche Jagdgesellschaft in hellen Farben geschildert. Er selbst hatte ein Verhältnis mit Karls Tochter Bertha, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Auch Karls andere Tochter Rodtrut, die wohl Mörikes Schön Rothraut den Namen geliehen, hatte uneheliche Kinder. Die geistreichen, wissenschaftlich ernst interessierten Prinzessinnen bewegten sich frei und ungezwungen zwischen all den gelehrten Herren und glänzenden Hofleuten. Sie sind wohl (s. Ganzenmüller, Das Naturgefühl im MA. Teubner 1914. S. 104) unter den *columbae coronatae* zu verstehen, vor denen Alcwin (MG. Ep. IV, 392) warnt. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß Liebeslieder auf sie gedichtet wurden, wenn auch aus begreiflichen Gründen keine auf uns gekommen sind.

Am Essen und Trinken fand nicht nur der dicke, amusische Ritter Wibod Gefallen, den Theodulf so köstlich verhöhnt, auch der fromme Alcwin liebte einen guten Tropfen: wenn er selbst keinen Wein hat, fordert er doch seinen Schüler Joseph auf, in seinem Namen zu trinken (MG. Ep. IV, 33), oder er bittet Theodulf, ihm alten Wein zu senden, da man jungen nicht in alte Schläuche gießen solle (ib. 318). Wohl mochte manches vielversprechende Talent in solchen Genüssen sich verlieren, und noch heute können wir nicht ohne Rührung die Verse lesen, in denen Alcwin den Untergang eines jungen gottbegnadeten Dichters, der genial war bis in die Eingeweide und bis in jedes einzelne Haar seines Kopfes, in zu Herzen gehenden Tönen beklagt: *Viscera tota tibi cecinerunt atque capilli* etc. (P. C. I, 249). Dann mochte wohl eine asketische Lebensanschauung in dem sonst, vor allem in jüngeren Jahren, so toleranten Manne die Oberhand gewinnen, und er mochte eine Inschrift über einem Abort befestigen:

Luxuriam ventris, lector, cognosce vorantis, Putrida qui sentis stercora nare tuo (P. C. I, 321, s. Anm.). Wohl hatten Christentum und Wissenschaft den Sinn auf Höheres gerichtet, aber in vielem erinnert das Zeitalter doch an die grobianischen des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Grobianismus ja auch neben den feinen humanistischen Bestrebungen einhergeht. Es gleicht etwas dem Manne, der wie Walahfrid Strabo (P. C. II, 364) erzählt, von Jupiters Adler im Traum zum Olymp emporgetragen, auf dem Wege ein natürliches Bedürfnis befriedigt. Wenig nutzte es, daß Milo von St. Amand zwei Bücher *de ebrietate* (P. C. III, 615 ff.) schrieb und die Folgen der Trunkenheit darin in krassesten Farben schilderte. Man aß unmäßig, um besser trinken zu können wie jener Säufer des Mico von Poitou (P. C. III, 362), dem Bachus den Rat gegeben hatte, den Bauch für die Aufnahme des Weines zu weiten: *tum podex carmen extulit horridulum*. Zierlicher ist ein Spottlied auf einen trinkfesten Abt von Angers, das man in der hübschen Nachdichtung Winterfelds (Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters, München 1913, S. 147; s. noch Lehmann, die Parodie im MA. München 1922, S. 24) nachlesen mag. Und im Osten und Westen des weiten Reiches erklingen die Lieder zum Lobe des Bachus, manchmal merkwürdig verquickt mit der Heiligenverehrung (P. C. IV, 350 ff.), wie man ja auch noch im späteren Mittelalter die „minne“ der Heiligen trank.

Liebeslieder sind uns, wohl aus zufälligen, äußereren Gründen vor dem 11. Jahrhundert keine erhalten. Vielleicht haben wir die Spur eines solchen in einer reizenden kleinen vulgärlateinischen Strophe, die wohl noch dem 8. Jahrhundert angehört (P. C. IV, 652), die man sich gut als Natureingang eines Liebesliedes, wie er in späteren Zeiten üblich war, denken könnte:

Cum ivi ambolare
et bene cogitare,
audivi avem adclatire,
et cessit mihi inde
dolere, suspirare.

Bei der Schilderung der äußeren Vorzüge der Kaiserin Irmgard durch Sedulius (P. C. III, 186 ff.) fühlt sich Bezold (a. a. O. S. 36) „wie von einer Vorahnung der späteren Minnepoesie berührt“. In Wirklichkeit aber fehlen Liebeslieder und Liebesbriefe. Hingegen

spielt die Freundschaft eine große Rolle, wenn auch ihr Ausdruck selten ein so überschwänglicher ist wie in den Briefwechseln der Merowingerzeit. Nur einmal, in einem Brief an seinen Freund Arn von Salzburg (MG. Ep. IV, 36) gerät Alcwin in eine merowingische Gluthitze der Empfindung:

Würde mir doch die Entführung Abaccus durch die Luft zuteil, mit wie schnellen Armen würde ich dann in eure Umschlingung stürzen, wie würde ich mit zusammengepreßten Lippen euch nicht nur die Augen, Ohren und Mund, sondern jedes einzelne Fingerglied an Händen und Füßen, nicht einmal, sondern viele Male küssen.

Aber das ist literarisch angelesen, die Erweiterung eines Briefeingangs des hl. Hieronymus. Näher unserem Volksliedchen „wenn ich ein Vöglein wär“ steht ein Brief an Petrus von Pisa nach Italien gerichtet (MG. Ep. IV, 126):

Wenn ich Adlersflügel hätte, daß ich schneller als der Südwind die Alpengipfel überfliegen könnte, wie bald stünde ich vor euren väterlichen Füßen. Da es aber nicht sein kann... Ein anderes Mal (ib. 70) schreibt er an Paulinus von Aquileia: die Liebe wird Flügel finden. In poetischer Form schreibt ein St. Gallischer Mönch (P. C. IV, 313) an Bischof Salomo: wenn ich schwimmen oder fliegen könnte, käme ich durch Wasser oder Luft zu dir.

Es will uns seltsam dünken, daß dieses reizende Volksliedchen, das im 18. Jahrhundert, wie Goethe bezeugt, „die Zärtlichen an allen Ecken seufzen“, das sein Gretchen dem ungetreuen Geliebten nachsendet, das in Herders Volkslieder und ins Wunderhorn aufgenommen ist und von Goethe in seiner Rezension des letzteren mit der Spitzmarke „einzig schön und wahr“ versehen wird, daß dieses Volkslied auf einen lateinischen Briefeingang zurückgehen soll, und doch wird sich das Verhältnis kaum umkehren lassen; denn sollen wir vielleicht schon dem hl. Hieronymus Kenntnis dieses deutschen Liedchens zuschreiben? An und für sich könnte man ja an sogenannte zufällige Übereinstimmung denken, wenn dieses Verhältnis nicht durch parallele Erscheinungen gestützt wäre.

Am bekanntesten ist die Herleitung des sogenannten Liebesgrußes im Ruodlieb samt den dazugehörigen Volksliedchen aus den lateinischen Freundschaftsbeteuerungen bei Liersch, Zs. f. d. Alt. 36, 154. Euling (Die Priamel bis Hans Rosenplüt. Breslau 1905. S. 211) zweifelt daran, ob man das Volkslied auf die Briefformel zurückführen dürfe, und verweist auf ein arabisches Lied in Socins Diwan aus

Zentralarabien (II. Nr. 38, S. 39. Leipzig 1900). Aber gerade diese Grußformel zeigt die Herkunft aus dem Briefstil am deutlichsten, da es sich hier um die Beantwortung eines Briefes handelt; denn die Einleitung zu dem Gedichte lautet:

Einer hatte eine Geliebte in Brede; aber er kam längere Zeit nicht zu ihr, so daß sie ihn nicht zu sehen bekam. Da schickte sie ihm einen Gruß, und er dichtete über sie folgende Kasside.

Es kann sich also nur fragen, woher diese Gemeinsamkeit des Briefstils im Osten und Westen kommt, und die Antwort würde wohl ein Kenner der griechischen Epistolographie geben können. Die biblischen Vergleiche für Zahllosigkeit „wie der Sand am Meer“ usw. stehen ferner, und hier kann man wohl von zufälliger Übereinstimmung sprechen, während die Übereinstimmung mit Martial, auf die Liersch hinweist, schwerer wiegt, weil es sich auch um ein Liebesverhältnis handelt. Die Vermittler zum deutschen Volkslied werden wohl die gereimten Liebesbriefsteller des 13. Jahrhunderts in Deutschland, die *Saluts d'amour* in Frankreich gespielt haben.

Auf volkstümlicher Grundlage (s. Reuschel, Volkskundliche Streifzüge. Dresden u. Leipzig 1903. S. 119) steht wohl Scheffels „auch mir stehst du geschrieben ins Herz gleich einer Braut“. Aber wenn der Philolog Heyne (DWb. IX, 1696) an J. v. Müller „edler, mir ins Herz geschriebener Freund“ schreibt, so ahnen wir den Ursprung aus der lateinischen Epistolographie und wundern uns nicht, wenn wir bei Alcwin in dem oben zitierten Brief an Paulinus lesen (MG. Ep. IV, 70):

und ich habe den Namen meines Paulinus nicht in vergängliches Wachs geschrieben, sondern in meine unsterbliche Seele.

Zugrunde liegt wohl die Stelle II. Cor. 2, 3 „Ihr seid unser Brief in unser Herz geschrieben“.

Auch Schlußformeln von Briefen haben wohl so den Weg ins Volk gefunden. So ruft Alcwin gegen Schluß seines großen Gedichts auf die Kirche von York seinen Lehrer Aelbert an (P. C. I, 205):

dum sol noxae sibi cedunt, dum quatuor annus
divisitur vicibus, crescent dum germina terris,
sidera dum lucent, trudit dum nubila ventus,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt,

was Dümmlers Anmerkung richtig auf Vergils Ecloge V, 78 zurück-

führt, wozu noch Aeneis I, 607 zu vergleichen und die oben zitierten Verse des Naso über die Unsterblichkeit seines Gedichts (P. C. I, 384) und diesen ähnlich, nur ausgeführter beim Hibernicus exul (P. C. I, 397), über die Dauer der christlichen Religion bei Petrus Albarus (P. C. III, 135). In dieser positiven Form kenne ich das zunächst als volkstümliche Rechtsformel (Grimm, Rechtsaltertümer, 4. Ausgabe, S. 55):

So lange der Wind von den Wolken weht und das Gras wächst und der Baum blüht und die Sonne aufgeht und die Welt steht.

Häufig aber ist sie in negativer Fassung im volkstümlichen Liebesgruß: „Bis die Wasser aufwärts rinnen..., So lang will ich lieben dich. Bis die Mühlstein tragen Reben..., so lang will ich dein eigen sein“ (Kopp, Ein Sträußchen Liebesblüten. Leipzig 1902. S. 44 ff.), verwandt mit den Liedern von unmöglichen Dingen (s. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee. Graz 1895. S. 168 ff.), die ebenfalls in Vergils Ecloge I, 59 ff. ihre Vorgänger haben.

Den Schluß eines lateinischen Briefes bildet auch das bekannte *Ich bin din, du bist min*. Daß es als Verlobungsformel verwendet wird, kann uns weiter nicht wundernehmen, wie uns eben die Rechtsformel für die Unendlichkeit der Zeit gelehrt hat. Sie kommt ja auch in „Ehebriefen“ vor (s. Bächtold, Die Gebräuche bei Verlobung und Hochzeit. I. Basel u. Straßburg 1914. S. 84). Hierher gehört auch die englische Valentinesitte (Mannhardt, Baumkult. S. 461) *I'll be yours, if you'll be mine, I am your pleasing Valentine* und das Hochzeitslied (John S. Farmer, Merry Songs and Ballads. V. Privately printed for subscribers onely. 1897. p. 60) *Thou art mine, I am thine, Let us joyn And combine, I'll not bar thee from what is thy own*, vgl. noch Shakespeare (Sonnets 108, 7) *thou mine, I thine*. Ich habe (Beiträge zur Gesch. d. d. Sprache 44, 426) bereits auf französische Parallelen hingewiesen, wozu ich noch *Je suis siens et elle est moie* (Jeanroy et Langfors, Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle. Paris 1921. XXXIX, 9) nachtragen will. Daß die in der geistlichen Literatur weit verbreitete Formel nicht auf die Verlobungsformel zurückgehen kann, hat schon Strauch (Anz. f. d. Alt. 19, 94) gesehen, nachdem Bolte (ib. 17, 343) auf das Hohelied 2, 16 hingewiesen hatte, wozu noch 6, 2 und 7, 10 zu stellen ist: *Dilectus meus mihi, et ego illi. Ego dilecto meo et dilectus meus mihi. Ego dilecto meo et ad me*

conversio eius. Die Umwandlung dieser Formel in die *Meus-tuus*-Formel, wie sie uns die von Bolte a. a. O. und Zeitschr. f. d. Alt. 34, 161 aus Thomas a Kempis und dem Anonymus Neveleti ausgehobenen Stellen zeigen, hat wohl am ehesten in Briefen stattgefunden, als deren Schlußformel sie sich ja leicht denken läßt.

Briefe sind oft selbst nichts als lyrische Gedichte in Prosa und so ist kein Wunder, wenn sie auf die Lyrik ihrer Zeit wirken. Sie sollten in jeder Darstellung einer literarischen Epoche mitberücksichtigt werden. Da uns wie gesagt Liebeslieder und Liebesbriefe in unserer Periode fehlen, müssen die der Freundschaft geweihten sie uns ersetzen. Und sie können es bis zu einem gewissen Grade, da schwärmerische Freundschaft der Liebe so nahe steht, daß ein Gefühl für das andere eintreten kann. Es macht für die Wirkung des Gedichtes kaum einen Unterschied, wenn in Goethes Lied an den Mond für das „wie der Liebsten Auge mild“ der ersten Fassung „wie des Freundes Auge mild“ eintritt, und für „einen Mann am Busen hält“ in der späteren Redaktion „einen Freund am Busen hält“ steht.

Diesem Goetheschen „an den Mond“ aber steht unter allen mir bekannten Gedichten keines so nahe wie Walahfrids Lied „an einen Freund“ (P. C. II, 403), das zwischen dem kleinen unvergeßlichen Vierzeiler der Sappho und den schönen Mondliedern eines Klopstock und Höltby einen hervorragenden Platz einnimmt und nicht mit Ganzenmüller (Das Naturgefühl im Mittelalter. Teubner 1914. S. 79) mit dem Schlagwort „modern sentimental“ abzutun ist:

Wenn des reinen Mondes Licht am Himmel erstrahlet,
geh ins Freie hinaus und späh mit den herrlichen Augen,
wie dies Licht aus der reinen Ampel des Mondes herabglänzt
und mit dem einenden Strahle die lieben Beiden umfasset,
die, ob auch leiblich getrennt, durch Liebe der Seelen verbunden.
Kann gleich der liebende Blick dem lieben Blick nicht begegnen,
sei der gemeinsame Strahl ein Pfand uns unserer Liebe.

Überhaupt nähern sich einige Gedichte unseres Walahfrid an jüngere Kleriker stark Liebesgedichten. So das an den jungen Liutger, den der Dichter nur flüchtig kennen gelernt, aber gleich in sein Herz geschlossen hat (P. C. II, 385):

War auch kurz nur die Zeit, die unserer Liebe gegönnt war,
dennoch mein' ich, daß du auch noch meiner gedenkst.

Was dich beglückt, das wünsche auch ich; was irgend als Unheil
 dir erscheinen mag, schmerzt tief in der Seele auch mich.
 Wie der Mutter das einzige Kind, wie der Erde die Sonne,
 wie den Gräsern der Tau, Fischen die wogende Flut,
 wie den Vögeln die Luft, der Bäche Gemurmel den Wiesen,
 lieblicher Knabe, so lieb ist mir dein liebes Gesicht.
 Könnte es doch geschehn — und es könnte geschehn, wie ich meine —
 oh, so komme geschwind, daß ich dich wieder erschau!
 Denn, seitdem ich es weiß, daß du in der Nähe verweilest,
 habe ich doch keine Ruh, eh ich dich wieder gesehn.
 Sterne des Himmels und Tropfen des Taus und Körner des Sandes
 seien gering nur an Zahl gegen dein Glück und dein Heil!

Das folgende an den Gleichen gerichtete gibt ihm an Leidenschaftlichkeit nichts nach, und das an den Subdiakon Bodo (ib. 386), den er ebenfalls als „carissime pusio“, als „pusio candidule, candide pusiole“ anspricht, reiht sich den erstgenannten Gedichten an. Einem andern aber, der als Märtyrer seiner Überzeugung durch die Welt irrte, ist während seines Aufenthaltes auf der Insel Grado ein solch „süßer Junge“ zur begeisternden Muse geworden, der wir eines der reizvollsten und gewaltigsten zugleich unter seinen originellen, melancholischen Gedichten (P. C. III, 731) verdanken. Ich gebe es hier unter Benutzung der Übersetzung von P. Wolters (Hymnen und Sequenzen, Berlin 1914, S. 82 ff.) wieder. Wo ich von ihm abweiche, habe ich mich näher an den Urtext angeschlossen, den er, wie mir scheint, in dem Bestreben verlassen hat, in dem „Knäblein“ in der Auffassungsweise des 17. Jahrhunderts das Jesuskind zu sehen, was meines Erachtens aber durch den Wortlaut ausgeschlossen ist:

Was befiehlst du mir, o Knäblein?
 Warum forderst du, o Söhnlein,
 daß ich süße Lieder singe,
 der ich als Verbanter lang das Meer durchdringe?
 Warum heißest du mich singen?

Besser ziemte mir Elenden,
 Knäblein, meinen Sang zu wenden:
 klagen sollt ich als ein Büßer
 statt zu singen, wie du forderst, Lieber, Süßer.
 Warum heißest du mich singen?

Lieber wollt ich, lieber Junge —
 magst du's wissen, teurer Bruder —
 frommen Herzens in mir trauern
 und in dem gesenkten Geiste tief erschauern.
 Warum heißest du mich singen?

Denn du weißt, göttlicher Jüngling,
denn du weißt, herrlichster Schüler,
daß ich lang im Elend klage
und in Tagen und in Nächten viel ertrage.
Warum heißest du mich singen?

Weißt, daß den gefangnen Scharen,
die in Babylon einst lagen,
Israels befohlen wurde,
ohn' Ermatten zu besingen Judas Ende.
Warum heißest du mich singen?

Doch es konnten doch nicht immer,
mußten dauernd nicht die Stimmen
ihrer süßen Lieder hallend
vor dem Volk der fremden Erde dort erschallen.
Warum heißest du mich singen?

Aber da du es beschlossen,
ausgezeichneter Genosse,
sing dem Vater und dem Sohne
und dem heilgen Geiste ich mit lautem Tone
diesen Sang aus freiem Willen:

„Sei gebenedeit, o Höchster,
Vater, Sohn und milder Tröster,
Gott in dreien, Gott der eine,
Gott der größte, Gott der gute, Gott der reine
durch den Sang aus freiem Willen!

Ach, ich wohne, Herr, schon lange
hier im Meer als ein Verbannter:
schon zwei Jahre sieh mich Armen
hier verweilen. Laß dich endlich mein erbarmen!
Drum will ich voll Demut bitten.“

Und als Sang aus freier Gabe
singe mit dem holden Knaben
Psalm die Seele, Psalm die Lippe,
Psalm am Tage, Psalm in Nächten! Süßes Singen
Weih ich, König, dir, du milder.

Ich möchte nicht mißverstanden werden, wenn ich hier von Liebern der Knabenliebe spreche. Ich denke nicht daran, die Reinheit und Schönheit der Empfindungen eines Walahfrid oder Gottschalk gegenüber ihren jüngeren Genossen anzutasten. Aber man weiß ja aus der Antike, aus den Gedichten des Michelangelo oder aus den Tagebüchern des unglücklichen Platen, Modernerer ganz zu geschweigen, welch hohen Aufschwunges dieses Gefühl fähig ist. Und

man muß es sich klar machen, daß nur eine schwimmende Grenze zwischen den erwähnten Liedern und einem allgemein als *paidikon* anerkannten Liede des 10. Jahrhunderts ist, das ich in Rhythmisierung der Traubeschen Übersetzung wiedergebe:

O wunderbares Abbild der Liebesgöttin,
an dessen Leibe auch nicht der kleinste Makel,
möge der Herr dich schützen, der Sterne und Himmel
hat geschaffen und Meere und Länder gestaltet!
Nicht durch des Todes List sollst du Leid erfahren:
liebend schone dich Clotho den Rocken dinsend!

„Wahre dem Knaben das Leben!“ fleh ich im Scherz nicht,
nein von Herzen zu Atropos gnädiger Schwester,
Lachesis, damit sie dich nicht verlasse.
Thetis mögen dich und Neptun geleiten,
wenn im Schiff du den Etschstrom überschreitest.
Doch was fliest du, bei Gott, da ich dich doch liebe?
Was tu ich Ärmster, wenn ich dich nicht mehr sehe?

Harter Stoff aus der alten Mutter Gebeinen
wuchsen die Menschen aus weggeworfenen Steinen.
Solcher Steine ist dieses Knäblein einer,
der sich nicht kümmert um tränenreiches Klagen.
Freuen wird meines Grams sich mein Nebenbuhler,
schrei ich der Hirschkuh gleich, der das Junge entflohn ist.

Von der Grazie des Originals, in dem jede Strophe durchgereimt ist, gibt die reimlose Übersetzung einen schlechten Begriff; doch wollte ich mich von Traubes in jedem Worte wohlüberlegter Prosa nicht zu weit entfernen. Ebendaselbst, in dem Aufsatze *o Roma nobilis* (Abh. d. phil.-hist. Kl. d. bayer. Ak. d. Wiss. XIX, München 1892, S. 308) gibt er eine Anmerkung über Verbreitung und literarische Verwertung der Knabenliebe im Mittelalter, wozu noch Prächter (Zeitschr. f. d. Alt. 43, 169 ff.). Für die neuere Zeit findet man reiches, wenn auch vielfach unkritisch zusammengetragenes Material in Schriften von Psychiatern (Placzek, Freundschaft und Sexualität. 5. Aufl. 1920; Moll, Die konträre Sexualempfindung. 3. Aufl. Berlin 1899). Zu bemerken ist immerhin, daß Renaissancen, d. i. unter dem Einfluß der Antike stehende Zeiten, zur literarischen Verwertung dieses Motivs geneigt sind.

Ein breiter Strom des Behagens fließt durch die Zeit der karolingischen Renaissance trotz der schweren äußeren und inneren

Kämpfe, die sie durchtoben. Man lese nur Alcwins Abschied von seiner Zelle (P. C. I, 243), etwa in Ganzenmüllers gelungener Übersetzung (a. a. O. S. 95), oder die Schilderung von Grimalds Behausung durch Walahfrid bei Winterfeld (a. a. O. S. 171), oder dessen sorgfältige, wenn auch an Vergil geschulte, alles Einzelne und Kleinste beobachtende Beschreibung des Klostergartens: man lese die Beschreibung des Kürbis bei Baumgartner (Geschichte der Weltliteratur IV. 3. u. 4. Aufl., Freiburg i. B. 1905, S. 309), wo allerdings falsch Melone statt Kürbis übersetzt ist. Auch in irischer Sprache ist in jener Zeit diese Behaglichkeit besungen worden, und gleich Vater Grimald sehen wir auch den keltischen Mönch unter dem Baume sitzen (s. K. Meyer, Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluß des Keltischen S. 81, in Kultur der Gegenwart):

Rings umschließt mich Waldeshag,
der Amsel Lied schallt zu mir her;
bei meinem Pergament, dem linienreichen,
klingt mir der Vögel trillernder Gesang.
Vom Baumeswipfel ruft mit heller Stimme
im grauen Mantel mir der Kuckuck zu.
Fürwahr — es schütze mich der Herr! —
schön schreibt sich's unter'm Waldesdach.

Und wie aus Alcwins Zelle weht uns der Frieden entgegen aus der des irischen Mönchs an der Schwelle des 9. Jahrhunderts. Ich übersetze nach dem Englischen K. Meyers (Ancient Irish poetry, London 1911, p. 81):

Ich und mein weißer Kater haben jeder
ein eigenes Geschick in unsrer Kunst:
im Mäusefangen er und ich im Grübeln.
Mehr als den Ruhm lieb ich die stille Ruh
bei einem guten Buch; mein Kater aber
der neidets nicht, wenn er nur spielen kann.
Und wenn wir zwei dann ganz allein im Haus,
dann langeweilt sich keins von uns, dann gibt's
nur Spaß und Arbeit auch für beide Köpfe.
Da zappelt wohl in seinem Krallennetze
schnell eine Maus; mir aber fällt ins Garn
gewichtig Wort voll tiefen Sinns zugleich.
Auf einen Spalt der Wand schießt er die Blicke
des scharfen Augs; mein schwach doch klares Auge
richt ich auf einen Punkt der Wissenschaft.
Er freut sich hlopsend, wenn er eine Maus

in Krallen hält; ich freu mich, wenn ich ein schwer und geliebt Problem ergattert habe.
So leben wir zusammen alle Zeit:
keins hindert je das andre, jedes ist befriedigt mit sich selbst und seinem Tun.
Ein Meister ist er seines Tagewerks;
ich aber sinne meinem eignen nach,
das Klarheit anstrebt, wo sonst Dunkel war.

Es ist vielleicht nicht gleichgültig, daß der irische Mönch seine Zelle mit einem Kater teilt, während Alcwin sie allein bewohnt. Diese Tierfreundschaft mag der karolingischen Hochkultur nicht gelegen haben. Ermoldus Nigellus in seiner zweiten Epistel an König Pippin erzählt die Geschichte von einem Einsiedler (P. C. II, 87), der häufiger Erscheinungen Christi gewürdigt wurde. Da gesellte sich eines Tages eine Katze zu ihm, und der würdige Mann freute sich, den Rücken des Tieres zu streicheln. Seither blieben die Erscheinungen aus und kamen erst wieder, als der Einsiedler die Katze zur Türe hinausgeprügelt hatte. Es ist etwas anderes, wenn sich die Sitte einzubürgern beginnt, die jungen Klosterschüler Kälber zu nennen (Ganzenmüller, a. a. O.), was später in der Ecclasis captivi zur Einkleidung der ganzen Erzählung verwendet wird, oder Tierbezeichnungen als Decknamen für Menschen zu brauchen, wie es Alcwin in einem merkwürdigen Briefe (MG. Ep. IV, 298 ff.) tut, oder die ererbte Gattung der Fabel und des Tierschwanks zur geselligen Unterhaltung weiter auszubilden. Im ganzen mochte man die Tiere als zu tief unter sich stehend empfunden haben. Nur mit den Vögeln machte man eine Ausnahme. Ihr Gesang weckte die Sehnsucht nach unbekannten Fernen: wir haben oben gesehen, daß man schon damals „wenn ich ein Vöglein wär“ seufzte. Schon Eugenius von Toledo richtete ein Lied an die Nachtigall (Ganzenmüller, a. a. O., 51), und Alcwin (P. C. I, 274), später der Italiener Eugenius Vulgaris (P. C. IV, 431) sind ihm darin gefolgt: wie in Grimmelshausens „Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall“ singt das fromme Vöglein im Wett-eifer mit den Dichtern das Lob Gottes. Neben der Nachtigall spielt der Kuckuck die Hauptrolle. Vor allem als Frühlingsbote, wie auch sonst in den Liedern der germanischen und keltischen Nationen, in dem literarhistorisch wie volkskundlich gleich wichtigen *Conflictus veris et hiemis*, jenem Streitgespräch zwischen Sommer und Winter,

das, wenn nicht von Alcwin selbst, wenigstens aus seinem Kreise herrührt. Das Thema des Streites der Jahreszeiten stammt aus der Antike, die Form ist einer Vergilschen Ecloge entlehnt. Das Thema ist in Nachahmungen bald variiert worden, anderseits ist das Gedicht auf unbekannten Umwegen ins Volk gedrungen und hat sich in das Fest der Winteraustreibung eingedrängt. Ein volkskundlich interessantes Gedicht an die Schwalbe (P. C. IV, 172) will ich nur nebenher erwähnen.

Alcwin hat in ganz ähnlicher Weise wie den oben genannten Corydon einen anderen Schüler Dodo — ich halte es zwar gar nicht für ausgeschlossen, daß die beiden identisch sind — als er in den Wellen des Bachus zu ertrinken drohte, in einem Briefe (MG. Ep. IV, 107) und in einem Gedicht (P. C. I, 269) unter dem Decknamen des Kuckucks beklagt. Von dem Schluß dieses Gedichtes sagt Sieper (Die altenglische Elegie, Straßburg 1915, S. 117):

Dieser Abschnitt, in alliterierende Langzeilen gebracht, würde sich genau lesen wie eine Partie der... altenglischen Elegien. Hier sei besonders darauf hingewiesen, daß in der Klage der Frau die verbannte Frau ihr Lied mit ähnlichen Wünschen für den fernen Gatten schließt.

Es ist aber zu beachten, daß gerade diese Schlußzeilen sich nicht in allen Handschriften des Gedichtes finden, und also von einem andern als dem Dichter in Nachahmung englischer Elegien zugesetzt sein könnten. Auch sonst hat ja freilich unsere Zeit Elegien genug hervorgebracht und Grabinschriften gedichtet; denn Unglück und Tod hat es in ihr im Überfluß gegeben. Aber die Klagen sind mehr ausführlich als eindringlich, sie suchen sich innerhalb der Schönheitslinie zu halten. Und das ist das Renaissancemäßige an der Literatur dieser Zeit und dieser Kreise, über die bessere Handhabung der lateinischen Grammatik und Metrik hinaus. Die Formen des klassischen Altertums haben doch auch einen Teil seines Geistes oder wenigstens seines Stiles mit sich gebracht. Inhaltlich decken sich deswegen die Ideen durchaus nicht mit denen der Antike. In der Naturempfindung herrscht durchwegs die christliche Symbolik, die die Natur nicht an sich genießt, sondern als Symbol für etwas außer ihr Liegendes. Nur Walahfrid mit seiner liebevollen Pflanzenbeobachtung macht vielleicht eine Ausnahme. Selten macht sich eine große, kosmische, die Welt als Einheit umfassende Anschauung

geltend, wie sie Ganzenmüller (a. a. O. 114) in Heirics Vita des hl. Germanus (P. C. III, 511) gefunden hat. Man hat hier, wenn irgendwo, das Gefühl von einer an wirklicher Antike geschulten Empfindung, und es ist vielleicht nicht überflüssig zu erinnern, daß Heiric einer von den wenigen Menschen der Zeit gewesen ist, die ordentlich Griechisch konnten. Aber derartiges ist selten.

Wenn wir antikes und mittelalterliches Empfinden einander entgegenstellen, so ist natürlich das der Karolingerzeit ebensowenig wirklich antik wie das irgendeiner anderen Zeit des Mittelalters. Aber, daß das Empfinden des Mittelalters gerade so geworden ist, wie es ist, so verschieden immerhin vom germanischen Altertum, das eben ist das Verdienst oder die Schuld, wie man es nennen will, der karolingischen Renaissance. Das Zurückdrängen der nordischen Empfindungswelt: darum handelt es sich. Nirgends rauscht der germanische Wald in diesen Gedichten. Wo ist die Sumpflandschaft des Beowulf geblieben? Wenn Paulus Diaconus mit ein paar schüchternen Strichen (Hist. Lang. IV, 37) ein verfallenes Haus schildert, so ist das schon etwas besonderes. Wie anders als Alcwin hätte statt einiger rührender Gemeinplätze über die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins ein alter Engländer bei der Beschreibung der Zerstörung von Lindesfarne in Ruinenromantik geschwelgt, oder hätte ein Venantius Fortunatus alle rhetorischen Mittel aufgewendet, um uns den Mordbrand vor Augen zu führen.

Natürlich hat schon das Christentum an sich mildernd und gemütserweichend gewirkt. Im Christentum der Karolingerzeit muß man Theologie und Religion wohl unterscheiden. Die erste war eine gelehrt Wissenschaft geworden, die sich die Errungenschaften der Vorzeit in großem Maße anzueignen bestrebt war, aber auch in deren ruhigem Besitze ungestört schlummern wollte. Neuerungen wie der Adoptianismus oder die Gottschalksche Prädestinationslehre wurden schroff abgelehnt, gegenüber dem schwärmerischen Bilderdienst der Byzantiner nahm man den oben besprochenen, mehr aufklärerischen Standpunkt ein.

Die Religion aber war eine schlichte Frömmigkeit, in der das Sündenbewußtsein durch ein inniges Vertrauen auf die Vergebung durch die Gnade Gottes stark gemildert, im Hinblick auf die kriegerischen Instinkte des Volkes aber das Ideal des Paulinischen *miles*

christianus besonders herausgearbeitet wurde, wie ja schon Venantius Hymnen als Kriegslieder gedichtet hatte. Im Heliand nimmt das dann die Form des Gefolgsmannenverhältnisses zu Christus an, der dementsprechend als *rex coelestis* aufgefaßt wird. Diese beruhigte Frömmigkeit ist es, die aus den meisten betrachtenden oder lyrischen Gedichten der Zeit, ihren metrischen und einem Teil ihrer rhythmischen Erzeugnisse spricht. Ich will als Beispiel nicht eine der die breite Heerstraße wandelnden lateinischen Hymnen geben, sondern einen Hymnus eines Dichters, der noch immer nicht als der erste deutsche Lyriker der Zeit nach und als ein großer religiöser Lyriker überhaupt, anerkannt ist, dessen Anerkennung freilich darunter gelitten hat, daß er seine lyrischen Perlen in eine trockene, schlecht geordnete Übersetzung der Evangelien (mit Übersetzung dazu gehöriger Kommentarstellen) eingelegt hat.

1. Ær allen woroltkreftin
joh engilo gisceftin,
(sô rûmo ouh sô in ahton
man ni mag gidrahton),
êr sê joh himil wurti
joh erda ouh sô herti,
ouh wiht in thiу gifuarit
thaz siu ellu thriu ruarit:
sô was io wort wonanti
êr allen zîtin worolti;
thaz wir nu sehen offan,
thaz was thanne ungiscafan.
2. Ær alleru anagifti
theru druhtines giscefti,
sô was iz mit gilusti
in theru druhtines brusti.
iz was mit druhtine sâr,
ni brast imos io thâr,
joh ist ouh druhtin ubar al,
wanta er iz fon herzen gibar.
then anagin ni fuarit,
ouh enti ni biruarit
joh quam fon himile obana:
waz mag ih sagen thanana?
3. Ær mâno rihti thia naht,
joh wurti ouh sunna sô glat,
odo ouh himil, so er gibôt,
mit sterron gimâlôt:
so was er io mit imo sâr,
mit imo woraht er iz thâr;
so was ses io gidâtun,
sie iz allaz saman rietun.
4. Ær ther himil umbi
sus emmizigen wurbi,
odo wolkan ouh in nôti
then liutin regonôti;
so was er io mit imo sâr,
mit imo woraht er iz thâr;
so was ses io gidâtun,
sie iz allaz saman rietun.
5. Tho er deta (thaz sih zarpta
ther himil, sus io warpta)
thaz fundament zi houfe,
thâr thiу erda ligit ûfe:
so was er io mit imo sâr,
mit imo woraht er iz thâr;
so was ses io gidâtun,
sie iz allaz saman rietun.
6. Ouh himilrichi hôhaz
joh paradýs so scónaz,
engilon joh manne
thiu zuei zi buenne:
so was er io mit imo sâr,
mit imo woraht er iz thâr;
so was ses io gidâtun,
sie iz allaz saman rietun.

9 Singer, Mittelalter

7. So er thara iz thô gifiarta,
 er thesa worolt ziarta,
 thâr mennisgon gistatti,
 er thionost sinaz dâti:
 so was er io mit imo sâr,
 mit imo woraht er iz thâr;
 so was ses io gidâtun,
 sie iz allaz saman rietun.
8. Sîn wort iz al gimeinta,
 sus managfalto deilta
 al io in thesa wîsun
 thuruh sînan einegan sun;
 so waz so himil fuarit
 joh erdun ouh biruarit
 joh in séwe ubar al,
 got detaz thuruh inan al:
 thes nist wiht in worolti,
 thaz got âna inan worahti,
 thaz druhtin io gidâti
 âna sîn girâti.
9. Iz ward allaz io sâr
 sôso er iz gibôt thâr,
 joh man iz allaz sâr gisah
 sos er iz êrist gisprah.
 thaz thâr nû gidân ist,
 thaz was io in gote, sos iz ist,
 was giahtot io zi guate
 in themo êwinigen muate:
 iz was in imo io quegkaz
 joh filu lîbhaftaz,
 wialih ouh joh wanne
 er iz wolti irougen manne.
10. Thaz lib was lioft gerno
 suntigero manne.
 zi thiui thaz sie iz intfiangin
 int irri ni giangin,
 in finsteremo iz scînit,
 thie suntigon rînit;
 sint thie man al firdân,
 ni mugun iz bifâhan,
 sie bifiang iz alla fart,
 thoh sies ni wurtun anawart,
 so iz blintan man birînit,
 then sunna biscînit.

Ich habe seither eine Übersetzung ins Neuhochdeutsche gewagt (Die religiöse Lyrik des Mittelalters. Neujahrsblatt der Literar. Gesellschaft. Bern 1933. S. 41 ff.), die freilich die Klangschönheit des Originals vermissen lässt. Sollte Otfrids Hymnus selbst nur die Nachbildung eines verlorenen lateinischen sein, so wäre er doch eine staunenswerte Leistung, der bis zu dem ganz anders gearteten rheinischen Marienlob aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts nichts gleichwertiges in deutscher Sprache an die Seite zu setzen ist.

Es ist dies alles freilich nur eine dünne Eisdecke, unter der der Strom einheimischen Empfindens und nordischen Stilgefühls ungehindert

fortfließt. Wer dieses genauer betrachtet, kann auch innerhalb desselben Wandlungen beobachten, die er mit den geläufigen Kunstausdrücken als Klassik und Barock unterscheiden kann, und ich selbst habe das in einer früheren Abhandlung (s. o. S. 85 f.) zu tun unternommen. Für den Außenstehenden aber, der mit dem Maßstab der antiken Klassik mißt, wird es als ein einheitliches Barock erscheinen. Diesen laienhaften Eindruck gibt gut eine Stelle in Kingsleys Hypatia wieder (Tauchnitz-edition I, 225):

Ay, said the Amal, something like nothing one ever saw in one's life, all stark-mad and topsy-turvy, like one's dreams when one has been drunk; something grand which you cannot understand, but which sets you thinking over it all the morning after.

Das ist nun freilich nicht etwas auf die Kunst der nordischen Völker beschränktes. So sagt etwa Hausenstein (Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart u. Berlin 1914, S. 4) von der modernen Hinneigung zur Kunst der alten Ägypter:

Das Natürliche der Griechen schwand vor dem Unnatürlichen und Übernatürlichen der Ägypter, das Menschliche vor dem Unmenschlichen und Übermenschlichen.

Und ins Allgemeingültige erhebt die Beobachtung Goethes feinsinnige Bemerkung zu Anfang des 6. Buches von Dichtung und Wahrheit (Weimarer Ausgabe 27, 14):

So viel ist aber gewiß, daß die unbestimmten, sich weit ausdehnenden Gefühle der Jugend und ungebildeter Völker allein zum Erhabenen geeignet sind, das, wenn es durch äußere Dinge in uns erregt werden soll, formlos, oder zu unfaßlichen Formen gebildet, uns mit einer Größe umgeben muß, der wir nicht gewachsen sind.

Zwei Beispiele werden die Sache klarer machen. Ich gebe nach Olrik (Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, Heidelberg 1908, S. 81) die Schilderung, die irische Sagen von ihrem größten Helden, Cuchullin entwerfen (s. o.):

Als er die Botschaft erhielt, daß die verbündeten Jünglinge vor dem Feinde gefallen sind, kommt die Kampfwut über ihn: das eine Auge wird in den Kopf hineingezogen, das andere tritt hervor, der Mund wird seitwärts gezogen bis zum Ohr, und die Sehnen der Stirn werden rückwärts angespannt nach dem Nacken hin; das Herz schlägt wie das Bellen eines Kettenhundes, ein jedes Glied an ihm bebt wie ein Baum im Sturm oder ein Schilf im Strom, und jeder Muskel tritt hervor so groß wie eine geballte Mannesfaust. Oder er soll die mit Menschen gefüllte Königsburg aufheben und an ihren Platz

stellen: da kam die Raserei über ihn: ein Blutstropfen sammelte sich an der Wurzel eines jeden seiner Haare und sog das Haar in den Kopf hinein, so daß er oben schwärzlich anzuschauen war wie ein Kurzgeschorener; er drehte sich rundherum wie ein Mühlstein und streckte sich darauf in die Länge, daß der Fuß eines erwachsenen Mannes zwischen je zwei seiner Rippen Platz gefunden hätte; da kamen seine Folge- und Schutzgeister zu ihm: er hob das Haus in die Höhe und setzte es an seinen früheren Platz. Über groß ist auch das Bild aus seiner Jugend, als er zum erstenmal beim Kampf in Berserkerwut gerät: man wirft ihn in ein Faß mit Wasser, aber das kommt ins Kochen, so daß die Stäbe gesprengt werden und das Wasser ausströmt; er wird in das zweite Faß geworfen, auch das kocht auf und wird gesprengt; erst in dem dritten Faß wird das Wasser nur lauwarm — und der Held ist abgekühlt.

Oder man lese die Schilderung, die die altenglische Prosa von Salomo und Saturn von dem Paternoster gibt, das den Kampf mit dem Teufel führen soll (s. A. v. Vincenti, die altenglischen Dialoge von S. u. S., Leipzig 1904, S. 62):

Es hat ein goldenes Haupt und silbernes Haar; unter einer einzigen Locke kann man trocken stehn, wenn auch alle Wasser der Erde und des Himmels zusammen regneten; und seine Augen sind 12 000 mal glänzender als die ganze Erde, wenn sie auch mit den glänzendsten Lilienblüten überdeckt wäre, und jedes Blatt der Blüte 12 Monde hätte, und jeder Mond 12 000mal glänzender wäre, als er vor Abels Ermordung war. So wird dann auch ausführlich das Herz des Paternosters beschrieben, das 12 000mal herrlicher ist als die 7 Himmel, die über uns gesetzt sind; das Paternoster hat ferner eine feurige Zunge und einen goldenen Rachen und einen leuchtenden Mund. Seine Arme sind 12 000mal länger als die Erde, seine zwei Hände sind breiter als zwölf Mittelwelten, ein jeder seiner goldenen Finger aber ist 30 000mal länger als die ganze Mittelwelt usw.

Man wird zugestehn, daß sowohl der irische Held wie das englische Paternoster mehr einem mexikanischen Götzen als einem altgriechischen Götterbilde gleichen. Es ist, wie man aus dem letzten Beispiel sieht, auch nicht das Christentum, das diese exzessive nordische Phantasie unterbunden hat, sondern erst die klassische Bildung und ihr Schönheitsideal, das mit der Karolingerzeit eingezogen ist. Ja das orientalische Christentum, das wohl für Salomo und Saturn mitverantwortlich zu machen ist, kam gewissen Neigungen der Nordländer, wie die zitierte Äußerung Hausensteins über ägyptische Kunst zeigt, nur allzusehr entgegen. Und was die karolingische Kultur anbetrifft, sind nun die notwendigen Einschränkungen zu machen.

Unter dem Schlagwort „Die karolingische Renaissance“ schreibt Diehl (Manuel d'art byzantin., Paris 1910, p. 362 ff.):

Es ist hier nicht der Ort, alles das, was die karolingische Renaissance Byzanz verdankt, auseinanderzusetzen. Ob der Dom von Aachen von S. Vitale in Ravenna beeinflußt sei oder direkt orientalischen Bautypus als Vorbild gehabt habe, auf jeden Fall ist er nach Strygowskis Ausspruch eine hellenistisch-orientalische Konstruktion, der Familie der Martyria mit Zentralanlage zugehörig, wie sie sich so häufig in Syrien und Kleinasiens finden. Die Kirche von Germigny-les-Prés erinnert merkwürdig an armenische Baudenkmäler. Man weiß ebenso, in wie vielen Punkten die Miniaturen der schönen karolingischen Handschriften an die dekorativen Motive der syrischen und byzantinischen Handschriften gemahnen. Ob diese Typen jetzt direkt aus Egypten, Syrien, Byzanz gekommen seien, oder Frankreich durch das stark byzantinierte Italien übermittelt wurden, auf alle Fälle sickerte das orientalische Element von allen Seiten in das Abendland durch. Alle Vorbedingungen für einen guten Empfang waren vorhanden: das Verlangen des jungen Imperiums mit Byzanz zu rivalisieren, die ununterbrochenen handelspolitischen und diplomatischen Beziehungen mit dem Orient, das Prestige, dessen sich die byzantinischen Moden erfreuten — brachten doch die reichliche Verwendung orientalischer Stoffe, der Import griechischer Elfenbeinskulpturen und Manuskripte ständig Fermente byzantinischen Einflusses und nachahmenswerte Vorbilder an den Hof der Karolinger. Zweifellos muß man einräumen, daß syrische Vermittler noch mehr Einwirkung ausübten als die reinen Byzantiner; zweifellos kann es auch nicht bestritten werden, daß noch andere Beiträge sich in dieser ungemein komplizierten Mischung, die die karolingische Kunst darstellt, geltend machten. Dennoch bewahrt das Ganze eine durchaus orientalische Färbung.

Richtiger wohl sagt Dehio (Geschichte der deutschen Kunst I., Berlin u. Leipzig 1919, S. 33 f.):

Sicher enthält die karolingische Kunst orientalische Elemente die Menge, und zwar allein schon deshalb, weil dieselben sich schon lange vor Karl Zügänge in den Okzident gebahnt hatten. Eine rein lateinische Kunst gab es längst nicht mehr. Auch in der karolingischen Zeit hat der Zufluß aus dem Osten nicht aufgehört, aber man kann nicht beweisen, daß er an Stärke nennenswert zugenommen hätte. Die karolingische Kunst streckt ihre Arme nach allen Seiten hin, sie sammelt und vereinigt. Dies gab ihr ihren überraschenden Glanz, das war zugleich ihre Schwäche. Im Universalreich ist eine Universalkunst im Entstehen begriffen.

Antike Einflüsse sind so auf allen Lebensgebieten der Zeit zu verspüren. Aber nur, wo ein bewußtes Rückgreifen auf die klassische Zeit der Antike vorliegt, kann man, wie Dehio richtig bemerkt, von einer Renaissance sprechen. Das ist teilweise in der Dichtkunst und vielleicht da und dort in der Lebensführung der Fall. In den andern Gebieten des Lebens, in der bildenden Kunst und in anderen, auf die Erna Patzelt a. a. O. hingewiesen hat, ist nur von einem Fortleben der Antike, der Spätantike, der veränderten, orientalisch und barbarisch beeinflußten Antike die Rede.

Aber auch in der Literatur gilt das Wort von der Renaissance nur für einen Teil derselben, und auch für diesen nur in beschränktem Maße. Bringt doch die Bibel allein ein starkes orientalisches Element. Auch wird man wie bei der bildenden Kunst mit der Untersuchung einsetzen müssen und wird sehen, daß wie dort aus dem byzantinisch oder syrisch beeinflußten Oberitalien Wirkungen sich geltend machen, indem auch hier ein ravennatischer Poet wie Venantius Fortunatus einen merkwürdig aufgeregten Stil ins Frankenreich importiert, über den ich oben (S. 90) ausführlicher gesprochen habe. Schon bei dem Franzosen Angilbert spüren wir ein besonderes, dem des Venantius verwandteres Pathos, als bei seinen Zeitgenossen an Karls Hofe. Was ist das für eine Aufregung in dem Gedicht (P. C. I, 358), in dem er in Langres den aus Italien rückkehrenden Pippin begrüßt: Wie schildert er die Erwartung durch die Familie, wie sein Bruder Karl es vor Ungeduld schon nicht mehr aushält, und wie ihn der jüngere Ludwig tröstet, daß er den Abwesenden im Traume gesehen habe! Wie stellt er sich dann die Freude vor, als jener nun wirklich zu Hause ist! Das ist jenes reizsame Anempfinden, wie er es wohl von Venantius gelernt hat. Anderseits die Ekloge an Karl (ib. 360), in welchem der Vergil nachgeahmte Refrain sich mit einem zweiten kreuzt und durchschlingt, so daß man sich schließlich schwer zurechtfindet und es mit einem nordischen Bandornament zu tun zu haben glaubt, wie auch Otfrid (V, 23), freilich in einfacherer Weise, sich zwei Refrains hat durchschlingen lassen.

Wie in der bildenden Kunst müssen wir, wenn wir den orientalischen Einflüssen nachgehen, den Blick nicht einseitig auf Byzanz gerichtet halten, sondern das orientalische Hinterland, vor allem Syrien mit in Betracht ziehen. Da ist vor allem der große Syrer Ephraem zu nennen, der schon auf die byzantinische Hymnendichtung und deren Form von so maßgebendem Einflusse gewesen zu sein scheint, und von dessen Gedichten auch lateinische Übersetzungen im Abendlande umliefen. Mittelbar geht jedenfalls auf ihn die große Umwälzung in der religiösen Poesie des Mittelalters zurück, wie sie in unserer Zeit die Sequenzendichtung Notkers des Stammfers darstellt. Auf Otfrid hat er direkt oder indirekt Einfluß gehabt (s. Erdmanns Fußnote zu V, 23, 187 ff., 223 ff.). Grau (Quellen und

Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes, Halle 1908) hat seinen Einfluß auf die altenglische Dichtung und das Muspilli wohl in allzugroßem Umfange angenommen; wenn er etwa (S. 236) Wert darauf zu legen scheint, daß das *aha artruknet, muor varswilhit sih* bei Ephraem sich finde, so ist auf P. C. IV, 494, 28 und Seneca Anth. lat. Nr. 232 zu verweisen. Aber orientalischer Einfluß auf das Muspilli ist nicht abzuleugnen (s. o. S. 89). Im ganzen haben ja die eschatologischen Phantasien bereits der Apokalypse etwas großartig Barbarisches, das sich mit ähnlichen keltisch-germanischen Vorstellungen von einem Weltende, wie zuletzt Olrik (Om Ragnarok, Kopenhagen 1902) überzeugend dargestan hat, traf und dadurch wohlvorbereiteten Boden fand. Es hat dieses Thema für die Zeit etwas entschieden Anziehendes gehabt: zahlreich sind die Hymnen, die den jüngsten Tag oder die Geschicke des Antichrist oder das himmlische Jerusalem schildern. Strecker hat (Ztschr. f. d. Alt. 51, 227 ff.) den engen Zusammenhang dieser Hymnen mit den Werken des genannten Ephraem gezeigt. Hier finden sich die kolossalischen Bilder von den zitternd Gottes Thron umstehenden Engeln, dem vom Throne ausgehenden Feuerstrom usw. gehäuft. Anderes, wie das Verschlingen durch den Teufel, wird wohl auf eine verwandte Quelle zurückgehn: in der bildenden Kunst hat Goldschmidt (Der Albanipsalter, 1895), was Strecker entgangen zu sein scheint, die Darstellung schon lange vor Giotto nachgewiesen, unter anderem an einem Kapitell des Basler Münsters, das Wacker-nagel recht unglücklich mit der Sage Dietrichs von Bern zusammengebracht hatte. In diesen Rhythmen sind schon alle die Werkstücke beisammen für den Bau, dem Thomas von Celano im 13. Jahrhundert in seinem *Dies irae dies illa* seine imponierende abschließende Gestalt gegeben hat.

Andere orientalische Quellen treten uns entgegen in den apokryphen Evangelien, dem Evangelium Nicodemi für den Rhythmus von Christi Höllenfahrt, der Vindicta Salvatoris für den von der Zerstörung Jerusalems, den Winterfeld (a. a. O. 156 ff.) übersetzt hat. Visionen von Hölle und Himmel, später bei den Kelten besonders gepflegt, gewinnen in unserer Periode packende Gestaltung in Wahlfriids Visio Wettini und der Vision des Merhduf in Aethelwulfs Gedicht über das Kloster von Lindesfarne (bei Winterfeld a. a. O.

161 f.). Visionen werden in der Zeit schon zu politischen Zwecken benutzt, so von Audradus Modicus, wie überhaupt politische Schriftstellerei eines Agobard und Amulo die politische Lyrik vorbereiten hilft, als deren vornehmsten Vertreter wir Florus von Lyon antreffen, einen nicht unwürdigen Vorgänger der politischen Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts. Erst diese Visionen von Himmel und Hölle geben uns das vollständige Weltbild des Mittelalters, aus orientalischer Phantasie erwachsen, wie es dann, vielleicht wieder unter arabischem Einfluß, im 13. Jahrhundert Dante in unübertrefflicher Weise gestaltet hat. Dieses Weltbild müssen wir immer im Auge behalten, wollen wir uns den mittelalterlichen Menschen lebendig machen, der in einer dunklen Behausung wohnt, in die von oben her der Glanz des Paradieses strahlt, von unten das Feuer der Unterwelt leuchtet. Je mehr sich die Phantasie die ewigen Höllenstrafen ausmalte, desto entsetzlicher mußte die Angst vor ihren Schrecken auf den Menschen der Zeit lasten (P. C. IV, 576): *Melius fuisset Quod homo nunquam nasceret, Quia in inferno Penam debet agere.* Bußgebete und gemeinsame Beichten sind uns aus der Zeit in Prosa und Versen erhalten und bereiten die später so häufigen Sündenklagen vor, die für die fortschreitende Erweichung des Gemüts und die Selbsterforschung so wichtig sind. Die gemeinsame Beichte, die seit dem 8. Jahrhundert am Aschermittwoch, später am Gründonnerstage gesprochen wird, in der jeder einzelne sich aller möglichen Sünden beschuldigt, wird mit den Juden geteilt, die eine ähnliche an ihrem Versöhnungstage sprechen. Mit den Juden gemein sind auch die Zahlenlieder, die religiösen Ausdeutungen der Zahlen. Am nächsten steht der Rhythmus von den 13 Tagen (P. C. IV, 471) wegen der Zahl 13, die für die jüdischen Zahlenlieder charakteristisch ist (Weinreich, Triskaidekatische Studien, S. 33; Köhler, Kleinere Schriften III, 305, 369 f.; Feilberg, Ztschr. d. Vereins für Volkskunde IV, 382 f.; Erk-Böhme, Liederhort III, 828). Das jüdische Lied ist viel später bezeugt, könnte aber doch in älterer Gestalt die Quelle sein oder auf irgendeine gemeinsame orientalische Quelle zurückgehen.

Zaubersprüche haben jedenfalls die Germanen schon aus indo-germanischer Urzeit ererbt. Aber die Form der Einleitung durch Erzählung eines älteren analogischen Falls der Heilung durch eine

überirdische Persönlichkeit scheint mir aus der orientalischen Magie übernommen, mag auch die Herleitung jedes einzelnen Spruchs zweifelhaft sein. Möglicherweise ist der eine oder andere Spruch schon in vorchristlicher Zeit zu den Nordvölkern gedrungen. Viele solche Besegnungen laufen noch jetzt im Volke um, in größerer Zahl, als es sich der aufgeklärte Bürger träumen lässt. Von diesen gehen mehr, als man nachweisen kann, in sehr alte Zeiten zurück. Viele sind das Mittelalter hindurch in lateinischer Sprache erhalten, sich oft bis zur Ununterscheidbarkeit mit den kirchlichen Benediktionen berührend, deren Zusammenhang mit den jüdischen Besegnungen noch gar nicht recht untersucht scheint.

Direkt eingeführt aus dem griechischen Osten wurde damals ein wichtigstes Ferment der religiösen und allgemeinen innerlichen Entwicklung der Menschheit von einem Manne keltischer Herkunft: die Mystik. Ihr gelang es, Theologie und religiöses Empfinden zu vereinigen, die der Gelehrsamkeit der karolingischen Epoche auseinanderzufallen drohten. Johannes der Irländer hat nicht nur die Schriften, die dem Dionysius Areopagita zugeschrieben wurden, übersetzt, sondern auch alles dazugetan, ihre Tendenzen bei seiner Generation auszubreiten und zu vertiefen. Seine Gedichte sind nicht zahlreich und stehen im allgemeinen auf keiner sehr hohen künstlerischen Stufe. Aber sie sind nicht nur deswegen interessant, weil sie teilweise in griechischer Sprache abgefaßt, sondern vor allem weil es Gedankendichtungen sind, die nicht einfach mit herkömmlichen Formeln wirtschaften, sondern gedanklich Selbsterlebtes geben. Von wahrhaft Miltonscher Gewalt sind die Verse, die er (P. C. III, 543 f.) dem besiegteten Satan in den Mund legt. Im Kampfe der Brüder ist er auf Seite Karls des Kahlen gestanden und hat Ludwig den Deutschen in kräftigen Worten abgemahnt, gegen den Bruder zu Felde zu ziehen (P. C. III, 529), in dieser Beziehung ein Gesinnungsgenosse des oben genannten Florus von Lyon, der freilich mit viel größerer poetischer Kraft den Untergang des Reiches beklagt (P. C. II, 559), der die ganze Natur zur Mittrauer aufruft (ib. 561) und all den Jammer in die Worte zusammenpreßt: *pro rege est regulus, pro regno fragmina regni*. Im übrigen sind die beiden Zeitgenossen durchaus nicht eines Sinnes, indem Florus in einem heftigen politischen Gedicht (ib. 555) für die Rechte der Kirche gegen die des Reiches ein-

tritt, während Johannes der Mystiker sich viel zu weit von der normalen Orthodoxie entfernt hat, als daß er ein unbedingter Anhänger der herrschenden Kirche sein könnte, so daß man ihm lange, wenn auch mit Unrecht, das bissige Gedicht eines Neapolitaners zuschreiben konnte, in dem (P. C. IV, 555 f.) der Übergang der Macht von Rom auf Byzanz gefeiert und Rom wegen seines Reliquienhandels verhöhnt wurde.

Die eigentlich klassischen Zeitalter pflegen vorwiegend episch zu sein, der Lyrik nur eine sekundäre Rolle zuzuteilen. Es geht dies aus der katechischen klassischen Kunstauffassung hervor, der die Kunst eine Mimesis der Natur ist, allenfalls eine veredelte, konzentrierte, stilisierte, aber Naturnachahmung auf jeden Fall. Dieser Auffassung nun steht die Lyrik am fernsten, so daß sie für Kunsttheoretiker dieser Gruppe immer eine gewisse Verlegenheit bildet. In unserer Zeit aber tritt die Epik sehr zurück: nicht als ob es an Heiligenlegenden und ähnlichem gefehlt hätte, aber sie sind unbedeutend oder zeigen sich von besserer Seite nur in erbaulich-lyrischen Einschüben. Deutlich hat dies Seemüller gesehen in seiner Studie zu den Ursprüngen der altdeutschen Historiographie (Festgabe für Heinzel, Halle 1898, S. 279 ff.). Was in alliterierenden Versen überliefert ist, steht immer im Rahmen des nordischen Stilgefühls, das doch nie reine objektive Epik zuläßt. So im Hildebrandslied die Auflösung der Handlung in Dialog, die Zurückdrängung alles wirklichen historischen Geschehens in den Hintergrund, aus dem her es nur seine großen Schatten wirkungsvoll auf das Gemälde der Einzelschicksale wirft, das Pathos der ganzen Darstellung, die in der Tragik einer erschütternden Familienszene gipfelt. Freilich ist es weit davon entfernt eine Ballade zu sein, und wenn wir in der modernen Ballade von der Donna Lombarda (Nigra, Canti popolari del Piemonte, Torino o. J., S. 1 ff.) einen Abkömmling eines alten Heldenliedes vom Tode des Helmichis und der Rosamunde sehen sollen, so muß das alte Lied im Laufe der Jahrhunderte seinen Stil ganz geändert haben.

Es gab wohl mehr Heldenlieder in der Art des Hildebrandliedes. Hier erhebt sich für die französische Literatur des Mittelalters die Cantilenen-Streitfrage. Sie scheint ja jetzt durch Bédier im negativen Sinne beantwortet, man nimmt an, die Dichter des 11. und der fol-

genden Jahrhunderte hätten direkt oder durch Vermittlung geistlicher Berater aus gelehrten Chroniken geschöpft und den Rest aus eigener dichterischer Phantasie hinzugestan. Ein gesunder Kern steckt sicher in dieser Opposition gegen die Übertreibungen der Cantilenentheorie; aber einiges läßt sich doch zu deren Verteidigung anführen. Wenn uns nicht die skandinavischen Nibelungenlieder überliefert wären, könnte man mit den Mitteln der Bédierschen Beweisführung dartun, daß unsere Nibelungen erst im 12. Jahrhundert mit Benutzung chronikalischer Notizen erfunden seien. Ich weiß nicht, wie sich Bédier zu den Resten germanischer Heldenepik stellt, die im französischen Nationalepos enthalten sind: er leugnet wohl die Zusammenhänge des Floovant mit dem Wolfdietrich, des Thieris von Moriane in den Loherains mit der Hunnenschlacht, der Haguenon und Fouques mit unsren Hagen und Volker, des Gautier des Hums mit unserm Waltharius, des Clarembaut in Parise la duchesse mit Berhtunc usw.? Wo ist die alte Chronik, aus der der Dichter des Beowulf seine Dänen- und Gautenkönige genommen hätte? Wenn bei Ermoldus Nigellus (*In honorem Ludowici I*, 145 ff.; *P. C. II*, 9) Wilhelm von Toulouse sich als Führer ins Mohrenland anbietet, weil er das Land und seine Bewohner wohl kenne: *Quae mihi nota nimis, et sibi notus ego. Moenia, castra, locos, seu caetera saepe notavi* — scheint er da nicht auf Abenteuer anzuspielen, von denen die späteren Wilhelmslieder widerhallen? Und was mich gegen die Bédierschen Theorien mißtrauisch macht, so wertvoll sie auch gewesen sind für die Erkenntnis der ästhetischen Schönheit der vorliegenden Texte, die man bis dahin zu sehr als Entstellungen älterer, echterer, volksentsprungener Lieder geringgeachtet hatte, das ist die offen eingestandene Tendenz, den fränkischen, d. i. deutschen Einfluß auf die französische Literatur zu eliminieren.

Il y a dans la correspondance de Jacob Grimm une parole que j'ai la faiblesse d'admirer. Une théorie de Görres voulait que les Nibelungen ne fussent pas d'origine allemande, mais scythe: le bûcher de Brünhild, assurait-il, s'était d'abord allumé sur le Caucase, et Jacob Grimm ne pouvait s'en consoler. Il écrivit donc à Görres: « Si l'on met en question l'origine de notre poésie héroïque, j'avoue que je n'abandonnerai pas volontiers, de prime abord, le sol connu, les rives de notre Rhin bien-aimé. S'il me fallait admettre une origine scythe, cela me ferait le même effet que s'il me fallait abandonner ma religion pour une autre religion plus ancienne. » Pareillement, je ne conviendrai pas sans de bonnes raisons que les chansons de geste soient

d'origine germanique, et, ne connaissant à l'appui de cette hypothèse que des raisons sans force, je ne rendrai notre Chanson de Roland aux Germains que lorsque les Allemands auront rendu aux Scythes leurs Nibelungen.

So Bédier (*Les Légendes épiques III*, Paris 1912, S. 453). Ich bewundere weder Jacob Grimm wegen seines Briefes an Görres, noch beneide ich Bédier um seine Gefühle, insoferne sie auf seine wissenschaftliche Überzeugung irgendeinen Einfluß haben. Daß er erklärt « pour de bonnes raisons » anderer Meinung sein zu wollen, ist doch nur eine Redensart; denn würde er in einem andern Fall etwa sich durch schlechte Gründe bewegen lassen, seine Ansicht aufzugeben? Das ist doch, was Richard Heinzel einmal die Sünde gegen den heiligen Geist der Wissenschaft genannt hat: etwas für wahr zu halten, weil es einem angenehme Empfindungen erregt. Da man durch Bédier so die Deutschen losgeworden ist, will man es ebenso mit den Kelten halten, und Faral und Foulet machen, wenn auch aus anderen Gründen als seinerzeit Wendelin Förster, die verzweifeltesten Anstrengungen, alles, was man als keltisch deuten könnte, auf die Antike zurückzuführen. Wer weiß, wie lange die noch vor ihren Augen Gnade finden wird, und sie werden nicht ruhen, bis sie dastehen wie der *selfmade man*, ohne Vater und ohne Mutter.

Zenker (*Das Epos von Isembard und Gormund*, Halle 1896) behauptet, daß dieses auf der Grundlage zweier Lieder entstanden sei, deren eines die Schlacht von Saucourt des Jahres 881 unter dem westfränkischen Könige Ludwig III. besungen hätte, das andere die Unterwerfung und Begnadigung eines unteritalienischen Großen namens Isembard durch Ludwig II., den Sohn Kaiser Lothars, um 860. An Stelle des ersten Liedes nimmt Bédier prosaische Lokaltradition als Quelle für einen Teil des Berichtes an, während er für anderes freie Erfindung des Dichters voraussetzt, und seine Annahmen mögen das Richtige treffen. Die Identifikation des Helden des Gedichts mit dem unteritalienischen Großen scheint Bédier stillschweigend abzulehnen, während sie mir recht einleuchtend scheint. Zenker meint, daß für diese Isembardfigur poetische Tradition notwendig anzunehmen sei wegen der Erhaltung des epischen Beinamens *li margariz*. Jedenfalls ist das Zurückgehen auf ein historisches Volkslied der Zeit möglich, und wir dürfen nicht mit Voretzschi-

historische Volkslieder mit epischem Inhalt überhaupt leugnen, weil der Krieg des Jahres 1870 nur lyrische Soldatenlieder hervorgebracht hat. Enthält doch schon der Prinz Eugen mehr episches Detail als diese Soldatenlieder. Wir haben ja zufällig zwei Lieder aus jener Zeit, deren eines gerade die Schlacht von Saucourt behandelt, das andere eine Episode aus den unteritalienischen Feldzügen Ludwigs II., allerdings nicht die hier in Frage kommende, sondern eine, die sich 11 Jahre später zugetragen hat, die Gefangennahme des Kaisers durch beneventanische Aufrührer im Jahre 871. Beide von geistlichen oder wenigstens sehr frommen Verfassern, beide in der Sprache des Volkes gedichtet und sonach auf Wirkung in weiten Kreisen berechnet, das eine hochdeutsch, das andere vulgärlateinisch. Aber das erste, das bekannte Ludwigslied, durchaus lyrischerbaulich, mit Zurückdrängung aller epischen Details, das andere trotz der gleichen erbaulichen Stimmung, die sich vor allem in den Reden der Personen äußert, vollgepfropft mit historischen Tatsachen, die wir teilweise nirgendwo andersher kennen, so die Teilnahme zweier beneventanischer Einwohner Sado und Saducto (P. C. III, 755) an dem Aufstand.

Höret, alle Erdenländer, eine grause Schreckenstat,
welch Verbrechen ward begangen in der Stadt von Benevent:
Ludewig, den frommen Kaiser, setzten sie gefangen dort.

Beneventer Bürger hielten da zusammen einen Rat,
Adelfer begann zu sprechen, und die Fürsten sagten da:
„Wenn wir lebend ihn entlassen, gehen sicher wir zugrund.“

Denn ein schreckliches Verbrechen hat begangen er im Land,
hat die Herrschaft uns entrissen, hat geachtet uns für Nichts,
hat getan uns vieles Böse, recht ist's, daß er sterben soll.“

Und den frommen Heilgen rissen sie aus seiner Kaiserpfalz,
Adelfer hat ihn geführet zu der Stätte des Gerichts,
und er ging erhobnen Hauptes wie ein Märtyrer zum Tod.

Sado und Saducto setzten wider ihren Kaiser sich,
und der fromme Heilige also jetzt zu sprechen er begann:
„Wie zu einem Mörder kommt mit Schwertern und mit Stangen ihr.“

War doch einst die Zeit, da ich euch hilfreich war in jeder Art;
heute habt ihr euch erhoben, Rat zu halten wider mich,
und ich kenne nicht die Ursach, warum ihr mich töten wollt.

Nur die bösen Menschen habe überliefert ich dem Tod,
aber unsre heilge Kirche habe immer ich geliebt,
und das Blut, das ihr vergossen, hab ich nach Gebühr gerächt.“

.

Auf Reliquien wards geschworen, daß das Reich ihm sei verwehrt,
und daß in ein andres Land er sollte lenken seinen Schritt.

.

Der Verführer voller Arglist, genannt,
setzte sich aufs Haupt die Krone, sprach zum Volke solches Wort:
„Jetzt bin ich der höchste Kaiser und regiere über euch.“

Und er freute sich im Geiste über seine Freveltat,
doch da fuhr in ihn der Teufel, und er fiel herab vom Thron,
und es kamen viele Scharen, das Mirakel anzusehn.

Unser Heiland Jesus Christus hat das Endurteil gefällt:
große Scharen Heiden brachen ein ins Land Calabria,
kamen vor die Stadt Salerno, zu besetzen jene Stadt.

Hier bricht das unvollständig überlieferte Gedicht ab: der Schluß muß berichtet haben, wie die Aufrührer im Schreck über den Einfall der Heiden den Kaiser freiließen, und er die Sarazenen in einer großen Schlacht besiegte. Ich habe das Lied des echten Bänkelsängertons wegen übersetzt. Andere Lieder stellen höhere Ansprüche: so das auf die Zerstörung des Klosters Clonnes in der Normandie (P. C. II, 147), dessen Dichter die thracische Leier schlägt, aber auch nicht so weit vom Bänkelsänger entfernt ist und ohne größere Auffassung allerhand Anekdoten erzählt von dem Bretonenfürsten Nemenoi, der, ein Bauer von Geburt, einen Schatz findet und dadurch zu seiner Stellung gelangt, als Zeichen seiner Unabhängigkeit vom fränkischen Reich eine Statue von sich machen lässt mit nach Osten gerichtetem Gesicht, wie er aber endlich nach Zerstörung des Klosters an den Füßen gelähmt, großes Gut zur Wiederaufrichtung des Klosters gibt. Aber stark wirkt doch des Dichters Klage über die Ohnmacht des fränkischen Reiches unter Karl dem Kahlen, an die oben zitierten Verse des Florus von Lyon erinnernd: *Heu me dolores patriae, Heu me honores gloriae, Quam novit orbis, pristinac. Heu me, fluunt nunc lacrimae.* Man vergleiche das klassisch geformte Gedicht des Paulinus von Aquileia auf den Untergang seiner Vater-

stadt (P. C. I, 142) mit dem jüngeren, dichterisch unbedeutenden Rhythmus (P. C. II, 150), der sein Interesse nur durch die kirchenpolitische Spitze bekommt. Alle diese treten zurück gegen die beiden kräftigsten historischen Lieder der Karolingerzeit, das auf den Sieg Pippins über die Avaren und das auf die Schlacht bei Fontenoy, die beide Winterfeld a. a. O. übersetzt hat.

Die schönsten Stellen des zweiten Liedes nähern dies historische Gedicht der Elegie. Verwandt sind die Totenklagen um historische Persönlichkeiten, wie die um Karl den Großen (P. C. I, 474), womit die beim Annalista Saxo im 5. Buche (P. C. IV, 55 ff.) zu vergleichen, ferner, um nur die schönsten zu nennen, die des Paulinus von Aquileia auf den Herzog Erich von Friaul (P. C. I, 131). Von Totenklagen auf Privatpersonen erwähne ich die rührende des Agius auf seine Schwester Hadumoth, die Friedrich Rückert zu einer Übersetzung begeistert hat. Dazu die Menge Epitaphien auf Personen, die im öffentlichen Leben standen und außerhalb desselben. Und daneben, die Gruppe der historischen Gedichte beschließend, andere, hellerer Tönung, wie die von Bürgerstolz erfüllten Beschreibungen der Städte Mailand und Verona (vielleicht beide auf eine ältere Beschreibung eines römischen Stadtplanes zurückgehend) und das prächtige Wächterlied der Modeneser auf ihre neu erbauten oder zu erbauenden Mauern (P. C. III, 702). Der Verfasser war jedenfalls ein gebildeter Mann, wie seine gelehrten Anspielungen beweisen, der es aber doch verstand eine stark volkstümliche Wirkung zu erzielen.

Im Gegensatz dazu haben wir eine Gruppe von Autoren zu nennen, die absichtlich alles Volkstümliche vermeiden und sich eines schwerverständlichen Stiles bedienen. Die Geschichte dieses dunkeln Stils ist noch zu schreiben. Sicher ist, daß er im wesentlichen aus dem Orient kommt. Die beiden Männer, die im Altertum den Beinamen des Dunklen führten, stammen, der eine aus Kleinasien, der andere aus Ägypten. In der rhetorischen Prosa nennt man darum diesen Stil den asianischen (Näheres bei Norden, *Die antike Kunstprosa I.*, Leipzig u. Berlin 1909). Das Fortleben desselben in der Dichtung späterer Zeiten habe ich in großen Umrissen zu skizzieren versucht (Wolframs Stil und der Stoff des Parzival, WSB. 1916, S. 1 ff.), wobei ich bedauerlicherweise aus Unkenntnis oder Vergeßlichkeit es

unterlassen habe, Ehrismanns, das Wichtigste schon vorwegnehmen den, Aufsatz im ersten Bande der Germanisch-romanischen Monatschrift (S. 664 ff.) zu zitieren. Dieser dunkle Stil entspricht offenbar einem innern Drange der Menschen in jenen Zeiten, da sie sich von dem antiken Kunstideal abgewendet haben. Der Asianismus ist eine Reaktion, die gegen dieses einseitig klassische Stilideal zur Zeit seiner mächtigsten Herrschaft auftritt und endlich siegreich aus dem Kampfe hervorgeht. Dieser Stil hat gewissermaßen seine besondere Grammatik erhalten in dem Werke des Virgilius Maro im 6. oder 7. Jahrhundert, wenn man dasselbe nicht mit Lehmann (Die Parodie im Mittelalter, München 1922, S. 21 f.) lieber als parodistisch ansehen will. Ungefähr gleichzeitig finden wir in Irland die Hisperica famina, die durch Wortstellung und Wortwahl dem Verständnis absichtliche Schwierigkeiten bereiten. Die Wortstellung befolgt allerdings eine gewisse Regel, indem das Verbum fast immer zwischen Substantiv und zugehöriges Attribut gesetzt wird. Die Worte sind meist weit hergeholt, veraltete griechische oder lateinische Wörter. Durch die Mischung von Griechisch und Latein schließen sich die Famina einerseits an den genannten Virgilius, anderseits an andere irische Erzeugnisse wie die Lorica. In der karolingischen Zeit setzt sich das fort: wir können zufrieden sein, wenn wie bei Johannes Scotus oder Heiric sich die griechischen Wörter nur für Termini technici oder als Zitate verwendet finden und nicht wild als gelehrter Aufputz ins Latein eingestreut. Dieses Graecolatein zieht sich dann, wie Henrici (Sprachmischung in älterer Dichtung Deutschlands, Berlin 1913) gezeigt hat, bis ins 15. Jahrhundert fort und führt teilweise zur Bildung einer direkten Mischsprache, Dazu kommen noch erschwerend allerhand Neubildungen im Lateinischen selbst. Bei anderen wieder liegt die Dunkelheit mehr im Sinn, wie in den Gedichten von Habicht und Pfau (P. C. IV, 610), oder dem über das Hohelied (ib. 620). Eine fernere Art der Dunkelheit entsteht durch die Gedankenverschlingung, wie sie Goethe so schön in einem Liede der Hudhailiten aufgezeigt hat (s. o. S. 80). Nicht immer haben die modernen Herausgeber erkannt, daß es sich hier um Stil handelt, und haben im Interesse der Deutlichkeit zu ändern versucht. So wird die Joseph-Potiphar-Geschichte (P. C. IV, 642 f.) folgendermaßen erzählt:

Der Jüngling war sehr schön und tugendhaft. Die Gattin seines Herrn aber überredete ihren Gemahl, ihn in den Kerker zu werfen, damit ihre Schlechtigkeit nicht herauskomme. Doch der Ruf seiner Weisheit und Geduld verbreitete sich über ganz Ägypten. Seine Herrin forderte ihn nämlich auf, mit ihr zu schlafen, er aber weigerte sich. Da rief sie das ganze Haus zusammen und sagte, der Hebräer habe ihr die Kleider zerrissen. Potiphar war sehr wütend wegen seiner Frau und warf ihn in den Kerker, wo aber Joseph im Bewußtsein seiner Unschuld sich ganz wohl befand. Man muß eben Frauen nichts glauben, denn durch ein Weib ist der Tod in die Welt gekommen. Sie verbeugte sich vor ihrem nach Hause kommenden Gemahl, zeigte den zerrissenen Mantel und sprach: dieser Hebräer hat mir Gewalt antun wollen. Diese Versuchung aber war nur eine Prüfung für Joseph, dem seine Keuschheit und sein Gebet halfen. Von Zorn erfüllt, warf Potiphar den Joseph in den Kerker. Dort schmachtete er schuldlos, wurde aber gerettet, weil er der Frau widerstanden hatte.

Goethe würde sagen, die Strophen stehen lyrisch versetzt. Ähnlich im Gedichte vom himmlischen Jerusalem (P. C. IV, 645 f.):

Diese Stadt ist sehr schön, hat vier Pforten und ist von der Herrlichkeit Gottes erleuchtet. Im himmlischen Jerusalem herrscht Christus mit den Heiligen in Ewigkeit. Mörder und Verbrecher werden dort nicht aufgenommen, sie sind durch eine große Kluft geschieden. In furchtbarer Finsternis schreien sie Wehe. Die festen Herzen mögen aber über ihre Weherufe nicht erschrecken, sondern den Tugenden nachstreben, die die Krone des Himmels verleihen, um den ewigen Höllenstrafen zu entgehen. Denn die Bösen, die den zweiten Tod erlitten haben, werden kein Ende ihrer Strafen finden und ewig mit Satan in Pech und Schwefel brennen. Lasset uns darum den Allmächtigen bitten, uns von der Hölle zu befreien und in die ewigen Freuden einzuführen.

Ist der dunkle Stil ein vielleicht zweifelhaftes Geschenk des Orients an das abendländische Mittelalter, so gilt das nicht von einem weit größeren, das er in den Anfängen desselben ihm übermacht hatte, der rhythmischen Dichtung, die die quantifizierende der Antike ablöst, jener rhythmischen Dichtung, auf der noch alle heutigen Formen unserer Poesie beruhen. Ihr ursprüngliches Prinzip ist die Silbenzählung mit gleichem Tonfall am Schlusse der Kurzzeilen, also ungefähr das noch heute in der romanischen Dichtung herrschende. W. Meyer hat die Geschichte dieses Prinzips in der griechischen und lateinischen Literatur des Mittelalters verfolgt und gezeigt, daß es seine Entstehung der Entlehnung aus der semitischen Dichtkunst verdankt, wobei vor allem wieder die Gedichte des öfters genannten Syrers Ephraem in Betracht kommen. Die antike, quantifizierende Metrik ist daneben nicht vergessen worden, und im ganzen scheiden

10 Singer, Mittelalter

sich die beiden Gruppen der renaissancemäßigen und der barocken Dichtung, in die wir die Dichtung der Karolingerzeit aufgeteilt haben nach ihrem Verhalten zur antiken Metrik, obwohl Ausnahmen begreiflicherweise vorkommen, und wir barocken Inhalt in metrischen und renaissancemäßigen in rhythmischen Formen antreffen. Im Verhältnis zur Metrik ist die Rhythmisierung die freiere Form, die weit mehr Variabilität entwickelt: um uns eines Terminus Wölfflins zu bedienen, die offene gegenüber der älteren geschlossenen, und durch das Hinlenken der Aufmerksamkeit auf den Zeilenschluß, der allein bestimmten Gesetzen des Tonfalls folgt, der Zeile jene größere, für das Barock charakteristische, Einheit verleihend. Zugleich gewinnt an diesen festen Zeilenschlüssen der Reim einen festen Haltpunkt, den er in der antiken Metrik, wo er als gelegentlicher Schmuck auftreten mochte, nie gehabt hat. Festsetzen konnten sich diese Zeilschlüsse innerhalb der Dichtung um so leichter, als innerhalb der Prosa ja die Klauseln schon lange eine ähnliche Rolle gespielt hatten, und auch hier der Reim, in der mittelalterlichen Reimprosa, sich gerne einstellte.

Auch die alliterierende Langzeile der Germanen will W. Meyer (GGN. 1913, SS. 121 ff., 144 ff., 166 ff.) auf die rhythmische lateinische Poesie zurückführen. Die Alliteration als rhetorischer Schmuck ist ja, vor allem bei der asianischen Richtung, auch in der Antike bereits beliebt, und wird es, je weiter wir ins Mittelalter hineinschreiten, immer mehr. Venantius Fortunatus, Virgilius Maro, vor allem die irischen und englischen lateinischen Dichter lieben diesen Schmuck sehr. Der Engländer Aldhelm verwendet in einem rhythmischen Gedicht die gehäufte Alliteration sehr wirkungsvoll zur Schilderung einer Sturmnight: die Verbindung mit dem Reim erinnert an die späteren Gedichte der Skalden. In unserer Zeit haben vor allem Milo von St. Amand und der wohl von ihm abhängige Hucbald die gehäufte Alliteration gepflegt. Der letztere hat in einem zum Lobe Karls des Kahlen gedichteten Preisliede auf die Kahlköpfe in lustiger Weise die Alliteration C sogar durch ein ganzes Gedicht durchgeführt, in dem jedes Wort mit diesem Buchstaben anlautet. Die deutsche Stabreimdichtung wäre dann keine einfach sklavische Nachahmung dieser Form, sondern daraus in der Weise entwickelt, daß das Prinzip der Alliteration mit regelrechter Ver-

teilung auf die hauptbetonten Worte durchgeführt wäre, innerhalb eines öfters belegten Versschemas, in dem das Prinzip der Silbenzählung mehr oder weniger vernachlässigt wird, um an Stelle der Silben die Worte zu zählen, so daß vier hochbetonte Worte auf je eine Langzeile kommen. Also ein Versschema wie

bini aut terni	responsuria canunt
vespertinos et laudes	similiter et psalmos

mit Alliteration versehen, entspräche etwa den regelmäßigen alliterierenden Langzeilen, wie sie der Hauptsache nach ein Gedicht wie der Beowulf zeigt:

Oft Seyld Scefing	sceaþena þreatum
monegum maegþum	meodosetla ofteah,

in denen sich dann im Verlaufe der Entwicklung, wie begreiflich, Lieblingsrhythmen herausgebildet hätten, während die sogenannten Schwellverse durch ungemessene Vermehrung der zwischen den Hebungen liegenden Senkungen eine Übertreibung des Prinzips darstellen würden. Kompliziert wird die sehr kontroverse Frage noch durch das Verhalten der germanischen zur irischen alliterierenden Poesie (s. o. S. 83). Ob die Inschriften auf dem goldenen Horn, auf den Steinen von Tune und Strand dann überhaupt als Verse anzusehen wären, wäre fraglich.

Sicherer steht die Sache bei der Frage der Entstehung des altdutschen Reimverses aus der vierzeiligen ambrosianischen Hymnenstrophe. Sie ist erst quantitierend, dann akzentuierend mit je vier Hebungen in der Zeile gebaut worden. W. Meyer hat nun (GGN. 1913, S. 172) auf eine besondere Abart derselben hingewiesen:

Sie ist vor 700 nördlich der Alpen geschaffen worden. Der Ordner hat seinem Schaffen die Zeile von vier gewichtigen Wörtern zugrunde gelegt, hat aber in den Zeilenbau zwei starke Neuerungen eingeführt, erstens, daß die letzte Silbe der Zeile als Hebung gilt, zweitens daß die Senkung nicht mehr als zwei Silben zählen darf, und daß von drei oder mehr unbetonten Silben eine mittlere mit Nebenakzent belegt und so zur Hebung erhoben wird.

Es ist deutlich, wie verwandt die Otfridstrophe dieser Abart der ambrosianischen Strophe ist. Auf die späteren Geschicke dieses Vierzeilers gehe ich nicht ein. Nur soviel kann gesagt werden: Silben, Wörter, Hebungen zählender und alternierender Rhythmus lösen

sich von nun an in der Geschichte der vulgärsprachlichen Formen der Verszeilen ab, nur die quantitierende Metrik ist unfruchtbar: der Orient hat die Antike getötet.

Mit zu den ungeschicktesten Vertretern der wortzählenden Rhythmisik gehört eine Dame, die unglückliche Dhuoda, die Gattin des Grafen Bernhard von Barcelona. So wenig uns ihr schlechtes Latein und ihr mangelhaftes rhythmisches Gefühl trotz ihrer Gelehrsamkeit zusagen mögen, so sehr ergreift uns der Inhalt ihrer einfachen Gedichte. Ein Griseldisschicksal, nur ohne dessen versöhnenden Abschluß: von ihrem grausamen Gatten verstoßen, ihrer Kinder eines nach dem andern beraubt, verbringt sie ihre unfreiwillige Muße in Uzès damit, ihrem älteren Sohne Wilhelm einen Führer auf den Lebensweg mitzugeben in Gestalt eines schriftlichen mütterlichen Ratschlags, der in jener Mischung von Prosa und Gedichten abgefaßt ist, wie sie unter den Zeitgenossen Sedulius Scotus in seinem Königs spiegel nach dem Muster von Boethius' Trost der Philosophie angewendet hatte. Da uns die Gedichte der Radegundis, der Freundin des Venantius, nicht erhalten sind, haben wir in denen der Dhuoda die ältesten Gedichte des abendländischen Mittelalters aus weiblicher Feder. Es ist keine große Dichterin, aber ihre ungeschickten Verse haben etwas unendlich Rührendes. Es ist merkwürdig, daß uns hier eine Mutter als erste schriftstellernde Frau entgegentritt, während sonst im Mittelalter und Renaissance diese Frauen meist dem Typus der Hetäre oder der Nonne angehören. Und ganz schlecht können wir solche Gedichte doch nicht nennen, die diesen Typus der Mutter so rein und weich uns vor Augen stellen.

Es ist interessant, diese Dichterin mit einer byzantinischen zu vergleichen, die im 8. Jahrhundert, also ein Jahrhundert vor ihr gelebt hat und den Nonnentypus repräsentiert. Also einen anderen als die griechischen Schriftstellerinnen, die Philosophinnen und Philosophentöchter wie Hypatia und Athenais, die durch die Romane von Kingsley und Gregorovius auch einem weiteren Publikum bekannt geworden sind. Auch die Schicksale der Kasia, unserer Byzantinerin, würden zu novellistischer Behandlung reizen. Krammbacher, der (MSB. 1897 S. 305 ff.) zuerst ausführlicher auf diese kennenswerte Dichterin hingewiesen hat, nennt ihre Lebensgeschichte einem lieblichen Märchen gleichend. Er nennt Kasia

recht verschieden von den anderen schriftstellernden byzantinischen Frauen, über die er eine vortreffliche Übersicht gibt, und die er (S. 312) folgendermaßen schildert:

Will man sich ein konkretes Bild von diesen Frauen machen, so muß man gewiß jede Vorstellung von Gretchenhaftem Wesen fernhalten; man darf sich vielmehr wohl viragines denken, kräftig gewachsene Mannweiber mit feiner Adlernase, gewölbten Augbrauen, feurigen Blicks und einer mehr tiefen als hellen Stimme, Frauentyphen, wie sie noch heute in südlichen Ländern viel häufiger sind als bei uns.

Ich kann mir nicht helfen, aber ich muß mir Kasia gerade so vorstellen. Wenn sie auch ins Kloster gegangen ist, so ist sie doch zeitlebens die Virago, die streitbare Jungfrau geblieben. Ihre geistlichen Lieder haben ja einen gewissen Erfolg gehabt; sub specie aeternitatis bedeuten sie nicht viel. Hingegen ist sie in ihrem Element im Epigramm, nicht dem des Gefühls, sondern des Verstandes und vor allem dem mit scharfer polemischer Spitze. Und diese Epigramme wachsen ihr zu größeren Gebäuden zusammen, die wir wohl als satirische Gedichte bezeichnen können. Am interessantesten sind heute vom politischen Standpunkte aus ihre giftigen Ausfälle gegen die Armenier, vom literarhistorischen die, in denen sie all das zusammenstellt, was sie am meisten haßt, deren jede Zeile mit „ich hasse“ beginnt, ein Vorläufer der lyrischen Gattung des sogenannten *enueg* oder *desplazer* der Troubadours, mit dem ein bisher noch nicht untersuchter Zusammenhang bestehen könnte.

Ein Gegenstück, wie wir es in dem *plazer* des Mönchs von Montaudon besitzen, hat die scharfe Dame nicht gedichtet. Daß sie keine Liebesgedichte hat, versteht sich von selbst. Zur Charakteristik ihrer Art will ich ihre Verse gegen die Dummköpfe übersetzen:

Nicht gibt es wahrlich gegen Dummheit Arzenei
und keine Hilfe außer nur den Tod allein.
Ehrst du den Toren, maßt er gleich sich alles an,
und lobst du ihn, so wird er ohne Grenzen frech.
Wie du den großen Pfeiler nie zu Boden biegst,
so wandelst du auch niemals einen Toren um.
Weit besser ist's mit klugen Menschen betteln gehn,
als schwelgen, Ungebildeten und Narrn gesellt.
Gelahrtheit zeugt bei Dummen neue Dummheit nur,
sie zierte ihn freilich — wie das Schwein der Nasenring.

Wohl schlimm ist's, wenn Gelahrtheit solch ein Tor besitzt,
doch ist's noch ärger, wenn er gar berühmt noch ist.
Und ist er jung und angesehn dazu der Narr —
o weh und ach und pfui und ach und weh!

Mit diesem flüchtigen Seitenblick auf das goldene Byzanz will ich
diese kurze Schilderung der Zeit der karolingischen Renaissance
schließen.

Arabische und europäische Poesie im Mittelalter

Seitdem Ribera (*Discursos leidos ante la real academia española en la recepcion publica del señor Julián Ribera y Tarragó*. Madrid 1912), Burdach (Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache. Sitzungsberichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften XXXIX, 1918) und ich selbst (Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Abhandlungen der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften 1918) die Frage nach der Abhängigkeit des mittelalterlichen Minnesangs vom arabischen wieder in Fluß gebracht haben, ist das Problem von den verschiedensten Seiten beleuchtet worden. Ich glaube, daß heute noch die meisten Fachgenossen unserer Ansicht von der Abhängigkeit ablehnend gegenüberstehen; doch mehren sich die Anzeichen, daß das nicht immer so bleiben wird, wenn sich auch einzelne unserer Annahmen als irrtümlich herausstellen sollten. So freue ich mich der Zustimmung von Walser (Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, S. 252), auf die mich Freund Jaberg hinweist. Bedeutendes Material zur Stütze unserer Ansicht haben Nykl (*A Book containing the Risâla known as The dove's neck-ring, about love and lovers*. Paris 1931, und *El cancionero de Aben Guzmán*. Madrid-Granada 1933), und die bernische Dissertation von L. Ecker (Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Bern und Leipzig 1934) beigebracht, so daß ich mich mit dem Hinweis auf diese begnügen kann.

Es wäre in dieser Streitfrage aber wohl leichter eine Einigung zu erzielen, wenn man sich beiderseits nicht auf den Standpunkt des Entweder-oder, sondern auf den des Sowohl-als-auch stellte. Es ist weder Burdach noch mir eingefallen, den antiken Einfluß zu leugnen. Dieser Einfluß kann direkt durch Kenntnis der antiken Schriftsteller oder indirekt durch Vermittlung der mittellateinischen Dicht-

kunst stattgefunden haben. Beides ist der Fall gewesen, und jede Eindrähtigkeit, sowohl die Brinkmanns als die Schwieringers ist dabei zu vermeiden. Ja, es kommt hier neben den arabischen und den antiken und den einheimischen Grundlagen, die doch auch nicht ganz wegzustreiten sein werden, vielleicht noch ein viertes Moment in Frage, von dem bisher nicht die Rede gewesen ist.

Es gibt zu denken, daß der erste Liebeslyriker des Mittelalters, der bereits im 10. Jahrhundert fast ausschließlich Liebeslieder dichtete, ein Nordländer gewesen ist. Und es ist eine verheiratete Frau, an die sich die meisten seiner Strophen richten, eine *Mal Mariée*, und der Ehemann, der *Jaloux*, kommt schlecht weg. Wie schon Properz I, 14 für die Liebe der Geliebten das Phaeakenland herzugeben gewillt ist, wie mittellateinische und provenzalische Dichter ungezählte Reiche, wie noch der volkstümliche Sänger bei Molière die Stadt Paris für die Geliebte zu opfern bereit ist, so schätzt *Kormák Island* und Dänemark, Deutschland und England im Vergleich zu ihr gering und ist bereit, noch Irland dazu zu verkaufen. Wie Crestiens Lancelot, als er den Kamm der Geliebten erblickt, in dem noch ihre ausgekämmten Haare stecken, ist auch er glücklich, als er den Kamm in Händen hält, mit dem sie sich gekämmt hat. Wie Properz und Horaz, wie mittelalterliche Briefeingänge und spätere Volkslieder schwört er, sie nie lassen zu wollen, ehe nicht die Ströme aufwärts rinnen. Die Geliebte und ihre Umgebung scheinen dabei sozial niedriger zu stehen als der Skalde, was an die Art der Pastorelle erinnert. Hat es etwa mehr solcher Dichter unter jenen Normannen gegeben, die die Normandie eroberten, und sind ihre Lieder vielleicht auch bis in die Provence gedrungen?

Kormák führt einen irischen Namen und ist wohl keltischer Herkunft. Christentum, Rittertum und Märchenzauber: das ist's, was das Mittelalter vom Altertum charakteristisch unterscheidet. Das Christentum ist den Germanen zuerst von irischen Mönchen gebracht worden. Daß als Väter der beiden andern hauptsächlich Kelten und Araber in Betracht kommen, diese Erkenntnis wird sich immer mehr und mehr durchsetzen.

Das Ritterliche der Kelten hat Mommsen (Römische Geschichte III, 277) bereits in *Vercingetorix* gesehen:

Das ganze Altertum kennt keinen ritterlicheren Mann in seinem innersten Wesen wie in seiner äußeren Erscheinung. Aber der Mensch soll kein Ritter sein und am wenigsten der Staatsmann. Es war der Ritter, nicht der Held, der es verschmähte, sich aus Alesia zu retten..., es war der Ritter, nicht der Held, der sich zum Opfer hingab..., es gehört zur Signatur der keltischen Nation, daß ihr größter Mann doch nur ein Ritter war.

Daß die irische Helden sage die Idealtypen des mittelalterlichen Rittertums liefert, kann man an Hand von Thurneysen wohl belegen. Aber auch hier gibt es kein Entweder-oder: ich stimme ganz mit Ghali (*La tradition chevaleresque arabe*, Paris 1919) überein, wenn er fast die gleichen Züge von Ritterlichkeit bei den Arabern nachweist. Es freut mich auch, daß er in der Hervorhebung des Gemeinsamen im arabischen und provenzalischen Frauendienst mit dem übereinstimmt, was ich besonders betont hatte: die Verwendung eines, oft männlichen, *Senhals* zur Bezeichnung der Geliebten (S. 70). Auch die Einwanderung arabischer Musikinstrumente ist zu beachten. Und wieder sei auf die besondere Verwandtschaft der spanischen *Rebek* mit der keltischen *Crwth* hingewiesen.

Was aber die Märchen anlangt, so wird man wohl ein besonders altes Märchenreservoir bei den Kelten anzunehmen haben, aus dem teilweise das übrige Europa gespeist wurde. Wenigstens hat mich von Sydow überzeugt, daß dem Beowulf ein keltisches Märchen zugrundeliegt. Auch die Märchenmotive in den Gedichten der älteren Edda mögen auf keltischen Import weisen, wenn es auch gar nicht sicher ist, ob wir ein gewisses Märchengut nicht auch den alten Germanen zuzutrauen haben. Mangel der Belege will gar nichts besagen. Aber natürlich ist auch orientalische Einfuhr möglich. Wenn der Baldermythus, die Sage vom gefesselten Riesen (Loki-Prometheus) aus Kleinasien über Südrußland eingedrungen sind, so mag das gerade so gut mit dem oder jenem Märchen- und Schwankmotiv der Fall gewesen sein.

Zwischen Mythus und Schwank nimmt die *Thrymskvidha* eine mittlere Stellung ein. Ihr Alter ist bestritten, und da einige sie bis ins 12. Jahrhundert herunterrücken, so wäre auch ein direkter Einfluß eines arabischen Schwanks nicht ausgeschlossen. Dagegen spricht die auffällige Ähnlichkeit mit einem altindischen Mythus des *Mahâbhârata*. Ich glaube nicht mit Dumézil (*Le festin d'immor-*

talité, Paris 1924), daß wir es in dieser dem Mahâbhârata und der Thrymskvidha gemeinsamen Form mit einem indogermanischen Mythus zu tun haben. Gemeinindogermanisch, ja vielleicht darüber hinaus ein sogenannter Menschheitsgedanke im Bastianschen Sinne, ist der Raub des Feuers von den Überirdischen durch den Dämon oder den Kulturheros. Dieses kann durch irgendeine andere Kostbarkeit ersetzt werden: die Unsterblichkeitsspeise oder einen Körperbestandteil des obersten Gottes, wie in der griechischen Mythe von Typhon dieser in der einen Fassung den Blitz, in der andern die Sehnen des Zeus raubt (s. W. Porzig, Illujankas und Typhon, Kleinasiatische Forschungen I, 379 ff.). Mythologisch gesprochen sind also die Mythen von Thrym und Thiazi identisch. Und ebenso die indische Mythe vom Raub des *amrla*, des Ambrosia, der Unsterblichkeitsnahrung, und die nordische vom Raub des Thorhammers, des Donnerkeils. Das aber, was darüber hinausgeht in der Übereinstimmung der beiden Erzählungen, ist anders zu beurteilen.

Das Mahâbhârata I, 18 ff. berichtet, daß die Dämonen mit den Göttern Krieg führen um den Besitz des *amrla* und den der Liebesgöttin *Lakshmi*. Da es ihnen gelungen ist, das *amrla* zu rauben, begibt sich Vishnu in Begleitung des Nara, in eine Frau verwandelt, d. h. wohl in Gestalt der Lakshmi, zu den Dämonen, die von Liebe überwältigt, nichts dagegen tun, daß er das *amrla* wieder ins Götterreich zurückbringt. Nun mischt sich aber seinerseits der Dämon Râhu in Göttergestalt unter die zechenden Götter und trinkt von dem Unsterblichkeitstrank. Er wird entdeckt. Vishnu schlägt ihm den Kopf ab. Es folgt eine allgemeine große Schlacht, in der die Dämonen besiegt werden.

In der nordischen Thrymskvidha wird erzählt, daß der Riese Thrym Thors Hammer, den Donnerkeil, gestohlen hat. Er will ihn nur herausgeben, wenn man ihm Freya, die Liebesgöttin, übergibt. Da Freya sich weigert, kleidet dich Thor selbst als Weib und zieht, von dem ebenfalls weiblich gekleideten Loki begleitet, als angebliche Freya zu den Riesen. Thrym freut sich sehr über die angebliche Braut. Es wird das Hochzeitsessen gerüstet. Thor entwickelt einen unglaublichen Appetit:

Einen Ochsen aß er und acht Lachse, alles Backwerk, gebracht den Frauen.
Es trank da Thor drei Tonnen Met. Den entsetzten Riesen beruhigt Loki:

Nichts aß Freya acht Nächte lang; so sehnte sie sich nach dem Saale Thryms.
Unters Linnen lugt er, lüstern zu küssen; einen Satz tat er den Saal entlang:
Wie furchtbar sind Freyas Augen! wie Feuer flammt es aus Freyas Blick.

Wieder beruhigt ihn Loki. Der Blitzhammer wird hereingebracht und der Braut in den Schoß gelegt. Da ergreift ihn Thor und erschlägt den Riesen, dessen Schwester und sein ganzes Geschlecht.

Der Sachverhalt wird nun noch kompliziert durch die Parallele eines arabischen Prosaromans, der erst dem 14. Jahrhundert angehört, dessen Grundlage aber wohl viel älter ist. Zwei Versionen desselben teilt R. Paret (Die legendäre *Maghâzi*-Literatur. Tübingen 1930, S. 112 ff.) mit.

Ali, der Schwiegersohn des Propheten zieht mit neun Gefährten auf Abenteuer aus. Sie übernachten bei einem heidnischen Fürsten. Plötzlich kommt zu allgemeinem Schrecken die Kunde, der gewaltige Kabbâs sei eingetroffen, um sich die Tochter des Hæuptlings, die schöne al-Anqâ zur Frau zu holen. Ali fragt nach dem Grunde der Erregung. Man erzählt ihm, jener Herrscher hole sich jedes schöne Mädchen, von dem er höre; wenn man es ihm nicht freiwillig herausgabe, wende er Gewalt an und bringe die Angehörigen alle um. Das Mädchen selber schlachte und verzehre er, nachdem er es einen Monat lang genossen habe. Ali befiehlt, man solle das Mädchen verstecken, und läßt sich selber als Braut einkleiden. Dann besteigt er feierlich die von Kabbâs bereit gehaltene Sänfte. Seine Gefährten sind inzwischen hinter ihm drein gekommen. Er wird von ihnen erkannt und winkt ihnen, sie sollen der Sänfte folgen. Einer von ihnen gibt sich vor Kabbâs als Sänger aus und beglückwünscht ihn zu der Braut. Bei seinem Stamme angelangt, staunt Kabbâs über die Kraft, mit der die Braut aus der Sänfte ins Zelt springt, und ist deshalb beim Hochzeitsgelage ganz geistesabwesend. Wie er seine Braut aufsuchen will, erfreut ihn der zweite der Gefährten mit einem Glückwunschlied. Beim Betreten des Zeltes erschrickt er aber gewaltig über die blitzenden Augen der Braut (in der Variante drückt sie ihm die Hand blutig), so daß er wieder hinausgeht. Um nicht furchtsam zu erscheinen, kehrt er jedoch wieder um und sucht die Braut mit Gold und Silber gnädig zu stimmen. Da packt ihn Ali an der Hand, wirft die Verkleidung ab, gibt sich zu erkennen und schlägt ihn tot. Die Gefährten Alis haben inzwischen die auf Kabbâs Hilferufe herbeieilenden Leute zurückgeschlagen. Nun greift auch Ali in den allgemeinen Kampf ein. Er tötet den Bruder des Erschlagenen, der diesen rächen will, und läßt den blutigen Kampf nicht ruhn, bis die Überlebenden das Glaubensbekenntnis aussprechen.

Alles Mythische ist hier abgestreift: der menschenfressende Riese stammt hier ebenso wie in dem mittelhochdeutschen Gedicht vom Wunderer wohl eher aus dem Märchen als aus altem Mythos, obwohl man ja bei dem feueratemenden Dietrich, der die Jungfrau dem Menschenfresser entreißt, auch schon an den Donnergott gedacht hat. Abgesehen von den mythischen Zügen stimmt aber die arabi-

sche Erzählung Zug um Zug mit der nordischen Thrymskvidha. Ich stelle mir die Sache nun so vor, daß die indische Göttergeschichte mit der Verkleidung als Frau nach Kleinasien gewandert, dort um die schwankhaften Elemente bereichert worden ist, in dieser Form einerseits zu den Skandinaviern wanderte, wo sie mit einer verwandten Mythe vom Raube des Donnerkeils verschmolz, anderseits zu den Arabern, wo sie ihrer mythischen Bestandteile entledigt wurde.

In anderer Weise unklar ist das Verhältnis des *Rolandsliedes* zu einem andern arabischen Prosaroman, dem von *Herkal* (d. i. der byzantinische Kaiser Heraklius) und dem Kriegszug nach *Tabuk*. Überhaupt erinnern ja diese pseudohistorischen arabischen Proseromane merkwürdig an die altfranzösischen *Chansons de geste*. Erklärt sich diese oft weitgehende Übereinstimmung einfach aus dem gemeinsamen mittelalterlichen Geiste? Man muß nur die Vorzeichen ändern. Hüben wie drüben eine unerschütterliche Überzeugung von der Absolutheit und Macht der eigenen Religion. Alles, was in der Welt geschieht, gilt als Ausfluß der göttlichen Macht, und alles Tun und Treiben der Menschen wird auf diese überirdische Macht zurückgeführt und an deren Maßstab gemessen. Sobald sich der Einzelne dieser Macht unterordnet, ist er geborgen und kann guten Mutes allen Gefahren entgegentreten. Lehnt er sich aber dagegen auf, so ist er von vornherein dem Verderben verfallen. Denn der letzte Sieg ist allein der eigenen Religion beschieden, und alle Abwehr gegen dieselbe ist grundsätzlich teuflischer Natur. Die Rechtgläubigen haben als die einzigen Vertreter des Guten letzten Endes immer Glück, wie die Heiden immer Unglück haben. Heiden sind aber die Christen für den Mohammedaner und beten außer zu Christus und Maria noch zu den unglaublichesten Götzen, wie die Mohammedaner in den christlichen Epen außer zu Mohammed noch zu Appollo und Tervagant beten. Mit christlichen Heiligen teilt Mohammed die Lichtnatur: das Licht, das von ihm ausstrahlt, ist so stark, daß es durch Mauer und Vorhang dringt und bei dunkler Nacht den Schein einer Lampe ersetzt. Hüben und drüben ist die ethische Einstellung gegenüber den Ungläubigen die gleiche: man ist ihnen gegenüber durch keine ethische Rücksicht gebunden, es

sei denn allenfalls Gastrecht und Gesandtenrecht und eine gewisse Ritterlichkeit im Zweikampf. Die Typen des prahlenden riesigen Heiden (schon von Goliath her bekannt), des schlauen Alleskönners wie Morolt oder Malagis, der mit den Männern sich messenden Amazone, der Heuchler um Mohammed und Ali gleich der Verrätersippe an Karls Hofe, die Eigennamen führenden wunderbaren Schwerter und Pferde, die ohne innerliche Wandlung, nur durch Zwang oder Lockung veranlaßten Bekehrungen — all das macht die Übereinstimmung zu einer verblüffend vollständigen.

Über all dies hinaus geht die Übereinstimmung zwischen dem Rolandsliede und dem Roman von Herkal darin, daß Karl und Mohammed während der entscheidenden Schlachten von ihrem größten Helden, dem Neffen Roland, dem Schwiegersohn Ali, getrennt sind. Mohammed und Roland kämpfen gegen die Heiden, Ali und Karl befinden sich in der Heimat. Auf die ungeheure Entfernung rufen die Bedrängten durch dreimaligen Ruf oder Hornruf die abwesenden Freunde zu Hilfe, und diese hören wunderbarerweise den Ruf und eilen zu ihnen. Das scheint mir über die besprochenen allgemeinen Übereinstimmungen weit hinauszugehen. Solange man den Herkalroman in das 9. bis 11. Jahrhundert setzte, schien die Herkunft aus dem arabischen Dichtungsbereiche gesichert, seitdem man aber die arabischen Romane bis ins 14. Jahrhundert hinunterrückt, ist die Möglichkeit der umgekehrten Abhängigkeit vorhanden. Aber eine ältere Grundlage der arabischen Prosaerzählung ist wohl anzunehmen, und für ihre Einwirkung auf das französische Epos spricht vielleicht, daß die Sagen von Karl dem Großen schon früh unter den Einfluß der auf Mohammed sich beziehenden gekommen zu sein scheinen, vielleicht durch die Begegnung mit den in die Schweiz eingedrungenen Sarazenen. Das Leben Mohammeds ist von *Mohammed ibn Ishak* verfaßt, doch ist uns nur eine Bearbeitung durch den 828 verstorbenen *Abd el Malik ibn Hischam* erhalten. Dieser läßt Abbas, einen Anhänger des Propheten, erzählen:

Die Kabilen zogen mit ihren Bannern vorüber. Sooft eine vorüberkam, fragte er (Abu Sofian): wer sind die? Wenn ich die Suleim nannte, sagte er: was gehen mich die Suleim an? Das gleiche sagte er bei den Nuzeina und bei allen vorüberziehenden Kabilen, nach deren Namen er mich fragte, bis endlich Mohammed mit der dunklen Schar vorüberzog, bei welcher die Aus-

wanderer und Hilfsgenossen waren, und von denen man nur die eiserne Hülle sah. Da sagte er: Gepriesen sei der Herr! O Abbas! Wer sind diese? Ich antwortete: Es ist der Gesandte Gottes mit den Auswanderern und Hilfsgenossen. Da sagte er: Bei Gott, Vater Fadhs, gegen diese vermag niemand etwas.

Jeder, der die Geschichte vom eisernen Karl aus den Geschichten des Mönchs von St. Gallen kennt, wird von der Ähnlichkeit überrascht sein, nur daß der Deutsche in der Kunst des Erzählens so ungemein höher steht:

Als der Troß sich näherte, der größer war als der des Darius oder Cäsars, fragte Desiderius den Otker: Ist Karl bei diesem großen Heer? Aber jener entgegnete: Nein, noch nicht. Als er nun das Fußvolk anrücken sah, meinte er bestimmt zu Otker: Gewiß reitet Karl unter diesen Truppen. Antwortete Otker: Nein, immer noch nicht. Und siehe, als sie so redeten, zeigten sich ihnen alle seine Beamten und Diener, die immer geschäftigen. Da Desiderius sie sah, stutzte er wieder und sprach: Das ist Karl. Und Otker: Nein, immer noch nicht. Danach sahen sie die Bischöfe, Äbte, Geistlichen und Kapläne mit ihren Begleitern. Bei ihrem Anblick stammelte der Fürst: Laß uns hinabsteigen und uns vor dem Antlitz dieses furchterlichen und drohenden Feindes in die Erde verstecken. Worauf Otker bangen Muts entgegnete: Wenn du auf den Feldern eine eiserne Saat starren siehst, dann können wir annehmen, daß Karl kommt. Er hatte noch nicht zu Ende gesprochen, als zuerst im Westen und Norden es sich wie eine finstere Wolke zu zeigen begann. Und als der Kaiser näher kam, da sah man auch ihn, den eisernen Karl, eisern behext, mit eisernen Ärmeln bewehrt, die eiserne Brust und die breiten Schultern eisern gepanzert. Dies alles also erfaßte der Späher Otker mit einem Blick und sprach zu Desiderius die Wahrheit: Siehe, da hast du Karl, den du so sehr suchtest.

So bin ich denn nach mannigfachen Überlegungen dazu gekommen, doch auch im Falle des Verhältnisses Herkal: Rolandslied die Araber als die Gebenden anzusehen. Inhaltsangaben des arabischen Romans bei Paret, a. a. O. S. 49 ff., wo auch die Handschriften und ihre Beschreibung in Ahlwardts Verzeichnis der arabischen Handschriften der kgl. Bibliothek zu Berlin, im VII. bis IX. Band angegeben sind, sowie die Angaben über die Übersetzung ins Suaheli, die früher als das Original bekannt waren.

Kenntnis arabischer Prosaromane kann auch dazu beitragen, uns von der Quelle unseres altfranzösischen *Flore* eine bessere Vorstellung zu geben. In meiner obgenannten Untersuchung in den Abhandlungen der preußischen Akademie 1918 hatte ich nach dem Vorgange von René Basset bereits auf eine arabische Quelle hin-

gewiesen, die der des französischen Romans verwandt gewesen sein muß. Die Herkunft der Vorgeschichte kann nicht beurteilt werden ohne Heranziehung der so nahe verwandten von *Aucassin et Nicolette*. Mit Unrecht hat man an ihrer arabischen Herkunft in letzter Zeit zu zweifeln begonnen. Nicht nur die Form der *chante-fable* spricht dafür (mag das Verhältnis zwischen Vers und Prosa auch nicht das gleiche sein wie in Tausendundeinenacht) und nicht nur der Name des Helden *Alkasim*, sondern unsere Geschichte ist wohl in letzter Linie nur eine ganz unkenntlich gewordene Sproßform der im Orient viel behandelten Sage von der Liebe Salomos zu der schönen Heidin: *Nicole* ist *Nikaulis*, der Name der Königin von Saba bei Josephus, der von den Arabern zu *Bilqis* verstümmelt wurde (s. Dyroff bei W. Hertz, Gesammelte Abhandlungen, S. 419, Anm. 3), hier aber noch in unverstümmelter Form erhalten. Das Motiv des Religionsunterschiedes lag auf spanischem Boden nahe, das Weiberreich, in das der Held verschlagen wird, erscheint häufig in arabischen Überlieferungen, und die *Couvade* bei den Basken oder im Orient (für unsere Zeit daselbst durch Marco Polo bezeugt), lag auch einem Araber näher als einem Abendländer.

Verwandt ist jedenfalls die Geschichte vom Prinzen *Uns Alwudjud* und der Vezierstochter *Ward* in Tausendundeinenacht, auf die Leo Jordan (Die Kunst des begrifflichen Denkens. München 1926, S. 60 ff.) hingewiesen hat. Auch hier sind die beiden Liebenden durch Standesunterschied getrennt, auch hier entflieht das Mädchen, indem es sich vom Fenster oder vom Altan hinunterläßt, nachdem es seine schönsten Kleider angezogen hat. Auch hier singt sie, an die Fensterbrüstung gelehnt, ein Lied, das sich als lyrische Einlage an die gleiche Stelle der Erzählung ansetzt wie im Aucassin und dabei sogar im Gedankengange Ähnlichkeit zeigt. Der Hinweis Jordans macht es wohl unzweifelhaft, daß Gaston Paris mit seiner Betonung des arabischen Namens des Helden auf der richtigen Spur war, was nicht entkräftet werden kann durch Scheludkos Verzeichnis von arabischen Namen von allerhand Sarazenen in den Chansons de geste. Und was für Aucassin gilt, muß auch für die in der Anlage so gleiche Vorgeschichte des Floire gelten.

Erst nach derselben beginnt die Übereinstimmung mit dem arabischen *Kitâb el Agâni*, von dem mir seinerzeit mein verstorbener

Kollege Karl Marti eine vollständige Übersetzung in so dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hatte. Ich gebe hier nur einen knappen Auszug:

1. Urwa, ein Waisenknabe, wird im Hause seines Oheims mit seiner Cousine Afrâ gemeinsam erzogen, und sie fassen zu einander eine große Zuneigung.
2. Mit großer Unzufriedenheit merkt das Afrâs Mutter, die für ihre Tochter einen reicheren Mann wünscht.
3. Um das geforderte Heiratsgut aufzubringen, begibt sich Urwa zu einem anderwärts lebenden Vetter.
4. Auf der ganzen Reise war er wie geistesabwesend, so daß er nicht verstand, wenn man zu ihm redete.
5. Seine Abwesenheit benutzte die Mutter, unter unwillig gegebener Erlaubnis des Vaters, um das Mädchen mit einem syrischen Kaufmann zu verheiraten.
6. Der Vater des Mädchens richtet ein altes Grab so her, daß es neu aussieht, und man sagt dem rückkehrenden Urwa, daß hier seine Geliebte begraben liege. Immer wieder besuchte er das Grab und magerte ab und siechte dahin.
7. Ein Mädchen enthüllt ihm aus Mitleid die Wahrheit, und er macht sich auf, um die Geliebte aufzusuchen.

Dem entspricht Zug um Zug die Handlung im Floire:

1. Floire, der heidnische Königsohn wird mit der kriegsgefangenen Christin Blanchefleur gemeinsam erzogen und sie lieben einander innig.
2. Floires Vater bemerkt dies und möchte sich der jungen Sklavin gerne entledigen.
3. Um die liebenden Kinder zu trennen, wird Floire zu seiner Tante nach Montoire geschickt.
4. Von der Geliebten getrennt, ist Floire höchst unglücklich, seufzt und weint und weigert sich, Nahrung zu sich zu nehmen.
5. Seine Abwesenheit benutzt der Vater, um unter ungern gegebener Zustimmung der Mutter das Mädchen in die Sklaverei in den Orient zu verkaufen.
6. Um Floire zu täuschen, errichtet man ein Grabmal und sagt ihm, daß das Mädchen gestorben sei und hier begraben liege. Darauf hin will er sich selbst das Leben nehmen.
7. Da enthüllt man ihm die Wahrheit und er macht sich auf, die Verlorene zu suchen.

Abgesehen von der allgemeinen Übereinstimmung, daß beide die Gesuchte auch wirklich finden, gehen nun die beiden Erzählungen auseinander. Dennoch steht auch der Schluß noch vollständig auf arabischem Boden. Das zeigt ein Vergleich mit einer Episode des Romans von *Saif ibn Dhî Jazan*, von dem Rudi Paret (Hannover 1924) eine Inhaltsangabe veröffentlicht hat, die er noch durch briefliche Mitteilungen zu ergänzen die Güte hatte. Der arabische Roman ist nicht älter als das Ende des 14. Jahrhunderts, hat aber sicher ältere Vorlagen benutzt.

1. Saifs Gattin Munjat an Nufüs ist entflohn. Man streut die Kunde aus, sie sei erstickt und läßt statt ihrer ein Holzbild begraben. Saif bringt, dem Tode nahe, zehn Tage an dem vermeintlichen Grabe zu.

2. Da teilt man ihm mit, daß sie noch am Leben sei und sich auf der Mädcheninsel aufhalte, und er macht sich auf, um sie zu suchen.

3. Auf dem Wege kommt er zu einem Zauberer, der gibt ihm einen Becher, aus dem er Speise und Trank jeder Art wünschen kann; einen Smaragd, um einen Ruheteppich herbeizaubern; eine Zaubertafel, durch die er einen dienstbaren Geist herbeirufen kann; endlich Mädchenkleider, um sich unter die Mädchen der Mädcheninsel zu mischen.

4. Er kommt zur Mädcheninsel, mischt sich dort unter die Mädchen, wird aber von der Anführerin als Mann erkannt. Doch gewinnt er sie für sich, so daß sie ihn in einem Korbe über die Stadtmauer in einen Turm hinaufzieht, von dem aus er in das Gefängnis gelangt, in dem seine Frau gefangen gehalten wird.

5. Von der Kerkermeisterin wird er wieder als Mann erkannt, gewinnt aber auch sie für sich. Er entflieht mit der Geliebten, wird aber aufgegriffen und schwebt in höchster Gefahr, aus der er erst durch das Eingreifen von El-Chider wunderbar gerettet wird.

Man sieht, wie durch das gemeinsame Motiv vom Scheinbegräbnis, das ja bereits der altgriechische Roman kennt, der Erzähler in die andere Geschichte, die Vorstufe des Saif-Romans, entgleist oder sie absichtlich anfügt, um dem tragischen Schluß der Urwa-Geschichte auszuweichen.

1. Um Floire zu täuschen, errichtet man ein Grabmal und sagt ihm, daß das Mädchen gestorben sei und hier begraben liege. Darauf hin will er sich selbst das Leben nehmen.

2. Da teilt man ihm mit, daß die Verlorene noch am Leben sei, und er macht sich auf, um sie zu suchen.

3. Vor der Abreise gibt ihm sein Vater einen wunderbaren Becher, die Mutter aber einen Ring mit einem Stein, der die wunderbare Eigenschaft hat, gegen Wasser, Feuer und Waffen zu schützen.

4. Den Spuren der Geliebten folgend, kommt Floire endlich nach Babylon, wo das Mädchen von dem Emir in einem Turm verwahrt wird. Er gewinnt den Wächter, so daß dieser ihn in einem Korbe, von Blumen verdeckt, in den Turm hinaufzieht.

5. Er wird von dem Emir im Bett des Mädchens entdeckt und durch Entblößung des Busens sein männliches Geschlecht festgestellt. Beide werden gefangen genommen und sollen getötet werden, doch werden sie von dem großmütigen Emir begnadigt.

Alle drei, die Vorgeschichte, die Urwa- und die Saif-Erzählung, waren wohl schon in der arabischen, wohl mündlich überlieferten, Vorlage unseres Floire vereinigt gewesen.

Zwei Züge aus dem Schlusse der Urwa-Erzählung will ich noch hervorheben. Urwa übergibt der Dienerin der Geliebten einen Siegelring mit dem Auftrage, ihn in deren Milchnapf zu werfen. Als diese dann die Milch trinkt, erkennt sie den Ring und ahnt die Nähe des Geliebten. Dieser Zug ist uns etwa aus der Geschichte vom *Messer Torello*, der letzten Erzählung des Decamerone, oder aus der deutschen Ballade vom *Möringer*, allenfalls aus deren Nachahmung in der einen Version des jüngeren Hildebrandliedes bekannt. Daß wir diesen Zug aber schon im indischen Somadeva finden (s. Landau, Die Quellen des Decamerone S. 144), macht es wahrscheinlich, daß auch hier die Araber die Vermittler spielten; vgl. *Ibn as Sarrâdsch* bei Paret, Früharabische Liebesgeschichten, Bern 1927, Nr. 138 und das türkische Märchen bei Menzel, Zauber-Spiegel (Hannover 1924) S. 13.

In der Fassung des *Kitâb el Agâni* schließt die Geschichte mit dem Tode der beiden Liebenden. In einer anderen Fassung aber, die W. B. Ghali, La tradition chevaleresque des Arabes (Paris 1919) S. 76 f. im Auszug mitteilt (= Paret, Früharabische Liebesgeschichten Nr. 39), wird noch berichtet, daß man sie nebeneinander begrub, und daß auf jedem Grabe ein Baum erwuchs, der sich dann mit dem andern vereinigte und aufs innigste verschlang. Der gleiche Zug findet sich in dem persischen Roman von *Adam und Dhurkani* und laut Mitteilung von R. Paret, in den türkischen Volksromanen von *Ferhâd und Schîrîn* und von *Tahis und Zôhre* (Ungarische Revue 12, 455. 13, 309). So ist es denn nicht unwahrscheinlich, daß er durch die Araber nach Europa gebracht worden ist, wo er jetzt den Schluß so mancher Liebesgeschichten bildet. Am bekanntesten vielleicht als rührender Abschluß des Tristanromans (s. Golther, die Sage von Tristan und Isolde. München 1887, S. 27 f.).

Daß der ganze zweite Teil der Tristangeschichte unter arabischem Einfluß steht, habe ich seinerzeit bewiesen. Des Zusammenhangs wegen will ich den Nachweis hier wiederholen. In dem oben genannten *Kitâb el Agâni* wird die Geschichte der Liebe des Dichters *Kais ibn Doreidsch* berichtet (s. Hammer-Purgstall, Literaturgeschichte der Araber I, 2, 412 ff.):

Kais war mit einer Frau namens Lobna vermählt. Da die Ehe kinderlos bleibt, setzt sein Vater die Trennung durch. Kais erkrankt aus Liebeskummer. Man schlug ihm vor, sich ein schönes Weib zu nehmen. Er weist erst den Vorschlag zurück, endlich gehorcht er auch hierin dem Vater. Sie zogen in das Gebiet der Beni Fefare. Ein schönes Mädchen lüftete den Schleier. Kais fragte sie, wie sie heiße. Sie hieß zufällig auch Lobna. Als er den Namen vernommen, fiel er in Ohnmacht. Er zog fort, aber ihr Bruder ihm nach. Mit diesem schloß er Freundschaft, und nach vielen Wochen gelang es diesem, ihn zur Heirat mit seiner Schwester zu bestimmen. Als er aber vermählt war, nahte er seinem Weibe nicht und sprach kein Wort mit ihr. Der Vater klagte beim Khalifen, und Kais wurde gezwungen, seinen ehelichen Pflichten zu genügen, anderseits die erste Lobna mit einem andern Manne vermählt. Im folgenden Jahre machte diese eine Wallfahrt nach Mekka, und Kais zufällig zu gleicher Zeit. Ein Rendezvous aber kam nicht zustande. Auf dem Rückwege wurde er krank, und da niemand sich nach ihm erkundigte, klagte er in Versen über Lobnas Gleichgültigkeit. Sie nahm sich das sehr zu Herzen, kam in der Nacht ihn besuchen und entschuldigte sich, daß sie nicht eher gekommen, aus Furcht, ihm durch ihr Erscheinen den Tod zu geben. Über den Tod der beiden Liebenden sind die Sagen uneinig, indem einige sagen, daß er, andere daß sie früher gestorben, und andere, daß er aus Schmerz den Geist aufgegeben habe.

Man vergleiche nun damit den zweiten Teil des Tristanromans, in der Fassung etwa, die Bédier seinem *Urtristan* gegeben hat:

Tristan, von der blonden Isolde getrennt, fühlt sich einsam: soll sie die Liebe ihres Gatten genießen dürfen, und nur er für immer auf Frauenliebe verzichten? In dieser Stimmung kommt er in die Bretagne und freundet sich mit dem Königssohn Kaherdin an. Dieser führt ihn zu seiner Schwester, die zufällig auch Isolde heißt. Als Tristan diesen Namen hört, wird er heftig bewegt. Auf ihres Bruders Rat gibt ihm der König, dem er im Kriege Dienste geleistet hat, die Tochter zur Ehe. In der Hochzeitsnacht aber erinnert sich Tristan der ersten Isolde und läßt sie unberührt. Als ihr Bruder das erfährt, bedroht er Tristan, läßt sich aber beschwichtigen und macht sich sogar mit ihm zusammen auf, um die blonde Isolde aufzusuchen und kennen zu lernen. Sie nähern sich ihr in Verkleidung, aber durch ein Mißverständnis scheiden die Liebenden im Zorn von einander. Tristan lebt nun ehelich mit der zweiten Isolde zusammen. In einem Kampfe wird er tödlich verwundet. Die blonde Isolde, die eine berühmte Ärztin ist, wird zu ihm gerufen. Irrtümlicherweise nimmt er an, daß sie dem Rufe nicht gefolgt sei, und stirbt vor Kummer. Die zu spät erscheinende Isolde stirbt über seiner Leiche.

Der Irrtum Tristans ist dadurch veranlaßt, daß man ein Zeichen verabredet hat für den Fall, daß sie komme, und ihm nun aus Irrtum oder aus Bosheit das falsche Zeichen vermeldet. Dieser Zug, der sich hier angesetzt hat, stammt aus der antiken Oenonefabel: sonst aber decken sich die Geschichten von Kais und Tristan in allem Wesentlichen: die Trennung von der Geliebten, die Bekanntschaft mit dem Mädchen, das zufällig den gleichen Namen führt,

die Bewegung beim erstmaligen Anhören des Namens, die Vermittlung der Ehe durch den befreundeten Bruder, die Enthaltung in der Hochzeitsnacht, die Bedrohung durch die Verwandten der Frau, die Zusammenkunft mit der ersten Geliebten, die Krankheit mit dem Wunsch von der ersten Geliebten besucht zu werden, der Liebestod.

Für den *Escoufle* und seine Gruppe, für *Cleomades* und *Meliacin* wird arabische Grundlage wohl allgemein angenommen (s. J. Reinhold, *Floire und Blanchesflor*. Paris 1906, S. 142 ff.). Für den *Athis* läßt sie sich nur vermuten. Nur der deutsche *Athis* weist uns auf eine solche hin, der erhaltene französische enthält nichts dergleichen. Man muß den deutschen auf einen älteren, verlorenen französischen zurückleiten. Im deutschen Gedicht wird Gaite dem *Athis* zur Frau gegeben; denn um nichts anderes kann es sich handeln, wenn der Held von dem Brautvater gefragt wird, wohl in Gegenwart der Verwandtschaft: *Atys, saget, hat ir gere miner tochter, einer maget?* und dieser mit Ja antwortet: *daz ist iu twaren unwordaget* (wie wohl statt *vnuorsaget* gelesen werden muß). Der Rest der Rede des *Atys* ist bereits das Werk des Fortsetzers, der die Schlußverse des Gedichts fortließ und hier sein Werk anknüpfte. Aber hier haben wir es mit einem eigentlichen Schluß zu tun, mit der alten Form der Eheschließung, und bis hierher gehen auch nur die Übereinstimmungen mit den übrigen Fassungen der Freundschaftssage. In dieser Form hat wahrscheinlich Boccaccio durch irgendwelche Mittelglieder die Erzählung kennen gelernt, die auch bei ihm in Rom und Athen spielt. Diese Übertragung aus dem Orient hat aber wohl erst der Franzose vorgenommen, ohne daß man byzantinische Vermittlung bemühen muß (ebenso wie im *Floire*), da ihn der Name des Helden an *Attica* erinnerte. Ursprünglich wird dieser Name wohl *Attaf* gelautet haben wie in der Erzählung in *Tausendundeinenacht*, wird aber dem Franzosen bereits entstellt zugekommen sein, ebenso wie der Name des Freundes und der beiden Frauen. Die zugrundeliegende arabische Erzählung berief sich mit Recht oder Unrecht Ad 9 auf *der kuninge buoch*, d. i. wahrscheinlich der *Chodhaināmak*, das Herrscherbuch, das im 8. Jahrhundert durch *Ibn Mokaffa* ins Arabische übersetzt worden war. Original wie

Übertragung sind leider verloren gegangen, doch haben sich Bruchstücke der letzteren in andern Werken erhalten, in die sie aufgenommen waren (s. P. Horn, Geschichte der persischen Literatur, Leipzig 1901, S. 44). Auch dem Schâhnâme des Firdausi liegt dieses Werk zugrunde.

Der Provenzale *Kyot*, den Wolfram als Verfasser der Quelle seines Parzival nennt, gibt selbst als seine Vorlage ein Buch an, das er in Toledo gefunden habe, da es von seinem früheren Besitzer weggeworfen worden sei. Man muß den Bericht über die Art der Auffindung, der stark an spätantike und andere mittelalterliche schwundhafte Quellenangaben erinnert, nicht zu ernst nehmen, hat aber immerhin Gründe genug, um an Beziehung arabischer Quellen zu glauben. Da sind die arabischen Sternnamen (Parzival 782), Stoffbezeichnungen wie *achmardî*, Benennungen eines afrikanischen Scheichs als *Razalic*, d. i. *Ras Ali* (Fürst Ali), Namen arabischer Gelehrter wie *Thebit*, *Bârûch*, d. i. der Gesegnete, als Titel des Khalifen, u. a. m. Vielleicht steckt auch ein arabisches Wort hinter dem *lapsit exillis*, dem Namen des Grals, oder hinter dem Straußennamen *sarapandratest* (50, 5).

Nach den einleitenden Sätzen des Parzival wäre der schwarz-weiß gefleckte Zweifler, der zum Schluß doch gerettet wird, der Held des Gedichts, also Feirefiz und nicht Parzival. Feirefiz, der König von Aethiopien, der Herr von Patelamunt = *mons patenae*, den Gral zu erwerben berufen, wie die Könige von Aethiopien in den von Wesselofsky (*Skasanija o Wawilonje, Skinij i sw. Gralje*, d. i. Die Erzählungen von Babylon, der Stiftshütte und dem h. Gral. Petersburg 1896) besprochenen Quellen die Stiftshütte oder Bundeslade erwerben, und wie diese die Nachkömmlinge Salomos und der Königin von Saba *Bilqis-Balqis*, die Frucht der Verbindung eines weißen Königs mit einer Morenkönigin, *Belacâne*. Da Kyot nach Wolframs Aussage Crestiens Percheval bereits kritisierte, so müssen wir ihn jedenfalls später als diesen ansetzen. Hat er vielleicht seinen Plan unter dessen Einfluß geändert, ja sich diesem Einfluß zeitweise so sehr hingegeben, daß man Crestien für Wolframs Quelle halten konnte? Hat er seiner arabischen Quelle nur bis dahin treue Gefolgschaft geleistet, und dann wieder, wo ihn gegen den Schluß hin

Crestien im Stiche ließ, ist ihr aber dazwischen auf weite Strecken hin untreu geworden?

Parzivals Mutter zieht sich nach dem Tode ihres Mannes mit dem kleinen Sohn in eine Wildnis zurück, zieht ihn ferne von aller ritterlichen Kultur auf, da sie die Gefahren des Rittertums für ihn fürchtet. Es ist nicht, in keiner unserer Quellen davon die Rede, daß sie fürchtet, er könne für den Tod seines Vaters Rache nehmen wollen, was ja auch zu den Voraussetzungen Crestiens oder Wolframs gar nicht stimmen würde, allenfalls für Bliocadrans und den englischen Percival. Nur wenn man das Blutrachemotiv für eine Vorstufe unserer Dichtungen voraussetzt, hat eine arabische Parallele Wert, die ich in den Abhandlungen der preußischen Akademie 1918, S. 7 gegeben habe (vgl. noch das Masai-Märchen bei Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur S. 66 ff. G. Jacob, Märchen und Traum mit besonderer Berücksichtigung des Orients. Hannover 1923. S. 91. Der Einfluß des Morgenlands auf das Abendland vornehmlich während des Mittelalters. Hannover 1924. S. 65). Eine interessante Parallele zu der Jugendgeschichte ist eine neuisländische Variante des Märchens von den vier kunstreichen Brüdern (Grimm Nr. 129, Rittershaus Nr. 42) auf die Brugger, Zschr. f. franz. Sprache und Literatur 44, 145 f., hinweist. Bolte-Polivka in ihrer Anmerkung verzeichnen wohl das Märchen, ohne aber etwas über seine Einleitung zu sagen, so daß erst eine Untersuchung sämtlicher Varianten ergeben könnte, ob sie ganz isoliert ist oder sich noch anderwärts, vielleicht auch im Orient oder in keltischen Landen findet.

Natürlich muß man immer das doppelte Einfallstor des arabischen Einflusses im Auge behalten: einiges ist aus Spanien, das andere direkt aus dem Orient übernommen. In letzterem Falle kann bisweilen Byzanz den Vermittler gespielt haben. Das ist etwa der Fall bei gewissen Salomosagen, bei den Sagen vom babylonischen Reich u. a. m. So auch bei einer Episode des Appolloniusromans des Heinrich von Wiener Neustadt (6618 ff.), der in dem meisten, was über den lateinischen Roman hinausgeht, byzantinische Quellen gehabt hat (s. Bockhoff und Singer, Heinrichs von Neustadt *Appollonius von Tyrland* und seine Quellen. Tübingen 1911).

Apollonius wird allein auf eine Insel verschlagen. Da nähert sich ihm ein wundersames Tier. Später wird es ein Wurm genannt und als sein Name *Milgot* angegeben. Das Tier kriecht freundlich zu ihm heran und wedelt vertraulich wie ein Hündlein, so daß Apollonius ihm beruhigt folgt. Darauf schreit es laut, und die Tiere aller Gattungen kommen heran und folgen seinem Beispiel, indem sie sich vor Apollonius verneigen und ihn als ihren Herrn anerkennen. So lebt er auf der Insel, nur mit einem Federmesser bewaffnet und mit einem Feuerzeug versehen. Aber damit versteht er, ein erster Robinson, durch Schnitzen eines Bogens, Erbauung einer Hütte usw. alle seine Bedürfnisse zu befriedigen, bis ein Schiff mit dem weisen *Albedacus* an Bord, ihn aus seiner Verbannung zu den Menschen zurückführt.

Schon der Name des weisen *Albedacus* läßt an eine arabische Quelle denken, und auch der Name des Tieres *Milgot* mag sich aus dem Arabischen erklären lassen. Aber die auffallendste Ähnlichkeit mit der ganzen Erzählung hat eine von E. G. Gómez herausgegebene Geschichte: *Un cuento árabe fuente común de Abentofáil y de Gracián* (*Revista de archivos, bibliotecas y museos* XXX, 1926).

Ein von der Mutter ausgesetztes Kind kommt auf eine wüste Insel, wird von einer Gazelle genährt und eignet sich, nachdem es durch Beobachtung des Lebens der Tiere klug geworden ist, durch List und Gewalt die Herrschaft über dieselben an. Sie beklagen sich bei ihrem Oberhaupt, einer großen Schlange, über das neue Tier, das auf der Insel erschienen sei und sie alle unterdrücke. Der weise Drache erkennt aus der Beschreibung, daß es sich um einen Menschen handle, begibt sich zu ihm, versichert ihn seiner Unterwürfigkeit und veranlaßt auch die andern Tiere alle, seine Oberherrschaft anzuerkennen und ihm zu dienen. Nach einiger Zeit trifft der Knabe auf einem anderen Teile der Insel einen weisen Einsiedler. Beide werden später durch ein Schiff in die Menschenwelt zurückgeführt.

Gómez zeigt, daß diese in einer spanischen Handschrift erhaltene Erzählung, die in Spanien offenbar schon im Mittelalter spanisch kursierte, im 12. Jahrhundert auf Abentofail und dann noch im 17. auf Baltasar Gracian gewirkt hat, daß sie aber doch nicht in Spanien entstanden sein kann, sondern offenbar aus dem Orient eingeführt ist. Auch die byzantinische Quelle, die wohl in einer lateinischen Fassung unserem Österreicher aus dem Ende des 13. Jahrhunderts vorlag, dürfte diese interessante Erzählung in mehr oder minder abweichender Fassung gekannt haben.

Übereinstimmungen zwischen einer mittelalterlichen Erzählung Europas und einer Geschichte der afrikanischen Eingeborenen wer-

den sich am ehesten durch nordafrikanisch-spanisch-arabische Vermittlung erklären lassen:

Die *Vulva* zankt sich mit ihrer Besitzerin, und sie beschließen, sich zu trennen. Aber beiden geht es schlecht dabei: die *Vulva* hielt man für eine Art Kröte, und wo sie sich zum Gruße bot, ward sie mit Füßen getreten. Da bereute sie die Trennung und wünschte sich wieder zu ihrer Herrin, und diese nahm sie mit Freuden wieder auf. Durch einen Nagel hat der Dichter die beiden auf immer vereinigt.

Diese frivole Erzählung vom *weißen Rosendorn* (Hagens Gesamtabenteuer Nr. 53) geht wohl auf eine französische Quelle zurück, die selbst wieder mit einer Geschichte der *Tim* in Oberginea (Atlantis 11, 209) in irgendeiner Beziehung steht:

Früher lief die *Vagina* allein herum, sie war noch nicht mit der Frau verwachsen. Sie trieb sich in allen Teilen der Erde umher, sie war immer unterwegs, sie ließ sich von jedem beschlafen und war zufrieden. Aber der Skorpion stach sie dabei, da schrie sie vor Schmerz laut auf. Sie lief voller Angst von dannen und versteckte sich bei der Frau. Sie sagte zu der Frau: verstecke mich und beschütze mich. Die Frau tat es. Seitdem haben die Frauen eine *Vagina*.

Die afrikanische Erzählung hat Verwandte, vor allem in einer Geschichte der Sudanneger (Atlantis 7, 274). Das zu vermutende altfranzösische Fableau ist recht vereinsamt. Denn das Fableau vom *Chevalier qui faisait parler les muets*, das Diderots *Bijoux indiscrets* als Quelle gedient hat, steht doch ziemlich fern. Auch für dieses möchte ich orientalischen Ursprung vermuten, da die türkische Geschichte vom schönen Kaffeekoch (Türkische Märchen von Theodor Menzel, Hannover 1923, S. 36 ff.) nicht sowohl mit Diderot als vielmehr mit dem alten Fableau übereinstimmt. Natürlich könnte schon im Mittelalter die entgegengesetzte Beeinflussung stattgefunden haben. Doch ist bei diesen Märchen- und Schwankstoffen immerhin so viel ihrer Herkunft aus dem Orient zuzugestehen, daß bei entgegengesetzter Annahme die Beweislast dem Verteidiger abendländischer Herkunft zufällt. Denn das Bédier mit seiner prinzipiellen Negation des orientalischen Einflusses auf die altfranzösischen Fableaux (oder doch Reduktion desselben auf ein Minimum) im Unrecht ist, wird heute wohl von allen Sachverständigen zugegeben.

Seit meinem ersten Aufsatz in den Abhandlungen der preußischen Akademie vom Jahre 1918 hat sich die Zahl der von arabischen Vorbildern abhängigen Erzählungen des Mittelalters stattlich vermehrt. Immer mehr arabische Werke des Mittelalters werden in Übersetzungen publiziert, und Romanisten und Germanisten haben allmählich gelernt, darauf zu achten. Es ist anzunehmen, daß wir erst an einem Anfang stehen, und daß der Zusammenhänge immer mehr und mehr erkannt werden.

Keltischer Mythus und französische Dichtung

Im Gegensatz zur deutschen Helden sage sind die historischen Grundlagen der keltischen äußerst mager. Am deutlichsten ist das bei der irischen ausgesprochen. Aber auch bei der walisischen machen die historischen Bestandteile zum guten Teile den Eindruck späterer Historisierung. Der volkskundlich Bewanderte wird das Gefühl nicht los, es mit märchenhafter Erfindung zu tun zu haben. Manchmal sind es ja freilich internationale Märchenstoffe in keltischem Gewande, von denen sich aber die ursprünglich keltischen als sogenannte Mythenmärchen abheben, die auf einer mythischen Grundlage erwachsen zu sein scheinen. Leider sind wir über keltische Religion und Mythologie nur sehr mangelhaft unterrichtet. Doch mag sich hier vorsichtiger Forschung, die Schritt für Schritt vorgeht, manches Resultat ergeben, wenn man auch über Wahrscheinlichkeiten, wie immer in solchen Untersuchungen, nicht hinauskommen wird.

Man wird mythische Motive und mythische Namen auseinander halten müssen. Es ist möglich, daß in *Arturus* ein mythischer Name steckt. Meine Herleitung desselben aus *Artoviros* (Die Artussage. Bern 1926) ist angefochten worden. Nun schreibt mir einer unserer besten Kenner, Dr. J. U. Hubschmied, aus Küsnacht bei Zürich: „Eben stoße ich auf eine schlagende Parallel zu *Artoviros*: *Artouros*. Neben mehrfach bezeugten *Senoviros* findet sich Corp. Inscr. Lat. XII, 5686, 816 auch *Senouros*, s. Holder II, 1500—01. Dadurch wird Ihre Etymologie doch wohl gesichert.“ Diese Etymologie ist nicht unwichtig, da sie die Verbindung Arturs mit dem kontinental-keltischen *Mercurius Artaios* und der Bären göttin *Artio* ermöglicht. Aber das eigentlich Wichtige ist doch das mythische Geschehen, das sich um Artus gruppirt und vor Galfried von Monmouth und unabhängig von Galfried von ihm berichtet wird. Dieses zeigt Zusammenhang mit Mythen, die sich an Wodan, den deutschen

Mercur, knüpfen, anderseits aber auch mit Thorsmythen. Es schien mir, daß sowie für die Balder- und Lokimythen kleinasiatische Vorbilder maßgebend waren, man anderseits für Wodan- und Thor-mythus durch die Kelten Anregungen erhalten habe. Aber ich bin nicht, wie etwa Faral (*La Légende Arthurienne*, Paris 1929, S. 134 f.) zu meinen scheint, von der Etymologie des Namens ausgegangen.

Schon lange vor Galfried nennen italienische Eltern ihre Kinder *Artus*, *Galvan* und *Merlin*. Ich glaube, daß sie sie mit den Namen der Sagenhelden benennen, weil sie die an sie geknüpften Sagen kennen, die wohl durch Normannen in den Süden gebracht worden sind. Galfried hat Merlin mit dem historischen Ambrosius zusammen geworfen und auch eine Sage, die sich an diesen knüpfte, auf Merlin übertragen. Aber was er sonst, besonders in der *Vita Merlini* von ihm erzählt, läßt uns ebenso wie der französische *Dit de Merlin Merlot* (Faral, a. a. O. II, 45) in ihm einen Waldgeist erkennen, dem gerade wie dem römischen *Faunus* die Fähigkeit des Weissagens zu eigen ist. Ob schon die von Galfried benutzte Volkssage internationale Märchenmotive auf ihn übertragen hat, oder ob dies erst Galfrieds Werk war, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden.

Mythische Züge beweisen an sich noch nicht, daß die Helden, denen sie zugeschrieben werden, mythische Persönlichkeiten, Götter oder Dämonen seien. Das Totenreich wird mit Artus (s. meine Artussage), Lancelot (s. meine Aufsätze und Vorträge. Tübingen 1912, S. 156 ff.) und mit Erec (s. Festschrift für Ehrismann, S. 61 ff.) in Beziehung gesetzt, ohne daß bloß deswegen alle Todesgötter sein müßten. Ein mythischer Zug ist es immerhin, wenn die Stärke Gauvains in französischen Gedichten in irgendeiner Weise mit dem Stande der Sonne zusammenhängt; aber, ihn deswegen für einen Sonnenheros zu erklären, oder gar für den Sonnengott, trage ich doch Bedenken. Was sind *Kveldulf* und *Skallagrim*, Großvater und Vater des Skalden Egil wohl für Götter?

Egilssaga 1,8. Jedesmal, wenn es zum Abend ging, wurde er (Kveldulf) unwirsch, daß nur wenig Leute mit ihm ins Gespräch kommen konnten. Beim Dunkeln pflegte er schlaftrig zu werden. Man erzählte sich, daß er nachts häufig in verwandelter Gestalt umging. 40,13. Da waren Egil und Thord Skallagrims Gegner. Er ermattete ihnen gegenüber, weil es ihnen leichter vonstatten ging. Aber abends nach Sonnenuntergang begann es Egil und Thord schlechter zu

gehen. Skallagrim wurde jetzt so stark, daß er Thord ergriff und ihn so hart niederwarf, daß er völlig gelähmt wurde und dann starb.

In einem alten Planetenbüchlein aus dem Jahre 1776 lese ich:

In den Stunden der Sonnen, so sie oberhalb der Erden, ist gut mit Königen, Fürsten und großen Herren zu handeln und zu schaffen haben, gut Rathsherren erwählen, Waffen kauffen etc.

Daß der Einfluß der himmlischen und atmosphärischen Erscheinungen bei einzelnen Menschen stärker wirksam ist als bei anderen, ist ein alter Glaube. Noch weniger beweist natürlich, was man auch als Beweis für Gauvains solare Natur angeführt hat, daß er an einer Stelle von Crestiens Yvain mit der Sonne, Lunete mit dem Monde verglichen wird: der zweite Vergleich ist doch nichts als eine etymologische Spielerei und hat den ersten nach sich gezogen. Oder ist Kaiser Friedrich II. vielleicht ein Sonnengott, weil Gustav Freytag in seinen Brüdern vom deutschen Hause die Magd Friderun sagen läßt:

Mein Mond ist Frau Else, die Landgräfin, welche jetzt auf der Marburg wohnt, der Morgenstern ist eine Verwandte des Kaisers, zu der mich die Landgräfin weisen soll, und das dritte Gestirn ist die lichte Sonne, unser Herr Kaiser selbst, zu dem ich dringen muß?

Ich will einen Zusammenhang mit einem mythischen Motiv gar nicht leugnen, aber bis zum Sonnengott ist's noch weit. Und noch weniger sind Sonnengötter alle die, auf die dieser Zug von Gauvain übertragen ist, oder von denen sonst irgend etwas erzählt wird, was man auch von Gauvain berichtet hat (R. Sh. Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York 1927).

Abgesehen von dem zweifelhaften Artur sind hier nirgends Götternamen nachgewiesen. In anderen Fällen sind aber solche sicher vorhanden. *Nud*, *Nut*, der Vater des Iders, ist keinesfalls von dem cymbrischen *Nudd*, dem irischen *Nuada*, zu trennen, der wie Rhys gesehen hat, dem altgallischen *Nodens*, *Nodons*, *Nudens* entspricht, der ein alter Kriegsgott gewesen zu sein scheint, wie die Interpretation durch *Mars*, die Weihung einer *armatura* und die Parallele mit dem nordischen *Tyr* durch Einhändigkeit und Handprothese beweisen dürften. Daß er freilich, ebenso wie der germanische Kriegsgott, ein ursprünglicher Himmelsgott gewesen sei, möchte ich nicht mit der gleichen Sicherheit wie Rhys und Much annehmen.

Und ob sein Sohn *Iders* deswegen ohne weiteres in den keltischen Olymp zu versetzen sei, ist schon gar dem Zweifel unterworfen; denn auch Sterbliche leiten ja ihr Geschlecht von den Göttern her. Die Möglichkeit ist immerhin vorhanden.

Ob *Lug*, der Vater des Cuchullin, der höheren oder der niederen Mythologie zuzuweisen sei, ist der Erwägung wert. Es scheint mir kein Grund vorhanden zu sein, ihn für einen Sonnengott zu erklären. Wenn in einer altirischen Erzählung Balor, der Dämonenkönig, ausruft (Eleanor Hull, *Folklore of the British Isles*, London 1928, S. 32):

„Mich wundert, daß die Sonne heute im Westen aufgeht, da sie alle andern Tage doch im Osten aufzugehen pflegt.“ „Es wäre besser für uns, wenn es die Sonne wäre“, sagen die Druiden. „Was mag es denn sonst sein?“ fragt er. „Es ist der Glanz des Gesichtes von Lugh Langhand“, antworten sie.

so gilt dafür dasselbe, was oben bezüglich Gauvains gesagt ist. Wenn Tristan bei Gottfried von Isôt (8278 ff.) sagt:

Ichne geloube niemer mêt,
daz sunne von Mycène gê;
ganzlîchiu schoene ertagete nie
ze Kriechenlande, sie taget hie,

ist deswegen Isôt eine Sonnengöttin? Inschriftlich haben wir nur einen Plural *Lugoves*, in der einen der beiden Inschriften erscheinen sie als Schutzgötter der Schustergilde, des *collegium sutorum*. Schon der Plural macht es wahrscheinlich, daß wir es mit Erdgeistern, Unterweltdämonen, chthonischen Gottheiten zu tun haben, und daß gerade die Schuster sich diese zu Protektoren wählen, ist eher begreiflich als wenn es Sonnengötter wären. Nichts anderes als ihr Führer wird unser *Lug* sein, und es ist charakteristisch, daß das ihm geweihte Fest am 1. August ein Totenfest ist, an dem eine Prozession sich zum Friedhof begibt und die Gräber mit Blumen bestreut (Hull, a. a. O. S. 33). Dasselbe gilt von dem entsprechenden cymrischen *Llew* oder *Llew*, der als einer der berühmten Schuster im Mabinogi von Math (Loth I, 196) bezeichnet wird, den es andererseits als Todesgott charakterisiert, daß, wo er hingetreten ist, ein Jahr kein Gras mehr sprießt, wie nach dem Tritte des Arthur, den ich in die gleiche Kategorie einreihen möchte, sieben Jahre lang. Nach ihm sind *Lugodunum* und andere Städte genannt, nach ihm

der Vater des Cuchullin und vielleicht *Lugaid*, der Sohn des *Curoi*, was uns bei der großen Verehrung des Unterweltgottes bei den Kelten nicht wundernehmen kann. Was aber *Cuchullin* und *Curoi* sind, ist damit noch lange nicht ausgemacht: was wäre das für ein System der Mythenforschung, dem Herakles und Zeus einfach vertauschbar wären?

Noch weniger aber sind sie identisch mit Gauvain, weil von ihnen dieselben oder ähnliche Geschichten berichtet werden. Sind Kaiser Joseph II. und Friedrich der Große doch auch nicht gleichzusetzen weil die gleichen Anekdoten vom einen in Wien, vom andern in Berlin erzählt werden. Ich glaube allerdings, daß in *Gauvain* etwas Göttliches steckt, wenn er etwa, wie Gaston Paris angedeutet hat, der heros eponymos von *Galloway*, wie sein Vater *Loth* der von *Lothian*, war. Solche Heroen stehen wohl auf der Stufenleiter zum Göttlichen. Andere überirdische Wesen, die wir in speziell keltischer Ausprägung im französischen Artusepos vor uns haben, sind die Feen, Zwerge und Riesen, anonymes Volk zumeist, nur im einen oder anderen Fall, etwa in dem der Fee *Morgane*, einen Sturz aus dem keltischen Götterhimmel ahnen lassend. Manches können wir gar nicht mehr erkennen, da die Namen in der französischen Überlieferung unheilbar entstellt sind, wie bei *Lancelot*, dessen Geschichte, vor allem, wie sie sich in der ältesten Überlieferung, der des Ulrich von Zazikhofen, darstellt, einen so stark keltischen Eindruck macht, während der Name ein französischer germanischen Ursprunges ist. Wenn wir solche Namen entstellt nennen, so meinen wir: nicht nach den Gesetzen irgendeiner Lautentwicklung aus einem andern entstanden, sondern in der mündlichen Tradition in den Lauten durch Lautsubstitution beim Übergang aus dem einen in den andern Dialekt, aus der einen in die andere Sprache, durch volksetymologische Anlehnung an nicht zugehörige Wörter, in der schriftlichen Überlieferung durch Schreib- und Lesefehler aller Art verändert. Die Rekonstruktion der keltischen Urform eines solchen Namens wird nur mit aller Vorsicht vorgenommen werden können, und wird selbst dann noch allen möglichen Zweifeln unterworfen sein.

Man muß immer bedenken, daß man es doch mit literarischer Tradition zu tun hat, die durch Dichter gemacht wird, die nach

menschlich-psychologischen Gesichtspunkten zu beurteilen sind. Auf Begriffe wie Mythus, Sage etc. können wir nicht ganz verzichten, doch sind diese unpersönlichen Ausdrücke vielfach nur als Verkürzungen zu betrachten. Wenn etwa ein Dichter eine liedähnliche Erzählung zu einem umfangreichen Epos oder Roman auswalzt, so muß er um seine Hauptpersonen Statisten gruppieren, deren Namen er aus dem Leben oder aus der Tradition älterer Dichtung entnimmt, wie etwa unser Nibelungendichter seine *Sindolt* und *Hûnolt*. So mag ein Erster, der einen *Mabons* in seine Erzählung einführt, irgendwelche Mythen, die sich auf einen keltischen *Maponos* bezogen, verwertet haben, dann aber ist der Name aus den oder jenen Gründen beliebt geworden und treibt sich nun als mehr oder weniger beschäftigter Statist in allerhand Artusepen herum. Daß dieser *Maponos* übrigens ein Sonnengott gewesen sei, geht noch gar nicht aus seiner lateinischen Interpretation als *Apollo* hervor; denn Apollo hatte verschiedene Funktionen und äußere Attribute, und man weiß zunächst nicht, welcher Funktion oder welchem Attribut zuliebe die Interpretation erfolgte. In diesem Falle scheint es sich mir eher um einen Heilgott als um den Sonnen-gott Apollo zu handeln, da in der einen englischen Inschrift (CiL. VII, 218) die Weihung *pro salute nostro* etc. stattfindet.

In der aus der Romantik herkommenden Gelehrten-schule bestand vielleicht zu sehr die Neigung, die einzelnen Dichtwerke aus einer kollektiven Leistung herzuleiten und der Erfindungsgabe des individuellen Dichters zu wenig zuzumuten. Die gegenwärtige Rich-tung, in Frankreich durch Bédier und seine Schule vertreten, geht ins andere Extrem, rechnet nur mit den vorhandenen dichterischen Individualitäten und vernachläßigt die sicher vorhandenen kollek-tiven Grundlagen. Diese Einseitigkeit hat gewiß ihre Vorteile ge-habt. Wir haben nun durch Bédier ein ganz anderes ästhetisches Verhältnis zu den einzelnen Dichtern der *Chansons de geste*, als wir vorher hatten, da wir sie gewissermaßen nur als die Lautsprecher der fix und fertigen Tradition betrachteten. So ist uns auch jetzt erst durch Faral die literarische Gestalt eines *Galfried von Monmouth* greifbar geworden, seit jener die Tendenzen und Methoden seiner Geschichtsklitterung aufgedeckt hat. Aber er macht sich die Sache doch zu einfach: von mündlicher Tradition, die Galfried benutzt

hätte, ist kaum die Rede, auch von schriftlicher hat er nur die benutzt, die uns heute erhalten ist, was darüber hinausgeht, ist *pur et simple* Galfrieds Erfindung. Aber mündliche keltische Tradition setzen schon die vor Galfried liegenden Berichte über Artus, Mordrec, Gauvain, Merlin voraus: von *Ron*, dem Namen von Arturs Lanze, muß es Faral selbst zugeben, von *Caliburnus*, seinem Schwert, ignoriert er die keltische Herkunft mit Unrecht (s. A. Brown Speculum VI, 1931, S. 308). Auf eine sächsische Quelle, die G. unmittelbar oder mittelbar durch keltische Vermittelung benutzte, ein englisches Lied von der Hunnenschlacht, habe ich seinerzeit (Beiträge z. Gesch. d. deutschen Sprache und Literatur 50, 153 ff.) hingewiesen.

Daß Galfried neben seinen gelehrten lateinischen Quellen auch französische Chansons de geste benutzt hat, ist im Falle der Geschichte des *Gormundus* zweifellos und wird von Faral auch sonst angenommen. Sollte er nicht auch bereits fertige Artusepen benutzt haben? Nach Faral geht freilich das gesamte französische Artus-epos auf Galfried zurück. Aber dagegen sprechen nicht nur die in Italien so früh überlieferten Eigennamen *Artusius* und *Galvanus*, die Faral (*Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1913) erfolglos wegzudeuten sucht (denn ein deutsches Hartwig hätte niemals *Artusius* ergeben können), sondern vor allem die Reliefs des Domes von Modena. Diese Reliefs, die Szenen aus einem, vielleicht zwei Artusromanen, darstellen, werden von R. Sh. Loomis (*Art Bulletin* VI, 1924 der Brown University. *Romanic Review* XV, 1924, S. 266 ff.) überzeugend zwischen 1099 und 1106 datiert, die Existenz verlorener französischer Artusromane schon lange vor Galfried bezeugend. Und die berühmte Schilderung des Artushofes bei Galfried cap. 157 (Faral III, S. 246):

Quicumque vero famosus probitate miles in eadem erat, unius colores vestibus atque armis utebatur. Facetae etiam mulieres, consimilia indumenta habentes, nullius amorem habere dignabantur, nisi tertio in militia probatus esset. Efficiebantur ergo castae quaeque mulieres et milites pro amore earum nobiliores.

Refecti tandem epulis, diversi diversos iudos composituri, campos extra civitatem adeunt. Mox milites, simulacrum proelii facientes, equestrem ludum componunt; mulieres in edito murorum aspicientes in furiales amoris flamas more joci irritant. Alii cum celtibus, alii cum hasta, alii ponderosorum lapidum

jactu, alii cum scaccis, alii cum aleis ceterorumque jocorum diversitate contendentes, quod diei restabat, postposita lite, praetereunt. Quicunque ergo victoriam ludi sui adeptus erat, ab Arturo largis muneribus ditabatur,

sieht diese nicht eher wie ein Nachklang höfischer Epen aus als wie ihr Prototyp? Lag ein solches Artusepos vielleicht auch dem Verfasser der Lucretia-Novelle in der deutschen Kaiserchronik vor, in der Schilderung, die so merkwürdig an die zitierte Stelle Galfrieds erinnert (4567 ff.)?

Duo ilten alle di hovesken frowen
oben an die zinnen scowen.
Duo Rômaere di frowen ersâhen,
si ilten ie baz und baz dar zuo gâhen,
daz di frowen jaehen,
welhe gute rîter von Rôme waeren.

Es fällt mir natürlich nicht ein, den großen Einfluß zu leugnen, den Galfried, vor allem durch die Übersetzung des *Wace*, auf die spätere französische Produktion geübt hat. Daneben aber fließen noch allerhand Quellen, die schon in dem erweiterten *Wace* zutagegetreten, der dem *Brut des Layamon* zugrundeliegt. Wir müssen ja die keltischen Grundlagen großenteils aus irischen Überlieferungen erschließen, da die eigentlich welschen Quellen großenteils entweder verloren gegangen sind oder durch ihre Dunkelheit uns Verlegenheiten bereiten. Immerhin ist das eine welsche Gedicht, das den Kampf des Kei mit dem Ungeheuer *Cath Palug* berichtet, ungemein wichtig, weil dieser Kampf später von Arthur erzählt wurde und so eine weit verbreitete Artussage auf walisischer Grundlage darstellt. Sie ist zuerst um 1260 in Savoyen lokalisiert, muß aber schon früher in Frankreich eingewandert sein. Sie steht in Zusammenhang mit der Sage von Artur als dem wilden Jäger, die noch jetzt in den Départements Fougères, Ille-et-Vilaine, Maine, in der Gascogne und im Lauragnais zuhause ist (P. Sébillot, *Le Folk-Lore de France*, I, Paris 1904, S. 168 f., 172, 241). Das war wohl der Weg der bretonischen Pilger nach San Jago. Und so hat anderseits Freymond (Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm. Halle a. S. 1899, Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für G. Gröber, S. 312 ff.) auch recht, wenn er die Lokalisierung in Savoyen mit den italienischen Pilgerzügen in Verbindung bringt. Diese haben die Sage vom unsterblichen Artur dann bis nach Sizilien getragen, wo

sie schon um 1211 nachzuweisen ist. Noch eine andere, sicher keltische Sage, ist später auf Artus übertragen worden in der Novelle von *Arthur und Gorlagon*, die wie Kittredge überzeugend nachgewiesen hat (*Studies and Notes in Philology and Literature* VIII, Harvard University 1903), irischen Märchen am nächsten steht, wonach auch keltische Grundlage für die verwandten Lais von *Bisclavret* und *Meliun* anzunehmen ist.

Mit echt welscher Überlieferung von Arthur haben wir es in dem Mabinogi von *Kulwch und Olwen* zu tun. Wenn nun diese Erzählung so und so viele Züge mit den Artusromanen gemein hat, so liegt es doch wohl am nächsten, für diese gemeinsamen Züge welschen Ursprung anzunehmen. Wenig beweisend ist freilich der Zug von der *princesse lointaine* am Anfang: der Held verliebt sich vom Hörensagen in die nie gesehene Dame und zieht aus, um sie zu erwerben. Dann aber folgt die bedeutsame Übereinstimmung mit dem *Parzival*, wobei die Formen des Kulwch immer die primitiveren sind: der Held zieht zu Arthur, damit ihm dieser die Haare schlichte, was eine Art des Adoptionsritus darstellt. Vor der Türe des Arthur trifft er einen Mann, der ihm den Eintritt weigert, dann aber auf seine Drohungen hin ihn doch bei Arthur anmeldet. Kei will, daß man ihn abweise, aber Arthur läßt ihn zu. Er steigt nicht vom Pferde, sondern reitet mitten in den Saal: alles wie in den verschiedenen Percevalfassungen. Beachtenswert auch die Drohung, die Kulwch ausstößt, er werde drei Schreie tun, infolge deren jede schwangere Frau abortieren, jede andere unfruchtbar werden würde. Das gleicht der zweiten Plage zu Ende des zweiten Buches des *Brut Tysilio* und im *Mabinogi des Ludd*, die einen Schrei kennen, durch den alle Männer kraftlos, alle Frauen unfruchtbar werden. Abschwächungen dieses keltischen Motivs finden sich überall in der Artusliteratur: im *Livre d'Artus* der gefährliche Schrei, durch den viele Leute starben oder die Besinnung verloren (Zschr. f. franz. Sprache und Literatur 17, 79), der schreiende Sumpf in Zazikhovens *Lanzelet* 7062 ff., dessen Schrei alle Tiere tötet, der schreiende Teufel in der *Queste del Saint Graal* (ed. Pauphilet, Paris 1923, S. 36), durch dessen Schrei alle Männer kraftlos werden, das schreiende Tier in Strickers *Daniel* 738 ff., von dessen französischer Herkunft sich nun endlich auch Rosenhagen hat überzeugen lassen (Vom Werden des

deutschen Geistes, Festgabe G. Ehrismann dargebracht. Berlin und Leipzig 1925, S. 158). Beachtenswert ist ferner die Art, in der Arthur jede Bitte zu erfüllen verspricht, soweit nicht seine Frau oder seine Waffen verlangt werden. Das setzt wohl schon Romane voraus, in denen die Erfüllung jeder Bitte ohne Einschränkung zugesagt wurde, was dann etwa zur Entführung der Königin wie z. B. in der Krone des Heinrich von dem Türlein führte. Kei zeigt in unserem Mabinogi allerdings altertümliche, dämonische Züge, wie sie in den französischen Artusromanen kaum vorkommen; doch machen sich bereits hier Anfänge der Verschlechterung seines Charakters bemerkbar: er hält pedantisch an den *coutumes* fest, weshalb er den Helden nicht vor Arthur lassen will, und er hat diesem nie mehr einen Dienst geleistet, seitdem er einen Spottvers auf ihn gedichtet hat. Hier finden wir den gefährlichen Viehhirten am Eingang eines Landes wie im Yvain, hier einen Korb, in dem jeder, was er wünscht, zu essen findet, wie durch Wolframs Gral, hier einen Menschen mit so schweren Augenlidern, daß sie mit Haken in die Höhe gehoben werden müssen, wie im Rigomer. Der letztere Zug kommt nun freilich nicht nur schon im 8. Jahrhundert in einer irischen Erzählung vor, sondern auch in slawischen (s. Krappe, *Balor with the evil eye*, Columbia University 1927, S. 4), ungarischen und indianischen Geschichten (s. Bolte-Polivka II, 392), so daß man es mit einem internationalen Wandermotiv zu tun haben wird. Trotzdem wird man aber wohl für die *Merveilles de Rigomer* keltische Quelle annehmen. Wichtig ist auch die ausgeführte Schilderung von Frauenschönheit, die wir in unserem Mabinogi finden (Loth I, 294), die also die Artusepiker gar nicht aus den antikisierenden Romanen zu entlehnen brauchten, in Beziehung auf welche sie Wilmotte (*L'évolution du Roman Français aux environ de 1150*, Paris 1903) zur Feststellung seiner Chronologie gebraucht.

Wir können zwar noch weiter zurückgehen und die Beschreibung von Frauenschönheit in der irischen Heldenage vergleichen (s. Thurneysen, Die irische Helden- und Königssage bis zum 17. Jahrhundert, Halle a. S. 1921, S. 628). Ebenso finden wir dort die Beschreibung männlicher und weiblicher Häßlichkeit (S. 388, 508, 639), die das Vorbild für den Waldmann des Yvain und die Kundrîe Wolframs abgeben können. Die welschen Sagen des Mittelalters

sind uns ja größtenteils verloren gegangen, und so sind wir denn genötigt uns an die nächstverwandten irischen zu halten. Daß wir dazu berechtigt sind, zeigt schon die Betrachtung des *Arthur und Gorlagon* (s. o.), der seine nächsten Verwandten im irischen Märchen hat. So sind wir denn auch berechtigt, einen Schluß auf die keltischen Grundlagen der französischen höfischen Epik zu machen aus der allgemeinen Ähnlichkeit, die wir hüben und drüben finden. „Das höchste Gut des Edelmanns“, sagt Thurneysen (S. 80), „ist seine Ehre, auch das, was wir heute falsche Ehre nennen. Daß ein anderer ihm das Gesicht erröten mache — und das geschieht sehr leicht —, läßt sich keiner gefallen, und dem *fili* oder dem Spruchmann, der ihm mit einer *aer* (s. S. 69 f.) seine Ehre rauben könnte, bewilligt er daher in den Sagen jede Bitte, selbst wenn ihre Erfüllung ihm zum Untergang gereichen muß.“ „Eine große Rolle im Ehrenkodex spielt auch das *für fer*, das ‚Gerechte der Männer‘, das ‚Männerrecht‘. Es besteht darin, daß einem, der sich zum Zweikampf stellt, nur ein Einzelner entgegentreten, nicht eine Mehrzahl ihn überwältigen darf“ (a. a. O. 81).

Züge solcher Ritterlichkeit finden sich mehrfach in den Sagen: so S. 510, wo Conall, um die Ungleichheit des Kampfes mit seinem einhändigen Gegner zu vermeiden, sich die eine Hand auf den Rücken binden läßt. Hierher gehört auch das in den Artusepen häufige Motiv des Kampfes zweier befriedeter Helden (S. 226): in der Kampfpause gehen sie aufeinander zu und geben sich drei Küsse. In der gleichen Hürde lagern ihre Pferde, alle Arzneien teilen sie ebenso wie Speise und Trank. Daß die einer primitiveren Zeit angehörigen altirischen Heldengedichte die sublimierte Erotik der französischen Artusgedichte nicht kennen, ist richtig, was aber Zimmer (Sitzungsberichte der preußischen Akademie 1911, 174 ff.) über ihre Unsittlichkeit sagt, ist übertrieben, und sein Zerrbild der irischen Frau ist schon lange als solches erkannt. Der Beweis der keltischen Grundlage des Yvain, der Jugendgeschichte Percevals, der Liebe von Tristan und Isolde, des Erec, des *Mule sans frein* ist mit Hilfe der irischen Überlieferung schon mehrfach geführt worden. Die Figur des französischen Kei, des *kâtspreche*, wie ihn Hartmann nennt, den *sin zunge verworht* hat, ist vorgebildet, nicht nur in *Bricriu*, sondern auch in *Dubtach Daeltenga*, der Mistkäfer-

zunge, seiner Doublette (Thurneysen S. 94). Wie in Crestiens *Perceval* ein Mann als *Gerins fiz Berte* eingeführt, also nach der Mutter genannt wird, so auch hier (S. 92) *Conchobar mac Nesa, Ailill mac Mata*. Einen *gué périlleux*, eine gefährliche Furt, an der Zweikämpfe stattfinden, kennen auch die *Tain bó Cualnge* und spätere Sagen (S. 96) mehrfach. Wie im *Tristan* findet (S. 149) der Späher des eifersüchtigen Gatten Fergus und Medb auf gemeinsamem Lager, zieht dem Helden das Schwert aus der Scheide und bringt es dem Ailill. Der riesige Kater Iruan, mit dem der Held zu kämpfen hat (S. 262, 456), hat seine Parallelen in dem erwähnten walisischen *Cath Palug*, dem *Chapalu* der französischen Artusepik, aber das Katzenheer, das er befehligt, kehrt in den *Merveilles de Rigomer* wieder, wo Lancelot mit den riesigen Wildkatzen kämpfen muß. Ist dieses Katzenheer aus mittelalterlicher französischer Epik auch in das deutsche Märchen (Bolte-Polivka I, 22. II, 286) gedrungen? Die Einleitung einer Geschichte (S. 321) läßt vermuten, daß wir in ihr eine echt keltische Erzählung der Art haben, wie sie die französischen Artusromane lieben, in der mitten in die Versammlung der Helden ein herausforderndes Wesen tritt, dessen Bekämpfung dann berichtet wird. Die Art, wie Uathach (S. 400) zum Bett des Helden kommt, erinnert ganz an die mannstolle Jungfrau Ade in Zazikhovens *Lanzelet* und im *Wolfdietrich* (s. W. Richter, *Der Lanzelet des Ulrich von Zazikhoven*, Frankfurt a. M. 1934, Deutsche Forschungen 27, S. 62 f.). Das Zauberrad vor der belagerten Burg (S. 443) finden wir in *Wirnts Wigalois* wieder. Das für seinen Herrn kämpfende Pferd (S. 554) kehrt z. B. in *Cristal* und *Clarie* wieder, das Märchenmotiv von dem Manne, der als Vogel bei der eingeschlossenen Geliebten eindringt (S. 629) im *Lai von Yonec* usw. Vortrefflich hat den Sachverhalt Ehrismann (Beiträge zur Gesch. der deutschen Sprache und Literatur 30, 16) umschrieben: „die heroischen Partien der Artusepen sind Nachbildungen von Märchen, und diese Märchen sind vielfach Niederschläge der irischen Helden- sage“. Nur daß ich vorsichtiger sagen möchte: keltischer Helden- sage, die uns heute einzig in der Form der irischen überliefert ist. Jedenfalls aber scheint mir die keltische Grundlage unbestreitbar.

Daß den umfangreichen Romanen kürzere Gedichte vorangegangen sind, davon bin ich ebenso fest überzeugt, wie daß, trotz

Bédier, das gleiche bei den *Chansons de geste* der Fall gewesen ist, wie es für unsere deutsche Epopie die Nibelungenlieder der Edda bezeugen. Diese älteren kurzen Gedichte müssen, wie die Eddalieder, einen mehr episch-lyrischen, balladenhaften Charakter getragen haben, den man etwa unter den *Chansons de geste* beim Wilhelmsepos am stärksten merkt, und den bei den kurzen Gedichten der höfischen Sphäre die Bezeichnung als *Lai* deutlich zum Ausdruck bringt. Was die Form dieser lyrischen Lais betrifft, so müssen deren beide Arten genauer auseinandergehalten werden als es meist geschieht.

Die vierzeilige Strophe z. B.:

Lay comenz de chant et de plor
ge chant mon lay et si le plor.
Chant et plor m'ont mis en tel tor,
dont jamais ne ferai retor,

diese Strophe, die in den Lais des Prosa-Tristan herrscht, dürfte auch der *Trouvere Thomas* in seinem Tristan in verlorenen Teilen seines Gedichtes ein- oder mehrere Male verwendet haben und so den Anstoß gegeben haben für die sonst in der deutschen Epopie unerhörten Vierzeiler Gottfrieds, die ich mir nur durch ein solches Muster erklären kann:

Gedaehlte man zeguote ir niht,
von den der werlde guot geschiht,
so waere ez allez alse niht,
swaz quotes in der werlde geschiht.

Diese Form aber steht der Einlagen in den irischen Sagen sehr nahe, z. B. *Tochmarc Etaine* (Windisch, Irische Texte, Leipzig 1880, S. 124):

Dia m-beth ar sluaghaib ban m-bàn
nech no beith iceotòrad.
tiucfad sunn, diamad maith lat,
dogenta limm a tochmarc.

So dürfte diese Form wohl auf keltisches (walisisches?) Vorbild zurückgehen und die Herleitung des Wortes *lai* aus dem irischen *laid* wird wohl das Richtige treffen. Diese irischen Vierzeiler haben vielfach, z. B. die Einlagen im *Serglige Cuchulain*, epischen Inhalt, und so werden von hier aus unsere epischen *Lais* ihren Namen er-

halten haben. Von diesen ist zu unterscheiden die ebenfalls *lai* genannte Form des *descort*, die gewiß ihren Namen zunächst von dem ihr formal nahestehenden deutschen *leich* erhalten, diesen dann aber dem erstgenannten lyrischen *lai* angeglichen zu haben scheint. Aus den epischen *lais* aber sind die Romane erwachsen, teilweise durch Addition mehrerer Laisstoffe, wie wir das im deutschen Lanzelet noch deutlich beobachten können, teilweise durch epische Anschwellung, unter Herbeiziehung anderer Quellen, wie uns das etwa die Betrachtung unseres Nibelungenliedes lehrt, wenn wir es mit den vorauszusetzenden älteren Liedern vergleichen.

Von den beiden Außenseitern, Arabern und Kelten, wird vom 11. Jahrhundert an auf die Zentren der mittelalterlichen Kultur ein befruktender Einfluß ausgeübt, der die Hochblüte der französischen und deutschen Literatur heraufführt. Es hat fast den Anschein, als müßte man ein vom Orient unabhängiges Märchenreservoir gerade bei den Kelten annehmen. Das gilt ja auch für die Beschreibungen abenteuerlicher Seereisen eines *Bran*, *Maelduin* etc., für die ich nicht mit Asin Palacios (*La escatología musulmana en la divina comedia*, Madrid 1929, S. 262 ff.) orientalische Schiffermärchen als Quelle ansetzen möchte, sondern antike, vielleicht verlorene Überlieferungen. Doch kommt man mit beiden nicht aus als Quellen für die Berichte über die Insel des Grals im *Sone de Nansay*. Hier wird man vielmehr zeitgenössische Reisebeschreibungen, vielleicht nur mündliche Erzählungen, annehmen müssen. Das geht am deutlichsten aus der Beschreibung eines dort sich aufhaltenden, *galice* genannten Tieres hervor, die offenbar die des *Kalong* ist, des Flughundes der Südseeinseln. Sie haben Flügel, können aber nicht weit fliegen, brauchen Süßwasser und Meer, sind ungefähr so groß wie ein Dachs, sehen aus wie Fledermäuse und ihre Flügel sind aus Haut, sie haben starken Haarwuchs und eine spitze Schnauze, immer aber machen sie einen so großen Lärm, daß der Wald widerhallt: man vergleiche die Beschreibung des Kalong bei Brehm (Tierleben X, 397 ff.). Der Dichter hat offenbar zwei Quellen benutzt: eine, die das Gralreich in die Nähe Norwegens setzte, neben einer zweiten, die es, wie der jüngere Titurel, im indischen Orient suchte. Am deutlichsten zeigt sich die Mischung in der Baumwelt des Landes, die einst西路 die nördlichen Gattungen der Viburnum und Sor-

bus aufweist, anderseits Zypressen, Sykomoren, Mandel- und Öl-
bäume.

Unsere Kenntnis keltischen Mythen- und Erzählungsgutes ist be-
schränkt. Am reichsten fließen die Quellen der irischen Helden-
sage, spärlich die der walisischen oder auch der bretonischen. Aber ganz
Frankreich ist ja einmal keltisch gewesen. Die Kultur seiner Kelten
hat sicher auf die der Germanen gewirkt. Unter diesem Gesichts-
punkt ihr Mythen- und Erzählungsgut zu rekonstruieren, müßte
eine lockende Aufgabe sein. Ich habe es teilweise in meiner oben-
genannten Schrift über die Artussage versucht, habe aber keinen
Beifall gefunden. Mag alles, was dort zu vermuten gewagt wird,
auch falsch sein: den Weg wird man doch einmal gehen müssen.

Germanisches Drama?

„Tut auf!“ „Wem? Wer seid Ihr?“ „Ich will zu Dir ins Herz.“ „Da verlangt Ihr Euch in ein enges Gemach.“ „Was tut, wenn ich mit der Wohnung Schwierigkeiten habe? Du sollst Dich nicht über mein Drängen beklagen müssen: ich will Dir nun Wunderbares berichten.“ „Ja seid Ihr's, Frau *Aventiure*? Wie gehts unserem Helden Parzival? Was hat er getrieben und was treibt er?“ Nun berichtet uns die *Aventiure* usw. So beginnt Wolfram das neunte Buch seines Parzival. Was die *Aventiure* auf seine Frage antwortet, wird uns in indirekter Rede gegeben. Die Personifikation der Frau *Aventiure* muß Wolframs Eigentum sein und kann nicht seiner französischen Quelle angehört haben, da *aventure* im Altfranzösischen immer nur das Geschehnis, niemals die Erzählung von demselben bedeutet. Andererseits kommt derartige kurze, stichomythische Wechselrede bei Wolfram nur an dieser Stelle vor, so daß gerade für sie Ableitung aus dem französischen Original wahrscheinlich ist. Man wird also annehmen müssen, daß die Frau *Aventiure* einen andern Begriff der Vorlage ersetzt habe, mit dem der Dichter einen Dialog führte. Und da ist es sehr naheliegend anzunehmen, daß dieses andere „das Buch“ gewesen sein wird, da einerseits Wolfram gegen alles, was mit dem „Buch“ zusammenhängt, den lebhaftesten Widerwillen äußert, andererseits die Zwiesprache des Autors mit seinem Buch zu den beliebtesten Einkleidungen des Mittelalters gehört. So hat Thomasin von Circlaria, der Verfasser des großen poetischen Lehrbuches der Ethik aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, das er den „welschen Gast“ genannt hat, zu Anfang des letzten Buches desselben bereits einen lebhaften Disput mit seiner Feder, am Schlusse desselben aber spricht er das Buch selbst an: „Nun fahre hin, welscher Gast, und gib acht, daß du zu keinem Bösewicht ins Haus kommst. Sollte es doch geschehen, so setze dich nicht nieder, sondern mache, daß du bald davon kommst. Einem Biedermann aber

setze dich auf den Schoß. Wenn dich ein Bösewicht anfaßt, so brauchst du nicht zu fürchten, daß er dich lange betrachten werde, denn es wird ihm übel zu Mute bei deinem Anblick: da wirft er dich denn in einen Schrein, in dem du liegen bleiben sollst, bis du Einem in die Hand kommst, der dich immer wieder liest und dich wohl behandelt.“ Ein richtiges Zwiegespräch aber entwickelt sich zwischen dem *büechel*, das der Ritter seiner Geliebten schickt, und dem Dichter bei Ulrich von Liechtenstein: „Viel Glück auf den Weg, kleines Buch, treuer Bote! Ich wage nicht dir so viel aufzutragen, wie ich gerne möchte: brächtest du mir doch gute Botschaft zurück!“ „Gerne würde ich die Botschaft ausrichten, wenn ich nicht so viel Angst hätte. Denn vielleicht zürnt sie über die Botschaft und heißt mich verbrennen oder zerschneidet mich in kleine Stücke oder wirft mich in einen finsteren Kerker, eine Lade oder einen Schrein.“ „Fürchte nichts, dein harrt vielmehr ein beneidenswertes Los, wenn sie mit ihren weißen Händen eines deiner Blätter nach dem anderen wendet, wenn sie dich mit den hellen Augen anblickt und dich mit dem roten Munde liest: wäre ich doch dann an deiner Stelle!“ „Steht es so, so will ich gerne die Reise machen.“ Die ersten 19 Zeilen des Wigalois spricht das Buch, von da an der Dichter; doch ist von keinem Zwiegespräch die Rede. All das kommt natürlich aus der lateinischen Poesie: mir ist gegenwärtig nur der Prolog des Eberhard von Heisterbach zu seiner Geschichte der Stadt Jerusalem, die er Betel nennt, zur Hand, s. Werner, Guiardinus, Romanische Forschungen XXVI, der mit dem besprochenen Epilog des Thomasin die größte Ähnlichkeit hat: „Ziehe hinaus, kleines Buch, verlasse in Freiheit dein Gefängnis. Wem du zukommst, dem berichte in Kürze deinen Auftrag! Fliehe den, der dich mißachtet! Suche den auf, der dich wohlwollend liest! Bleibe draußen, wo du nicht freundlich aufgefordert wirst!“ Und eine theoretische Auseinandersetzung am Schlusse des Buches sagt: „Der Autor spricht mit dem Buche, das in seinem Herzen existiert, weil jeder, der ein Buch komponiert, zuerst dessen Stoff im Sinne hat.“ Im Anschluß daran werden die verschiedenen Arten der Prosopopoe besprochen, wenn das *rationale* zum *irrationale*, wenn das *irrationale* zum *rationale* und wenn die *irrationalia* untereinander sprechen. Vorbild ist die erste Elegie der Tristien Ovids und Horazens 20. Epistel

des ersten Buches: die erste eine mündliche, die zweite eine schriftliche Ansprache an das Buch.

Jeder denkt natürlich bei der Frau Aventiure Wolframs an die Anrufungen der Muse; aber man sieht wohl, daß die Vorstellung auf einem ganz andern Boden gewachsen ist. Die Muse ist eine Person, die Frau Aventiure, so lebendig sie auch vor uns hingestellt wird, eine Personifikation, die an die Stelle des „Buches“ getreten ist, wie ja auch die Frau Minne der Minnesänger sich gattungsmäßig von der antiken Venus unterscheidet. Gottfried, der viel echten Geist der Antike in sich aufgenommen hat, ruft deswegen auch die Camoenen an, daß sie ihm einen Tropfen des kastalischen Quells auf die Zunge träufeln lassen. Aber natürlich sind auch ihm die Musen nur blasse Phantasiegestalten wie irgendeinem Renaissancepoeten. Wie ganz anders erscheinen sie in dem ersten Prooemium der Theogonie, wo sie den Hirten Hesiod ansprechen und ihm die göttliche Stimme in den Mund hauchen, so ihre Himmelsgabe auf direkt körperlichem Wege übertragend. Ich wüßte dem nichts zu vergleichen als eine altnordische Erzählung, die J. Grimm in seinem Aufsatze über Frau *Aventiure* (Kleinere Schriften I, 109 f.) anführt: von einem Hirten, der am Grabhügel eines berühmten Skalden seine Schafe weidet. Da tritt eines Nachts der verstorbene Dichter aus dem Hügel, faßt die Zunge des Schlafenden und singt ein Lied. Das Lied saß ihm noch im Wachen fest, und seither wurde er ein berühmter Dichter.

Abgebläßt und zu bloßen Einkleidungen geworden sind die Anrufungen der Musen in den homerischen Hymnen und an manchen Stellen der Ilias und erst recht natürlich im Anfang der Aeneis, wo der Dichter von der Muse den Grund des Zornes der Juno zu erfahren begehrt. Aber bei den Prooemien der Ilias und der Odyssee steht die Sache doch wohl noch anders. Hier sind Anrufung und Erzählung sauber voneinander getrennt: der Dichter bittet die Muse oder die Musen zu erzählen und darauf folgt die Erzählung, offenbar der Muse, nicht des Dichters, der von da an gänzlich hinter seinem Werk verschwindet. Es kann wohl kaum bezweifelt werden, daß wir als Vorbilder rituelle Bestandteile der Liturgie anzunehmen haben, bei denen der Gott durch den Mund seines Priesters auf die Anrufung der Laien antwortete. Man mag das Orakel,

Offenbarung oder in erweitertem Sinne mit Jolles Mythos nennen (s. Rätsel und Mythos, Sievers-Festschrift, 632 ff.).

Von einem norwegischen Skalden des 9. Jahrhunderts, Thorbjörn Hornklofi, haben wir eine Beschreibung der Schlacht am Hafrsfjorde im Jahre 872, deren Größe und Schönheit man erst gerecht wird, wenn man sie mit einer etwa gleichzeitigen festländischen Schlachtschilderung, dem Ludwigsliede, vergleicht. Der Dichter belauscht ein Gespräch zwischen einer Walkyre und einem Raben. „Woher kommt ihr, ihr Raben?“ fragt die Walkyre, „zu Anfang des Tages mit blutigem Schnabel? Fleisch hängt euch in den Klauen, Leichengeruch geht euch aus dem Munde, wohl weiltet heut Nacht ihr, wo Tote lagen.“ Da schüttelt sich der Rabe, wischt sich den Schnabel und erwidert: „Seit wir aus dem Ei gekrochen, folgten wir Harald. Du kennst wohl den König, den Herrn der tiefen Schiffe mit geröteten Rippen und roten Schilden, geteerten Rudern und beschäumten Zelten.“ Und nun folgt die Schilderung der Schlacht, nicht mit den gewöhnlichen Gemeinplätzen, sondern mit greifbaren Einzelheiten, die auch vor Derbythen nicht zurückschrecken, vor allem in der Verhöhnung der besieгten Feinde und ihres kropfigen Führers. Was darauf folgt, die Schilderung des Lebens am Hofe Haralds, mehrfach durch eine Frage der Walkyre unterbrochen, ist kulturhistorisch äußerst interessant, auch von starker Lebhaftigkeit und Farbigkeit der Beschreibung, aber nicht durchwegs unter Thorbjörns Namen überliefert, und stellt jedenfalls eine etwas unorganische Fortsetzung des Vorhergehenden dar. Aber Form und Einkleidung sind die gleichen, und so wird es wohl zusammengehören.

Ich habe eben das Wort „Einkleidung“ gebraucht, und damit pflegt man sich gewöhnlich zu begnügen: der Dichter kleidet den Bericht von der Schlacht in die Form eines Zwiegesprächs zwischen einer Walkyre und einem Raben. Man denkt es sich dann meist so, daß der Dichter es netter oder lustiger gefunden habe, auf diesem Umwege statt geradeaus zu erzählen. Also eine Erfindung eines Individuums, um die Langeweile zu vermeiden. Für diejenigen, die so denken, braucht man auch Miltons *sing heavenly Muse* und Klopstocks „Sing unsterbliche Seele“ weder untereinander noch mit Homer zu verknüpfen. Wer aber nur einigermaßen sich mit diesen

Fragen beschäftigt hat, wird mit einer derartigen Lösung nicht zufrieden sein.

Zu Anfang einer Mithrasliturgie heißt es: „unserer Kraft, die der große Gott Helios Mithras mir hat geben lassen von seinem Erzengel, auf daß ich allein, ein Adler, den Himmel beschreite und erschauje alles“, und Dieterich (Eine Mithrasliturgie, Leipzig 1903, S. 150) erklärt: „es finden sich als sehr wertvolle Rudimente uralter religiöser Vorstellungen die Bezeichnungen von Tieren, in deren Gestalt einst der Gott selbst gedacht war“, und führt weiter aus: Raben, Löwen, Adler sei die Terminologie für die einzelnen Mithrasgrade gewesen. So setzt denn auch unser Haraldsgedicht ältere im Ritus verankerte Gedichte voraus, in denen Odhin, der Rabengott, seiner Walkyre seine Offenbarung zuteil werden läßt, die sie als Mittlerin den Menschen überbringen soll.

Die 144. Strophe der eddischen Hávamál besteht aus Fragen: „Weiβt du zu ritzen? Weiβt du zu raten? Weiβt du zu färben? Weiβt du zu fragen? Weiβt du zu wünschen? Weiβt du zu weihen? Weiβt du zu schicken? Weiβt du zu schlachten?“ „Die eigenartige Form“, sagt Heusler in der Einleitung zu Genzmars Übersetzung, „lenkt die Gedanken auf einen Priester, der seiner Orakel- und Opferhandlung diese gestabten Fragen an den Neuling vorausschickt.“ Wer in den Kreis der Mysterien aufgenommen werden will, muß sich als Eingeweihter ausweisen, indem er die Fragen, die der Gott durch den Mund seines Priesters an ihn richtet, richtig beantwortet. Nicht anders aber ist es, wenn die Seherin vom Götter über die Geschicke der Welt befragt, sich als ihres Berufes würdig durch die Antwort erzeigen muß. Das ist der Fall in der *Völuspá*, dem erhabenen Gedicht, das die Geschicke der Welt von ihrem Anbeginn bis zu ihrem Ende und ihrer Erneuerung berichtet. Ich versteh'e nicht, wie Erik Norreen dem Gedichte jeden Zusammenhang und eigentlich jeden poetischen Wert absprechen kann (Den Norsk-Isländska Poesien, Stockholm 1926, S. 90).

Hier sind Keime des Dramas im heidnischen Ritual, das wohl in graue Vorzeit zurückgeht, wie die Übereinstimmung zwischen Homer und dem nordischen Gedicht bezeugt. Von der *Völuspá* abgeleitet ist die ähnliche Situation in der *Vegtamskvidha*. Einen Schritt weiter führen uns bereits die *Vafthrúðhnismál*. Sie sind in

zwei Szenen gegliedert. Die erste Szene spielt im Himmel zwischen Odhin und seiner Frau und dient zur Exposition. Der Gott enthüllt seinen Plan, die Weisheit des Riesen erproben zu wollen, und bleibt dabei trotz der Warnung der ängstlichen Göttermutter. Die zweite Szene in der Halle des Riesen, in die Odhin unter einem falschen Namen tritt. Erst fragt der Riese den Gott, dann der Gott den Riesen. Als Preis im Weisheitswettkampf setzt jeder seinen Kopf. Die letzte Frage lautet: was hat Odhin seinem Sohne Baldr, als dieser auf dem Holzstoße lag, ins Ohr gesagt? Das kann natürlich nur Odhin allein wissen, der Riese erkennt daran den Gegner und gibt sich überwunden: sein Tod beschließt das Gedicht. Oder das Drama? Wurde dieser Tod spielerisch in Aktion gesetzt? Ähnlich ist der Ausgang in den *Heidhreksgrätur*, den Rätseln, die König Heidhrek und Odhin einander in der Hervararsaga aufgeben. Und ich möchte meinen, daß einen ähnlichen Sinn auch die Schicksalsfrage gehabt haben muß, die Parzival zu stellen versäumt: wie Odhin sich hier als Odhin ausweist durch die Frage, die nur er allein zu stellen in der Lage ist, so muß sich wohl auch der Gralsucher als Angehöriger des Geschlechtes des Gralkönigs erweisen durch eine Frage, die einem solchen allein möglich ist. Nur daß die Versäumnis dieser Frage hier nicht den Tod, sondern nur Verbannung aus dem Gralreiche nach sich zieht. Aber durch den tragischen Ausgang schließt sich unser Streitdialog an die Halslösungsrätsel, wie sie uns im Altertum das Rätsel der Sphinx zeigt (s. Jolles, Rätsel und Mythus. Germanica. E. Sievers zum 75. Geburtstage. 1925. S. 632 ff. Porzig, Das Rätsel im Rigveda, ib. 646 ff.). Hatte aber dieser Tod des Riesen etwas mit heidnischem Ritus zu tun? Können wir uns ein Fest denken, dessen Ausgang durch diesen Tod gekrönt wurde? Der Riese als der Feind der menschlichen Kultur, der Gott als ihr Beschützer, werden an Jahreszeitfesten leicht die Rolle von Sommer- und Winterdämon übernehmen. Der Riese wird beim Frühlingsfest, der göttliche Baldr beim Herbstfeste den Tod finden. Aus diesen und ähnlichen Ritualhandlungen ist im alten Hellas Tragödie und Komödie entstanden (s. F. M. Cornford, The origin of Attic Comedy, Cambridge 1934).

Unter diesen eristischen Gedichten der Edda sind eines der umstrittensten die *Alvissmål*, die einige für ein spätes Gedicht, andere

für (wenigstens in den Grundlagen) alt ansehen. Ein Zwerg, der sich den Allweisen nennt, freit um die Tochter des Donnergottes. Dieser verlangt von ihm, daß er vorher seine Klugheit durch Beantwortung von Fragen beweise. Die Fragen beziehen sich auf die verschiedenen Bezeichnungen, die für allerhand Gegenstände, für Erde, Himmel, Mond, Sonne, Wolken, Wind, Luft, Meer, Feuer, Wald etc. möglich sind, und der Zwerg weiß für jeden einzelnen Begriff je fünf Bezeichnungen. Heusler hält das Gedicht deswegen für jung. Er sagt: „Ganz eigenartig aber ist der Einfall: der Donnergott läßt sich von einem Zwerg unterrichten über — dichterische Vokabeln. Dazu brauchte es das Island um 1200, gesättigt, wie es war, mit meistersängerischer Formenkunst und sprachtheoretischem Eifer.“ Dagegen haben Olrik und Olsen mit Recht geltend gemacht, daß es sich eben nicht um Umschreibungen der Skaldensprache handle, sondern um „Tabuwörter“, die noch heute auf den Shetlandsinseln teilweise in der gleichen Art üblich sind. Freilich hat Alberta Johanna Portengen (De oudgermansche dichtertaal in haar ethnologisch verband, Leiden 1915) auch diese Dichtersprache auf die gleiche Tabusprache zurückzuführen versucht, und so hätten wir denn in den Alvíssmál eine Vorstufe der Skaldensprache zu begrüßen. Jedenfalls meine auch ich, daß, wenn zur Zeit der ersten Entstehung der Alvíssmál die Kenningarsprache schon voll ausgebildet gewesen wäre, sie mehr im Vordergrunde stehen müßte, so daß wir die Grundlagen wenigstens des Gedichtes, nicht dieses selbst in der vorliegenden Form, wohl noch in das Norwegen vor dem 11. Jahrhundert setzen müssen. Am Schlusse des Gedichtes stirbt der Zwerg, von den Strahlen der aufgehenden Sonne getroffen; denn der listige Gott hat seinen Gegner nur so lange mit Fragen aufgehalten, bis die Sonne aufstieg, deren Schein, wie er weiß, die Nacht- und Winterdämonen nicht vertragen. Auch diese List des Donnergottes ist etwas Altertümliches, Norwegisches; denn in den späteren, isländischen Sagen erscheint Thor immer als dumm und tölpelhaft.

Der Inhalt des Gedichtes ist also: der Winterdämon freit die Tochter des Sommergottes, seine Bewerbung wird aber vereitelt, und er findet selbst seinen Tod. Es ist also ein Frühlingsspiel, das mit dem Siege des Sommers endet. Bei einer Herbstfeier müßte der

Ausgang der umgekehrte sein, der Winter müßte siegen und der Sommer sterbend unterliegen. Ein solches Herbstspiel haben wir nun in einem kleinen mittelhochdeutschen Drama des 14. Jahrhunderts erhalten.

Knappe.

Her Herbst, ir sült gegrüezet sin
von einer juncfrouwen fin,
diu ist des Wundermeien kint
und heizt diu schoene Gotelint.
5 Ich bin geheizen Pitipas.
Ir sült mir wol gelouben daz
daz ich iu bi disem tage
hie dekeine lugin sage.

Herbst.

Her knappe sint got willekommen.
10 Sit ich die botschaft han vernomen,
des gib ich dir in dinen munt
ein lang bratwurst an diser stunt
und einen guoten trunc dar zuo,
daz si dir dester baz tuo.
15 Geselle min, müg ez geschehen,
so laz mich die maget sehen.

Gotelint.

Her Herbst, ich muoz bi disem tage
iu künden mines herzen clage,
daz tuot mir sicherlichen not.
20 Min vater hat weder fleisch noch brot,
wir ezzen niht wan grüniu krut,
das machet dünne mir die hut.

Herbst.

Juncfrouwe, gant her zuo mir,
ich stille dir dins herzen gir
25 ich gibe dir alles des genuoc,
wines mangen vollen kruoc,
von guoter spise mangen rat,
daz hie bereite bi mir stat.
Kum her zuo, du muost selbe sehen,
30 daz du der warheit mügest jehen.

Bote.

Her Mei, ich wil iu war sagen
und wil iu iuwern kumber klagen,
iu wellent leidiu maere kommen:
iuwer tohter hat den herbst genommen.

Mai.

7
35 We mir daz ich ie wart geborn!
Wie ich min kint han verlorn
daz ich so zart erzogen han!
Ez muoz im an sin leben gan:
ich gewinn doch mangen stolzen helt,
40 die wol ze strite sint erwelt.
Kan ich einen boten vinden,
so wil ich niht erwinden,
ich welle im an disem tage
libes und quotes widersagen.

Bote.

45 Her, mir tuot iuwer laster we,
ich wil ez clagen iemerme
daz ir so gar enteret sint
an iuwer tohter Gotelint.
Ich wil im bi disem tage
50 von zwelif rittern widersagen,
den hat er allen leit getan:
ez muoz im an daz leben gan.
Her Herbst, hoerent miniu wort:
ir hant getan gar grozen mort
55 daz ir dem lieben herren min
hant genomen die tohter sin:
des ist er zornlich gemuot.
Ouch elagent zwelif ritter guot,
die gewalt im helfent rechen
60 mit slahen und mit stechen.

Herbst.

Her knapp, daz ist mir lützel leit.
Dar zuo han ich mich bereit.
Ich han auch mengen stolzen degen,
die sich ze strite hant erwegen.
65 Swie ez mir dar umb sol organ,
ich wil mir ie die maget han.
Wa sint nu mine knechte
die mir helfent vehten?

Erster Ritter.

Her Herbst, ich wil der erste sin.
70 Ich bin geheizen Vüllewin:

ein wite straze durch mich gat,
diu mich selten riuwen lat.

Zweiter Ritter.

Ich bin geheizen Giudel,
ich reg auch minen schiudel:
75 swelher mit mir vehten wil,
ez wirt im niht ein senfetz spil.

Dritter Ritter.

Ich bin geheizen Slaprian.
Swer zuo mir wil ze strite gan,
dem werdent streich von mir beschert
80 der er sich vil kum erwert.

Vierter Ritter.

Ich bin geheizen Hüenerslunt.
Swenne ich sol füllen minen munt,
so bedarf ich vierzie würste wol:
dannoch so bin ich niht vol.

Fünfter Ritter.

85 Ich bin geheizen Slintenkruog.
Swenne ich ezzen sol genuoc,
so bedarf ich wol einer kuo
und eines veizen swins dar zuo.

Sechster Ritter.

Ich bin geheizen Nimmervol.
90 Eins eimers wins bedarf ich wol,
unt swaz in einem ohsen ist,
daz frizze ich in kurzer vryst.

Siebenter Ritter.

Ich bin geheizen Slintezgöu.
keiner gense ich mich niht vröu;
95 swenn mir der slunt ist wines naz,
daz fröuwet mich vil michels baz.

Achter Ritter.

Ich bin geheizen Vüllensac.
Ich sihe selten keinen tac
daz ich spise habe genuoc,
100 swenne ich bedarf ein unfuoc.

Neunter Ritter.

Ich bin geheizen Sluckendarm.
Ez ist um mich also gevarn
daz ich selten werde vol,
damit so ist mir nicht gar wol.

13 Singer, Mittelalter

Zehnter Ritter.

105 Ich bin geheizen Gensefraz.
Guoter spise ane maz,
swaz man für mich mac getragen,
daz lis ich alz in minen magen.

Elfster Ritter.

Ich bin geheizen Trinkuz.
110 Solt ich alleine trinken uz
swaz zwen miul möhten kum getragen,
dar ab so wolt ich lützel klagen.

Zwölfter Ritter.

Ich bin geheizen Laerebuch.
Swenn ich sol füllen minen sluch,
115 so bedarf ich spise also vil
daz ich ez niemen sagen wil.

Mai.

Her Herbst, ir fraz, was sint ir?
ir sülnt daz wol gelouben mir:
daz ir mir min kint hant genomen,
120 ez mac iu wol ze schaden komen.

Erster Ritter.

Herr Mei, mir tuot iur laster we.
Ich bin geheizen Grünenkle
und wil auch uf die triuwe min
vil gern in iuwerp dienste sin.

Zweiter Ritter.

125 Ich bin geheizen Rosenblat.
Ich wil öuch hie an diser stat
iuwer diener willichlichen wesen,
swie daz ich auch müge genesen.

Dritter Ritter.

Ich bin geheizen Blüejenzwi.
130 Swer auch des herbstes diener si,
dar ab ich erschreken niht,
swaz mir auch dar umb geschiht.

Vierter Ritter.

Ich bin geheizen Rosenkranz.
Des herbstes fülle ist nie so ganz,
135 wir sülnt im wol gesigen an:
wir haben so mengen werden man.

Fünfter Ritter.

Ich bin geheizen Gilgenstengel.
Ich wil och hiute minen bengel
etlichem bliuwen umb den kopf,
140 daz er gat weiben als ein topf.

Sechster Ritter.

Ich bin geheizen Violsmac.
Ach got, gelept ich noch den tac
daz ich solt an eim kampfe sin
durch die lieben frouwen min!

Siebenter Ritter.

145 Ich bin geheizen Sunnenglanz.
Des herbstes fülle ist nie so ganz,
ez möhte im wol ze schaden kommen
daz er uns die maget hat genomen.

Achter Ritter.

Ich bin geheizen Minnengast
150 und wil noch hiute ein überlast
vil mengem fraze werden,
daz er gelit uf der erden.

Neunter Ritter.

Ich bin geheizen Rockenstoc.
Waer mir noch so gra min loc,
155 ich wil etlichem tuon so we
daz er muoz clagen iemerme.

Zehnter Ritter.

Ich bin geheizen Lieberman.

Den frouwen ich wol dienen kan
mit libe und auch mit guote,
160 des ist mir wol ze muote.

Elfter Ritter.

Ich bin geheizen Morgenstern.
Den frouwen dienen ich vil gern,
swa sie mir daz gebieten,
dar zuo wil ich mich nieten.

Zwölfter Ritter.

165 Ich bin geheizen Morgenrot.
Durch frouwen wil ich liden not
und ritterliche arbeit:
dar zuo so bin ich wol bereit.

Mai.

Hie roter munt und blüemlin schin!
170 Wa möht bezzer wünn gesin?

Herbst.

Hie win und würst und wecke!
Da von bin ich ein recke.
Seht ir, helde wol gemuot,
waz win und guote spise tuot!

Der Herold.

175 Sie hant die bluomen nider geslagen,
daz mügen wir wol an ende clagen,
und dar zuo den grünen kle,
daz tuot iu allen iemer we.

Dieses reizende Volksschauspiel, das wohl noch dem 14. Jahrhundert entstammt, findet sich in der Sammelhandschrift der Kantonsbibliothek in Chur, Nr. 1 der Manuskripte im Katalog der Raetica I. Der Inhalt dieser Sammelhandschrift ist im ganzen befriedigend verzeichnet bei Vollmer, Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters, Berlin 1916, I, 2. S. 94 ff. Auf dem letzten Blatt der Handschrift finden sich zwei Rezepte die ich auch mitteilen will:

Item wilt du dir helffen so du daz kaltt we hest, so solt du niemen VI lott zuker IIII lott imber II lott zuitwen II lott senit ain lot suies holcz 4 lot enis 4 lot zimet rinden semlis mach alles zuo bulffer underanander und rid es durch ain sib und nim ain leffel fol zuo mal nach dem nachtessen und tuo ain trunk dar uff und nit me so du schlauffen gaust.

Item ain anders. II lot ingrienen und II laut zimet ain kuintle negelein ain kuintle cobbebbey ain quintle langen pfeffer ain quintle cardamomi ain quintlin xaricorne XX lout zuker und temperir es alles zesamen und stos es klain und solt den zuker besunder stossen und misch es alles zuo samen und isse es denn allen tag nach dem essen abens und morgens.

Der Tobiassegen, den die Handschrift enthält, ist ebenfalls interessant, weil er auch den Anhang enthält, den nach Steinmeyer in Müllenhoff und Scherers Denkmälern, Berlin 1892, XLVII, 4 (Bd. I, 190 ff.; II, 297 fg.) nur noch die Handschriften Abd haben. Von diesen stellt er sich zu Ab, da er den prosaischen Anhang von d nicht hat, auch Zeile 77 den heiligen Oswald statt Gallus und 85 die Stadt Jericho einführt.

Ich gebe zum Schluß die Abweichungen der Handschrift von meinem Text, ohne orthographische und dialektische Abweichungen zu berücksichtigen:

1. grūset. 4. gūttelin. 5. bit ich bas. 11. Das — din. 22. mir dünne die. 24. Ich fül dir. 26. fehlt. 31. vor sagen. 33. laider. 35. ich fehlt. 37. so fehlt. 39. öch. 42. winden. 43. Ich wil jn. 44. Lib vud güt. 47. enerent. 48. gütlin. 49. tagen. 50. ritter. 53. hörent nüwe wort. 54. Er hat. 55. er. 56. Haut — myn. 57. Das. 59. Die geweltigen helfent jm r. 70. vúwin. 72. tütt. 73. gündel. 74. schüdel, Haarschopf, s. Id. VIII, 279. 75. Welhe. 77. schlaphrion. 80. Der erst sich. 86. sol essen. 87. vaisses schwin. 93. schlisgö. 94. Kain gans mich nit frōwet. 97. fülsack. 100. Wēn. 102. gewarn. 108. les. 109. druck us. 110. fehlt. 111. miul fehlt. 117. die Strophe steht am Schluß des Gedichtes. 127. wil ich wessen. 131. Dar ab so wil. 141. vigel schmack. 142. öch. 149. minen gast. 150. Vñ ich wil noch hüt an üwern last. 151. mēgen. 153. rucke stock. 155. ettlichem noch dün. 162. vil fehlt. 163. gebiettē wellent. 164. Dar zuo han ich mich gezelllet. 167. bitter lich. 170. Was m. b. win gesin. 172. Da von so bin. 173. held vñ güt gemüt. 174. Das. 176. wol zù ende sagen. 178. jn.

Die Personenbezeichnungen habe ich zugesetzt.

Unser Spiel hat Erfolg gehabt, denn es ist ins benachbarte Tirol gedrungen, dort allerdings unter den Einfluß der beliebten Streitgespräche zwischen Sommer und Winter geraten. Es ist das 16. Spiel des Vigil Raber aus dem Jahre 1512 (Fünfzehn Fastnachts-Spiele aus den Jahren 1510 und 1511, nach Aufzeichnungen des Vigil Raber. Sterzinger Spiele nach Aufzeichnungen von Vigil Raber hg. von Dr. Oswald Zingerle I. Wiener Neudrucke 9. Wien 1886). Von der Tochter des Mai ist nicht die Rede, der Ritter des Mai und des Herbstes sind nur je sechs statt zwölf, wörtliche Berührungen finden sich kaum welche, das Ganze hat wenig Handlung, fast nur Dialog.

Aber es behält auch hier der Herbst das letzte Wort, und die Namen der Ritter sind teilweise die gleichen oder ähnliche: vgl.

Rosenblat	Rosenblat
Balsemsmac	Violsmac
Frouwenlust	Lieberman
Gilgenbusch	Gilgenstengel
Sumerwunn	Sunnenglanz
Frouwenlop	Minnengast
Slüch	Laerebüch
Schlemprian	Schlapiian
Schmoll	Nimervol
Trunkenboll	Trinküz
Fullaer	Vüllensac
Laerenbecher	Slintenkruog

Das Spiel gehört zu den Sommer- und Winterspielen, über die Uhland (Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. III, 17 ff.) und Jantzen (Geschichte des deutschen Streitgedichts im Mittelalter, Breslau 1896) gehandelt haben. Episch ist ein solcher Kampf dargestellt in Kellers Erzählungen aus altdeutschen Handschriften S. 588 ff. Wie hier die Tochter des Mai vom Herbst entführt wird, so wird anderwärts die Tochter des Winters schnöde vom Sommer zurückgewiesen in dem Appenzeller Sommer- und Winterspiel bei T. Tobler, Appenzellischer Sprachschatz S. 425. Nur in diesem Text ist, wenn wir von den Alvíssmál absehen, noch von einer Tochter der Jahreszeiten die Rede.

Unser kleines Drama steht noch unter dem Einfluß der Poesie des 13. Jahrhunderts. Es ist wohl aus dem 15. überliefert, aber wegen dieses Zusammenhangs mit der Dichtung des 13. und wegen einer dem 15. fremden Feinheit der Form setze ich es noch ins 14. Jahrhundert. Viel älter kann es nicht sein, da es den dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörigen Steinmar bereits benutzt hat; vgl. Zeile 71 *ein wîte strâze durch mich gât* mit Steinmar 1, 41 (Bartsch, Schweizer Minnesänger, S. 172) *Wirt, durh mich ein strâze gât*. Aus dem Willehalm des Rudolf von Ems stammt der Name des Knappen *Pitipas* (wie man mit Sicherheit konjizieren darf), aus dem Meier Helmbreht der Name der *Gotelint* und der von Rittern des Herbstan.

Hierher gehören nun alle die Jahreszeitenspiele, die mit dem Tode des Vegetationsdämons enden, vor allem die Schwerttanzspiele (s. Gustav Keller, Tanz und Gesang bei den alten Germanen, Bern 1927).

Kurt Meschke, Schwerttanz und Schwerttanzspiel, Teubner 1931), deren Zusammenhang mit dem tacitaeischen Schwerttanz nun wohl meist zugestanden wird und deren Spielernamen an die unseres Spiels erinnern, aber auch die Grundlage der vielen Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts, die in eine Schlägerei mit allfälliger Tötung eines Einzelnen oder Mehrerer ausgehen (s. M. J. Rudwin, *The origin of the German Carnival Comedy*, New York 1920).

Hierher aber auch alle die Volksbräuche um Fastnacht und Weihnachten, die mit der Jagd auf den als Bären verummumten Mann, den wilden Mann etc., enden (s. Hoffmann-Krayer, *Die Fastnachtsbräuche in der Schweiz*, Schweiz. Arch. f. Volkskunde I, 282 ff.), ebenso wie das Verbrennen des *Bögg* beim Sechseläuten in Zürich und die verwandten weitverbreiteten Bräuche. Wie der *Bögg* zeigt, kann der Vegetationsdämon auch als Puppe seine Funktion erfüllen. Als solche finden wir ihn in dem um 1250 in Dänemark spielenden Mirakel von der *Bovi* genannten, mit Stroharmen versehenen Puppe, mit der die Bäuerinnen tanzen, indem sie ihr zurufen *canta, Bovi, canta, Bovi, quid faceres*. Für das letzte Wort konjiziert Paul Meyer (*Notices et extraits des Manuscrits de la Bibliothèque nationale XXXIV*, 1891, S. 433) *facis*, wohl richtiger B. S. Phillpotts (*The elder Edda and ancient Scandinavian Drama*, Cambridge 1920, S. 123) *taces*. Leider ist mir Steenstrup (*De danske Folkevisers aeldste Tid*, Kopenhagen 1919, *Historisk Tidsskrift* 9. R. 1, 238 ff.) nicht zugänglich. Doch stimme ich mit ihm im Gegensatz zu John Meier (*Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 33, 1934, 158) darin überein, daß ich das Lied der Tänzer von Kälbigk für eine Ausgestaltung des einfacheren Zurufs der dänischen Tradition, das dort berichtete Mirakel für eine Umformung des dänischen im Interesse des Bettelbriefes der sächsischen „Zitterer“ halte. Denn daß der überkünstliche Reim *per silvam frondosam: Merswindam formosam*, wo jede einzelne Silbe reimt oder assoniert, nicht wirklich volkstümlich ist, hat Frantzen (*Neophilologus* IV, 1919, 358 ff.) gezeigt. Damit aber rückt die ganze halbdramatische Aktion in ein weit höheres Alter hinauf. Auch wird ihr Ursprung nicht in Skandinavien zu suchen sein, wo *Bovi* ja ziemlich vereinzelt ist: ich kenne es nur aus der *Eyrbyggjasaga* als Beiname des Freystein. Eher in Deutschland, wo *Buobo* ja als Mannsname weit verbreitet ist. Als

Name des Korndämons vergleicht er sich Namen wie *Bankert*, die dieser in gewissen Gegenden führt. Da Freystein in der Eyrbyggja-saga als uneheliches Kind gilt, wird der Beiname dort wohl etwas derart bedeuten. Als Appellativum kommt *Bube* nur in Deutschland vor, aber auch dort nur spät, und in Hoch- und Niederdeutschland sofort mit der Nebenbedeutung des bösen, vor allem aber des unzüchtigen Menschen. „Huren und Buben“ ist von Anfang an die beliebte Verbindung. Der Name paßt gut für einen Fruchtbarkeitsdämon.

Unsere Untersuchung hat uns gelehrt, daß allerhand Keime eines Dramas in germanischer Urzeit im Ritus vorhanden waren, von denen einige auch in späteren Jahrhunderten zur Reife gelangt sind. Daß es aber bereits ein germanisches Drama gegeben habe, scheint mir nicht erwiesen. Auch nicht, daß Eddalieder, selbst wenn sie so dramatische Form haben, daß sie aufführbar wären, wie die Skîrnisför, auch wirklich aufgeführt worden sind.

Die Grundlagen der Pasturelle

Als ich bei Edgar Piguet, *L'Evolution de la pastourelle*, Berner Dissertation 1927, S. 16 Anm., eine kurze Inhaltsangabe des Artikels von M. Delbouille, *L'Origine de la pastourelle, Mémoires de l'Académie de Belgique*, Nr. 1350, Bruxelles 1926, las, fürchtete ich, daß er alles Wesentliche einer Idee, die ich im Kopfe trug, bereits vorweggenommen haben würde, so daß eine Veröffentlichung von meiner Seite überflüssig geworden sei. Nun habe ich mir die Schrift kommen lassen und sehe, daß wir zwar in den Resultaten übereinstimmen, daß ich aber immerhin noch einiges zur Stütze seiner These beizubringen imstande sein würde. Zuvor muß ich aber, da sein Aufsatz auch nicht jedermann so leicht zugänglich sein wird, eine orientierende Inhaltsangabe desselben vorausschicken.

Nach einem Überblick über die bisherigen Theorien wendet er sich polemisierend gegen die letzte derselben, die von Faral, die die Pasturelle auf die antike Bukolik zurückführt. Er macht vor allem mit Recht darauf aufmerksam, daß dieser unsere Gattung von den anderen *Chansons dramatiques* loslöse, in denen die Helden keine Hirtin sei, sondern irgendein anderes weibliches Wesen, im übrigen aber Szenerie und Handlung, Verführung oder Verführungsversuch, sich völlig entsprechen. Und nun bringt er sein neues Material, das wohl den meisten von uns entgangen sein wird, wie auch er selbst erst durch Jeanroy persönlich darauf aufmerksam gemacht wurde. Es sind lateinische Gedichte einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, deren Entstehungszeit man nach dem Inhalt genauer zwischen 1141 und 78 festsetzen kann, hg. von Nicolau d'Olwer, *L'escola poética de Ripoll en els segles X—XIII*, im *Anuari de l'institut d'estudis catalans*, 1923. Es sind Liebesgedichte, und die Helden des zweiten wird Judit genannt, die in erwähntem Zeitraum als Nonne in Remiremont gelebt hat. Es sind natürlich keine Pasturellen, da die Mädchen ja nicht Hirtinnen, sondern Nonnen sind, im übrigen aber gleichen

die Gedichte Zug um Zug den Romanzen und Pastorellen, wie dies der Verfasser schlagend nachweist. Mit am meisten Gewicht legt er auf Nr. 26, das Gedicht *de somnio*, welches erzählt, wie der Dichter im Traume eine herrliche Jungfrau sieht, die sich ihm als aus königlichem Geschlecht entstammt vorstellt und ihm, wenn er ihre Liebe erwidere, Gold und schöne Kleider zum Geschenke verspricht. Er hält dies für eine Umkehrung der Pastorellensituation, in der der Ritter durch seine edle Herkunft dem Bauernmädchen zu imponieren und sie durch Versprechen von Kleidern und Kostbarkeiten zu verführen sucht.

Dem Einwand, daß diese lateinische Liebesdichtung Nachahmung der vulgärsprachlichen sei, begegnet D. durch Hinweis auf ältere, dem Ende des 11. Jahrhunderts angehörige, unter denen ich speziell das bekannte Gedicht der Cambriger Handschrift hervorhebe, das er wie andere als Gespräch zwischen Kleriker und Nonne auffaßt. Er paraphrasiert:

- Er: Der Frühling ist da, das Gras grünt auf der Wiese.
 Sie: Was soll ich tun?
 Er: Genieße meine Liebe! Der Wald bedeckt sich mit Laub und die Vögel singen in den Bäumen.
 Sie: Nichts liegt mir am Gesange der Nachtigall. Ich habe mich Gott ergeben, du sollst nicht mit ihm in Wettstreit treten.
 Er: Ich liebe dich, setze dich zu mir. Genieße meine Liebe, ich will dir wunderbare Schätze geben.
 Sie: Alle irdischen Dinge vergehen wie die Wolken des Himmels. Nur Gottes Reich ist ewig. Ich glaube an ihn: Was er verspricht, wird er geben.
 Er: reuevoll, Ich habe gelästert.
 Sie: Gott wird dir gnädig sein; aber diene ihm, wie ich ihm diene.

Endlich das älteste der hierher gehörigen Gedichte, die *Invitatio* des 10. Jahrhunderts. Der Inhaltsangabe nach „der Liebhaber fleht, die Geliebte weist die Geschenke zurück, die ihr Entgegenkommen wohl belohnen würden“, scheint D. wenigstens den Schluß der Pariser Handschrift für unecht zu halten. In diesen lateinischen Gedichten sieht er nun die Vorläufer der vulgärsprachlichen Romanzen und Pastorellen, in Kleriker und Nonne die Vorläufer von Ritter und Hirtin. Dieser Übergang ist schon vor Mitte des 12. Jahrhunderts vollzogen, da der *Roman de Thebes* bereits eine Anspielung darauf macht und schon Cercamon *pastoretas* gedichtet haben soll.

D. kennt natürlich noch nicht die im gleichen Jahre mit seinem

Aufsatz erschienene Ausgabe der Cambridger Lieder von Karl Strecke-
ker, Berlin 1926, und Brinkmanns *Entstehungsgeschichte des Minne-
sangs*, Halle a. S. 1926, aber auch nicht den voraufgehenden Auf-
satz von Strecke, *Zu den Cambridger Liedern. Zschr. f. deutsches
Altertum*, 62, 209 ff. und Brinkmanns *Geschichte der lateinischen
Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle a. S., 1925, sogar nicht einmal
die Textherstellung von Steinmeyer in der 3. Auflage der Denk-
mäler von Müllenhoff und Scherer, sowie die Bemerkungen Ehrismanns
in dessen *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang
des Mittelalters*, I, 232, München 1918, und die meinigen im 44. Bande
der *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*,
S. 427. Seine Paraphrase des Gedichts, das man Kleriker und Nonne
nennt, ist reine Phantasie. Mit Recht sagt aber Ehrismann, der
Liebhaber sei ein vornehmer Herr: „ein Geistlicher würde unmöglich
Weltgüter versprechen“. Ich habe ihn einen Ritter genannt, weil
der *miles* als Konkurrent des *clericus* um die Liebe der Nonne auch
sonst erscheint; vgl. den Tegernseer Briefwechsel. Die Möglichkeit
der Ergänzung ist jetzt durch Streckers genauen Abdruck einerseits
auf eine festere Basis gestellt, anderseits werden durch die genaue
Angabe des verfügbaren Raums manche bisherige Ergänzungen hin-
fällig. Leider sind gerade die beiden letzten Strophen gar nicht mehr
herstellbar; doch müssen sie meines Erachtens die definitive Abwei-
sung oder die Bekehrung des Ritters enthalten haben. Ehrismann
trifft das Richtige, wenn er schreibt „jedenfalls siegt die Tugend“.
Der Einwand Streckers „niemand erklärt, warum ein Gedicht mit
so erbaulichem Inhalt besonders sorgfältig vernichtet wurde“,
scheint mir nicht schwer zu wiegen; was in der Seele des Radierers
und Schwärzers vorging, können wir freilich nicht erraten: vielleicht
verstand er die althochdeutschen Wörter nicht und vermutete etwas
Obszönes hinter ihnen. Man mag also folgende Paraphrase des
Leserlichen oder Herstellbaren geben:

- Er: Der Frühling ist da, es grünt das Gras in der Aue.
Sie: Was willst du, daß ich tue, sage mir das.
Er: Genieße meine Liebe, nun singt die Nachtigall im Walde.
Sie: Mögen die Blumen blühn, möge die Nachtigall singen: Christi Narde
duftet süßer, dem ich mich geweiht habe.
Er: Setze dich zu mir.
Sie:

Er: Liebste Nonne, genieße meine Liebe: ich will dir dazu gar viele Freuden der Welt geben.

Sie: Das schwindet alles wie die Wolke am Himmel: nur Christi Reich währt in Ewigkeit.

Er: Ich glaube, daß er im Himmel gar herrlich regiert, ich glaube, daß er in Wahrheit halten wird, was er versprochen hat.

Auch an dieser Paraphrase ist manches unsicher: eines aber scheint mir, angesichts des sonstigen regelmäßigen Wechsels der Er- und Sie-Strophen, ziemlich sicher, daß die letzte leserlich überlieferte Strophe von dem Manne gesprochen wird, der ein Glaubensbekenntnis ablegt und damit seine Bekehrung bezeugt, ohne daß man auf das überlieferte *bikere* der letzten sonst kaum leserlichen Strophe allzuviel Gewicht zu legen braucht.

Nicht geringere Schwierigkeiten, aber anderer Art, bietet das ältere Lied, jene *Invitatio* des 10. Jahrhunderts (Nr. 27 bei Strecker). Sie ist besonders wichtig, weil man bei ihr kaum von einer Beeinflussung durch die vulgärsprachliche Lyrik reden kann. Es ist ebenfalls ein Gespräch zwischen einem Manne der Welt und einer Nonne. Ich glaube mit Brinkmann, daß die Rede des Mädchens nur aus ihrem Nonnencharakter zu begreifen ist, wenn ich auch in der Begründung dieser Ansicht und in der Deutung der Strophen von ihm abweiche: mit Streckers „das versteh ich nicht“ kann ich mich nicht zufrieden geben. Ich kann aber auch nicht denken, daß die Antwort des Ritters, wenn wir ihn so nennen wollen, den Schluß des Gedichtes gebildet hat: ich glaube, daß alle 3 Handschriften, resp. ihr Archetypus, denselben bereits verloren haben müssen. Ich gebe nun die Paraphrase, wobei ich mir der Kühnheit der Interpretation der Rede des Mädchens wohl bewußt bin: ich denke sie mir als eine *virgo subintroducta*, eine Nonne, die mit einem Priester, Mönch oder Einsiedler wie eine Schwester als *uxor spiritualis* zusammen lebte, was freilich nur in Irland sich bis ins 10. Jahrhundert erhalten zu haben scheint (K. Meyer, *Selections from Ancient Irish Poetry*, p. 163), oder als eine *Reclusa*, in der Nähe von deren Zelle sich andere Nonnen ihre Zellen gebaut haben, so daß sich ein vertrauter Verkehr entwickelt, wie etwa bei dem Freund des kleinen Johann von Gorze, dem Reklusen Humbert: „von seinem Fenster aus erteilt Humbert den Nonnen vertraulichen Unterricht“, s. Zoepf, *Das Heiligen-Leben im 10. Jahrhundert*, Leipzig und Berlin 1908, S. 114.

Er: Es komme die süße Freundin, die ich wie mein Herz liebe; tritt ein in mein Gemach, das mit allem Schmuck geschmückt ist. Dort sind gepolsterte Ruhebetten, das Haus mit Teppichen behängt, Blumen im Hause verstreut, mit duftenden Kräutern gemischt. Dort steht ein Tisch mit allen möglichen Speisen beladen, reiner Wein im Überfluß und was immer dich, Liebste, erfreut. Dort tönen die süßen Drehleieren, laut werden die Flöten geblasen, der Knabe und die kluge Jungfrau singen dir schöne Lieder. Dieser schlägt die Zither mit dem Plectrum, jene singt die Lieder zur Leier, Diener bringen Schalen mit verschiedenen Weinen. Schon schmilzt Eis und Schnee, Blatt und Kraut ergrünern, die Nachtigall singt in den Wipfeln, die Liebe brennt im innersten Herzen.

Sie: Ich war als Einsiedlerin im Walde und liebte abgeschiedene Orte. Ich floh oft die Menge und des Volkes unreinen Haufen. Ich mied den Lärm und große Ansammlungen. So freut mich auch nicht ein solches Gastmahl so sehr wie die süße Zwiesprach, und alle Üppigkeit nicht so sehr wie die traute Gemeinschaft.

Er: Was frommt es zu verschieben, Erwählte, was doch später geschehen muß. Tue schnell, was du doch tun wirst, ich meinerseits werde keine Verzögerung verschulden. Komm doch, erwählte Schwester, mir vor Allen geliebte, helles Licht meines Auges, größerer Teil meiner Seele.

Wieder finden wir den vornehmen Herrn, der dem frommen Mädchen alle Herrlichkeiten der Welt in Aussicht stellt. Ihre Weigerung nimmt er nicht ernst, sondern betrachtet sie nur als einen unnützen Aufschub. Damit kann das Gedicht unmöglich zu Ende sein, eine definitive Absage des Mädchens ist das Mindeste, was erfolgen muß.

Nur eine Strophe eines solchen vulgärsprachlichen Gedichts, die Weigerung der Nonne als *sponsa Christi* enthaltend, ist uns in der Handschrift der *Carmina burana* erhalten:

Sie: Wäre all die Welt mein zwischen dem Meer und dem Rhein, ich wollte darauf verzichten, wenn nur der König von Engelland in meinem Arme läge.

Der Text in Minnesangs Frühling 3, 7 hat noch in der letzten Auflage *diu künegin von Engellant* und *an minen armen*: das sind aber nachträgliche Korrekturen von anderer Hand, die für den echten Text nicht in Frage kommen. Für die wortspielende Bezeichnung des himmlischen Bräutigams als König von Engelland habe ich a. a. O. Beispiele gebracht, die von Strauch, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 47, 171, noch vermehrt worden sind. Strauchs Bedenken, „bliebe ein solcher Nonnenwunsch im Rahmen der übrigen deutschen Stücke der *Carmina burana* jedenfalls auffallend“ teile ich nicht, findet sich doch auch die erste

Strophe von Walther's Kreuzlied daselbst. Palgens Deutungsversuch a. a. O. 46, 301 ff. beruht ganz auf der späteren Korrektur *diu chünegin*, hält die an ganz anderer Stelle der Benediktbeurer Handschrift überlieferte Strophe *Tougen minne diu ist quot* für mit unserer Strophe dem gleichen Gedicht angehörig und leitet die Strophenform aus Frankreich her, indem er sie für eine Variante einer Strophe Wilhelms von Poitiers hält, ohne zu bedenken, daß wir es mit der Moroltstrophe zu tun haben, die in Deutschland jedenfalls eine ziemliche Verbreitung gehabt haben muß, da sie als Form für das Epos von Salomo und Morolt gewählt worden ist. Spanke (*Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1931, 114) hat nun wirklich einen König von England herausgefunden, der in Deutschland sich aufgehalten hat: Richard Löwenherz!!

Diese drei Gedichte, die *Invitatio* des 10., das Kleriker und Nonne betitelte des 11. und diese Moroltstrophe des 12. Jahrhunderts bilden eine feste Gruppe. Sie sind von Klerikern verfaßt und stellen den Verführungsversuch eines weltlichen Herrn, des *miles* oder Ritter, gegenüber einer Nonne dar. Der Mann ist dabei der Blamierte, da er von dem frommen Mädchen abgewiesen wird. Das ist die gleiche Tendenz, wie sie der Tegernseer Briefschreiber verfolgt, wenn er vor den Rittern wie vor Ungeheuern warnt: *quia me a militibus quasi a quibusdam portentis cavere suades*. Zu dieser Gedichtgruppe gehört nun auch ein spätes provenzalisches, es stammt erst aus dem Jahre 1288, das die Hirtin an die Stelle der Nonne setzt. Ich nehme aber an, daß Johan Esteve nicht der erste war, der diesen Personenwechsel vornahm, sondern daß er auf Vorbilder des 12., vielleicht des 11. Jahrhunderts zurückblickt. Er erzählt (Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen-âge*, Paris 1923, S. 92 ff., *Nouvelle Anthologie des troubadours*, Paris 1928, S. 311 ff.), wie er eines Tages eine betende Rinderhirtin angetroffen und begrüßt habe. Sie erwidert den Gruß, macht aber das Zeichen des Kreuzes über ihn, wie man es über Sterbenden macht:

Er: Liebes Mädchen, was bringt euch jetzt dazu, mich so zu besegnen?
 Sie: Herr, weil euer Gesicht das Aussehen eines Sterbenden hat.
 Er: Liebliches Mädchen, sagt mir doch nicht etwas Unerfreuliches! Da ich euch wahre Liebe entgegenbringe, seid mit mir eines Sinnes.
 Sie: Auf Gott setzet eure Hoffnung; denn Leben, Herr, erkenne ich wahrlich nicht in euch: *memento mori*.

Er: Bei meinem Vater, Mädchen! Ihr macht mir nicht gerade Mut.
Sie: Herr Bruder, schlecht aussehend finde ich euch: das tut mir leid.
Er: Ihr könnetet mich leicht heilen, Fräulein, wenn ihr mir eure Liebe gewährtet.
Sie: Herr, Gottes Braut bin ich, und will keinen andern Herrn.
Er: Mädchen, haben die Minoriten eine Begine aus euch gemacht?
Sie: Nein, Herr, bei dem König, den ich anbete. Aber von ganzem Herzen will ich bis an mein Ende dem dienen, der für uns als Märtyrer den schweren Tod am Kreuze leiden wollte.
Er: Daß ihr Gott dienen wollt, Mädchen, darüber freue ich mich sehr.
Sie: Herr, der Tod schreckt mich; denn heute rot, morgen tot, und man kennt nicht seinen Tag noch seine Stunde, und wer in Sünde stirbt, geht der ewigen Freude verlustig.
Er: Holdes Mädchen, gebe Gott, der die Welt erhält, daß nicht wilder Tod uns hinweggraffe!

In dieser Gedichtgruppe, die durch je ein Exemplar vom 10. bis zum 13. Jahrhundert vertreten ist, einst aber sicher viel zahlreicher war, sehe ich allerdings die Keimzelle jener Pastorellen, in denen der Ritter von der Hirtin abgewiesen wird und als der Blamierte abzieht. Denn ich sähe, wenn die Dichtgattung in Ritterkreisen entstanden wäre, keinen Grund dafür, daß die Aristokraten sich selbst diese blamable Rolle zugeteilt hätten. Bestand die Gattung einmal, so konnte sie allerdings zu solcher Selbstironisierung führen und auch in den betroffenen Kreisen erheiternde Wirkung üben. Es gibt noch andere Romanzen in Gesprächsform, in denen Nonnen auftreten oder Pastorellen mit frommen Hirtinnen: auf diese gehe ich hier nicht ein. Daß auf die Entwicklung der Gattung einerseits die antike Bukolik, anderseits die an Jahreszeitenfeste geknüpfte volkstümliche Lyrik gewirkt hat, ist mir sehr wahrscheinlich. Es ist überhaupt methodisch richtiger, nicht alles mit Gewalt auf eine einzige Grundursache zurückführen zu wollen, sondern eine gewisse Polygenese zuzugestehen.

Ruodlieb

I.

Anfangs der dreißiger Jahre des 11. Jahrhunderts hielt sich ein bayerischer Geistlicher im Auftrage seines Abtes in einer rheinischen Stadt auf. Der, an den er gesendet war, konnte ihn erst am nächsten Tag empfangen, und so vertrieb er sich denn die Zeit damit, sich die Stadt und ihre Merkwürdigkeiten zu besehen. Auf dem Marktplatz blieb er vor einer Bretterbühne stehen, die sich vor einem großen Zelte erhob. Ein buntgekleideter Mann redete von dem Podium aus auf das versammelte Volk ein. „Sehet hier das Kraut Buglossa“ verkündete er, ein weißes Kugelchen in seiner Hand vorweisend, „zu Pulver zerrieben, zu Klümpchen geballt, werft es ins Wasser, wenn ihr fischen wollt. Die Fische werden danach schnappen, bald aber durch des Krautes Kraft bezwungen, an des Wassers Oberfläche steigen, so daß ihr sie wie eine Herde Schafe mit der Rute ans Ufer treiben könnt. Wenn ihr nicht glaubt, so lest nach in der Naturgeschichte des großen Plinius. Plinius sagt“ — und es war, als ob sein Mund nicht Platz genug hätte, um den Namen des großen Gewährsmannes zu fassen, „Plinius sagt, daß die Wölfe, denen man von diesem Pulver auf den Köder schüttet, erblinden und somit leicht erlegt werden können. Wer es aber in seinen Wein tut, der mag niemals trunken werden, er trinke, soviel er wolle.“ Nachdem er von seiner Buglossa einige Kugelchen an dieandrängenden Kauflustigen abgesetzt hatte, wies er einen gelblichglänzenden, durchscheinenden Stein vor: „Das ist der berühmte Stein Ligurius“, sagte er und erzählte eine aufregende Geschichte, wie er gewonnen würde. Man bindet einen Luchs in einem Faß mit durchlöchertem Boden fest und gibt ihm gegen den Durst nur süßen Wein zu trinken, worauf das Tier sehr gegen seinen Willen, da es den kostbaren Saft den Menschen nicht gönnt, seinen Urin wird lassen müssen, der durch das Loch im Boden in ein untergestelltes

Becken fließt. Manchmal aber stirbt das Tier lieber, als daß es den Harn läßt: dann muß man ihm eben die Blase aufschneiden. Erbsengroße Tropfen werden dann in kleine Kupfergefäße aufgefangen und in diesen 15 Tage lang in der Erde vergraben, nach welcher Zeit sie zu dem in der Nacht wie eine glühende Kohle leuchtenden Edelstein erstarrt sind.

Aber schon ließ sich aus dem Zelte hinter der Bühne ein behagliches Brummen vernehmen. Hervor tollten in drolligen Sprüngen sich überschlagend zwei kleine weißhaarige Bären mit schwarzen Tatzen, die ein Pilger einst aus Palästina als hilflose Junge mitgebracht und dem Spielmann vermacht hatte. Der ergriff die Fiedel und nach ihrem Takte drehten sich bald die gelehrigen Tiere im Kreise. Nun forderte der Spielmann die Mädchen unter den Zuschauern auf, sich ungescheut auf die Bühne zu wagen und mit den Bärlein sich im Tanze zu drehen. Erst schüchtern dann immer mutiger kamen die Mädchen hinauf und unter großem Gelächter der Menge drehten sie sich bald im Reigen mit den zottigen Tänzern. Nachdem die Bären abgetreten waren, verteilte der Spielmann allerlei Gegenstände unter die Zuschauer, dann pfiff er einem kleinen Hund, der munter aus dem Zelte ihm entgegensprang. Er sprach zu ihm wie zu einem vernünftigen Menschen, sagte ihm, daß ihm das und jenes gestohlen worden sei, und daß er die Diebe ausfindig machen solle. Wie ein Pfeil schoß der Hund unter die Menge, beschnupperte den und jenen, bis er vor den Innehabern der Gegenstände stehen blieb und sie durch ungestümes Bellen und Reißen an den Kleidern zu deren Herausgabe zwang. Mancher unter ihnen meinte, das Tier sei vom Teufel besessen. Noch allerhand zierliche Kunststücke machte der Spielmann mit dem Hund und dann wieder andere mit einem Trüpplein von Staren, unter denen sich vor allem ein Starenweibchen hervortat, das wie die Lehrmeisterin der andern diese im Sprechen zu unterrichten schien. Endlich verbeugte sich der Spielmann und ging absammeln, nicht ohne vorher das Publikum aufgefordert zu haben, nach dem Mittagessen wiederzukommen, da er von seiner Reise in Frankreich allerhand schöne Geschichten und Lieder mitgebracht habe, die er ihnen dann vorsingen wolle: sie sollten aber auch nicht versäumen, jeder einen Heller für den armen Spielmann mitzubringen.

Da der geistliche Herr den Tag nicht besser zuzubringen wußte, und der Spielmann ihm sympathisch schien, auch seine vorgesetzte Behörde von dieser Überschreitung kirchlicher Verordnungen kaum etwas erfahren würde, stellte er sich nachmittags pünktlich wieder vor dem Podium auf dem Marktplatz ein. Der Spielmann war im Jahre 1023 bei der Zusammenkunft zwischen Kaiser Heinrich II. und dem französischen König Robert dabei gewesen. Beide waren seither gestorben, der Kaiser ein Jahr, der König zwei Jahre nach jener Zusammenkunft. Jetzt gab er seine Erinnerungen in einem ungefügten Liede zum besten. „Wo der Chiers sich in die Maas ergießt, an der Grenze ihrer Reiche kamen die Fürsten zusammen. Der Kaiser, welchen die größte Pracht umgab, lagerte bei Ivois am Chiers, König Robert, ebenfalls von einem glänzenden Hofstaat begleitet, bei Mouzon, am jenseitigen Ufer der Maas. Es entstand Streit darüber, wer von den beiden Herrschern den andern zuerst auf dessen Boden begrüßen sollte. Aber der Kaiser, wohl wissend, daß der mächtigere sich über leere Formen leichter hinwegsetzen kann, ging ohne Bedenken zuerst zum Könige auf das andere Ufer hinüber.“ Der Spielmann nannte seinen Kaiser immer nur den großen König, den Franzosen aber den kleinen. „Die Herrscher umarmten und küßten sich, hörten zusammen die Messe und setzten sich nach dem Gottesdienst zum festlichen Mahle. Als sich der Kaiser verabschiedete, ließ ihm der König reiche Geschenke an Gold, Silber und Edelsteinen zugleich mit hundert prächtig aufgezäumten Rossen und ebensovielen blitzenden Panzern und Helmen nachsenden und ihm dabei melden, er werde die Abweisung dieser Geschenke als einen Mangel an Freundschaft empfinden. Aber der Kaiser nahm allein ein Evangelienbuch und eine Reliquie des hl. Vincentius an: die Kaiserin behielt einige Goldmünzen zum Andenken.“ Hier gab der Spielmann eine Beschreibung jener Goldmünzen, nicht wie sie die Kaiserin wirklich empfangen, sondern wie sie ihm jener Pilger, dem er die kleinen Bären verdankte, als die neuesten im Osten kursierenden geschildert hatte: der Heiland neben dem Kaiser stehend, die Hand ihm segnend aufs Haupt gelegt, mit einer griechischen Inschrift rings herum. „Am folgenden Tag stattete König Robert mit den Bischöfen in seinem Gefolge dem Kaiser den Gegenbesuch ab. Mit der größten Pracht wurde der König im kaiserlichen

Zelte empfangen, wo man sofort zu den wichtigsten Beratungen schritt.“ Worum sich diese Beratungen drehten, darum hatte sich der Spielmann nie viel gekümmert, und so fabelte er sich etwas von einem Friedensschluß zusammen, der Grenzstreitigkeiten zwischen den beiden Reichen beenden sollte. „Als die Geschäfte beendet waren, lag man abermals den Freuden des Mahles ob und schied dann unter herzlichsten Freundschaftsbezeugungen. Auch der Kaiser bot dem Könige ein Abschiedsgeschenk, hundert Pfund reinen Goldes; doch wies diese Gabe König Robert in gleicher Weise zurück wie tags zuvor der Kaiser und nahm nur einige Goldstücke als Andenken mit. Je uneigennütziger sich die Herrscher gezeigt, desto reicher beschenkt wurden ihre Gefolge. In aller Welt berichtete man von den Festen von Ivois.“ Hiemit schloß der Spielmann diesen Bericht.

Der Spielmann war damals noch weiter nach Frankreich hineingekommen, und da hatte er von einem Berufsgenossen die Geste von Isembard und Gormond gehört und schlecht und recht für seine Zwecke ins Deutsche übertragen. Er erzählte, wie Isembard den französischen Königen Karlmann und Ludwig große Dienste tut gegen äußere und innere Feinde, wie es aber der Verrätersippe am französischen Hofe gelingt, ihn bei seinen Herren in Ungnade zu bringen, so daß er aus Frankreich verbannt wird. Als die Eltern das hörten, stellten sie groß Leid an, und alle in der Stadt betrübten sich mit ihnen, denn sie hatten keinen Erben als ihn. Isembard blieb die Nacht bei seinen Eltern, die nichts taten als schreien, klagen und weinen. Des Morgens nahm Isembard Abschied von Vater und Mutter und von der Ritterschaft und ritt hinweg. Die Mutter ward über zehnmal ohnmächtig, der Vater ritt eine Weile mit ihm und nahm dann Urlaub.“ Nur von einem Knappen begleitet kommt der Held nach England, wo er von dem englischen Könige wohl aufgenommen wird. Vor allem mit dessen Sohne schließt er einen engen Freundschaftsbund. Als er weinend scheiden will, sagt dieser zu ihm: „Was weinet ihr, lieber Vetter? Was euch Gott zufügen will, das sollt ihr mit Dank annehmen. Und daß ihr es desto leichter habt, so will ich mit euch von hinnen und will mich nimmermehr von euch scheiden.“ Am nächsten Tage nahmen sie Urlaub von dem Könige, der sprach: „Ihr lieben Söhne, in welche Herberge

ihr nun kommt, so bezahlt den Wirt wohl! Betrügt keines fremden Mannes Tochter und laßt jedermann sein Weib! Begehrt niemand zu verdrücken! Geht bei Tag in eure Herberge und nehmt zu Dank Essen und Trinken, das man euch reicht! Gefällt euch Speis und Trank nicht, so schweigt und scheltet nicht! Sagt auf niemand Bosheit und haltet euch allzeit in Ehren, und vor allen Dingen sollt ihr Gottes nicht vergessen.“ Damit nahmen sie Abschied und wendeten sich nach Irland, in dem der afrikanische König Gormond ein Reich gegründet hatte. Sie dienten ihm in seinen Kriegen und Isembard gelangte bei ihm zu hohem Ansehen. „Eines Tages geschah es, daß König Gormond auf seinem Saale saß und Isembard mit ihm. Da sprach der König: Wir wollen Schach spielen; denn ich möchte gerne wissen, wie man es bei den Franken spielt. Herr, sprach Isembard, Spiel bringt oft Haß und Ärger, darum bitte ich euch, erlaßt es mir. Das tu ich nicht, sprach der König: ihr sollt mit mir spielen. Herr, sprach Isembard, so will ich meine Meisterschaft an euch beweisen; bitte aber, daß, wenn ich euch matt mache, daß ihr mir nicht zürnt. Das will ich tun, sprach der König. Damit huben sie an zu spielen. Sie spielten so lange, bis daß Isembard den König matt setzte mit einem kleinen Fenden. Als der König das sah, begann ihm sein Blut zu erzittern. Er sprach: Man mag mein wohl spotten, daß ich einen bösen Schelm mit mir spielen lasse; denn deine Verräterei hat dich aus Frankreich vertrieben. Von dieser Rede begannen Isembard die Augen voll Wassers zu laufen.“ Was soll nun der Ärmste tun? Aber mir ist die Kehle trocken, unterbrach sich der Spielmann, und ehe ich fortfahre, muß ich etwas zu trinken haben. Aber der Spielmann war ein arger Schelm, und als ein wohlhabender und gespannter Zuhörer ihm ein Glas Wein auf das Podium geschickt hatte, erklärte er, er wolle jetzt lieber etwas anderes erzählen und mit der Geschichte von Isembard am nächsten Tage fortfahren.

Auf seinen Wanderungen in Frankreich ist der Spielmann einem spanischen Märchenerzähler begegnet, dem er unter anderm einen Novellenstoff abgelauscht, den er nachher in deutsche Reime gebracht hat. Dem geistlichen Herrn hat er wegen der guten Lehren, die er enthielt, einen besonders großen Eindruck gemacht, und wenn er ihn später wieder von anderen Spielleuten mit allerhand Abwei-

chungen vortragen hörte, hat er immer wohl darauf geachtet. Er erzählte, wie ein Mann einem andern Jahre hindurch treu gedient und am Ende seiner Dienstzeit von seinem Herrn gefragt, ob er lieber Schätze oder lieber Weisheit zum Lohne nehmen wolle, sich für die Weisheit entschieden habe. Wie ihm der Herr dann eine Reihe von Weisheitslehren und außerdem zwei große Brote gegeben habe, mit dem Beding jedoch, daß er die Brote erst bei seiner Heimkehr aufschneiden solle. Nun bestand der weitere Inhalt darin, zu zeigen, wie die Weisheitslehren sich bewährten, und wie ihrer Befolgung der junge Mann mehrfach die Rettung von Leben und Ehre verdankte. Die Brote aber erwiesen sich beim Aufschneiden in der Heimat innen hohl und mit köstlichsten Schätzen gefüllt, so daß er nun sowohl Schätze als Weisheit zum Lohn seiner Dienste empfangen hatte.

Der Spielmann hatte die letzte Geschichte wie die vorhergehende von Isembard im Sprechton vorgetragen, jetzt aber nahm er die Fiedel vor und erhob einen eintönigen Singsang, mit dem er fortlaufende Langzeilen begleitete. Sein Lied berichtete von einem Helden Rôdleif, der den Zwerg Alberich mit List überwältigte und ihn in seinen Dienst zwang. Aus dem Schatze der Könige Imlung und Harlung, der Söhne des alten Imlung, stahl der Zwerg für ihn das berühmte Schwert, mit dem dann der Helden die beiden Könige erschlug und ihren Schatz und ihre schöne Schwester Heriburg gewann. Ihr Sohn war Herbort, der später mit jenem Schwerte den Riesen Hugbold erschlug. Stimmungsvoll war das Lied eingeleitet durch zwei Träume der Mutter des Helden, die seine künftige Größe weissagten: wie er von zwei Ebern verfolgt, ihnen mit dem Schwerte die Köpfe abschnitt, wie er auf einem Baume sitzend von Raubvögeln überfallen wurde, dann aber eine Taube kam und ihm eine Krone aufs Haupt setzte.

Jetzt aber ertönte aus dem Innern des Zeltes eine zweite Geige und heraus hüpfte, nein flatterte, eine zierliche, in eine Art Federkleid gehüllte Papagena. In graziösem Flattertanze umkreiste sie neckisch den Spielmann, der aber hob die Arme wie zwei große Flügel, drehte sich langsam, die Kreisende immer mit den Augen verfolgend, bis er endlich wie ein Raubvogel auf die ängstliche Kleine zuschoß, die sich jedoch im letzten Augenblicke mit geschicktem

Wegschlüpfen unter den Armen ihm entzog. So trieben sie es längere Zeit mit Jagen und Entschlüpfen, bis der Mann fest zugreifend die Beute erhaschte und nun sich mit ihr im Kreise drehend den Tanz beschloß.

Nun verließ der Spielmann die Bühne und Colombine sang ein trauriges Lied, wie sie an einen häßlichen, filzigen alten Bauern verheiratet sei, der ihr in keiner Weise genügen könne. Und schon nahte er aus dem Zelte, mit einer erschreckend häßlichen Maske vor dem Gesicht: aus einem Haarwalde ragte eine ungeheure, mit Warzen gezierte Nase hervor, Augen und Mund sind unter buschigen Brauen und Schnurrbart ganz versteckt. Während er sich der Schönen mit täppischer Vertraulichkeit naht, erhebt sich am Ausgang des Zeltes ein ungeheurer Lärm: der Spielmann kommt wieder und verlangt ungestüm Einlaß. Er gibt sich für den Vetter der jungen Frau aus, die sofort auf den Schwindel eingeht und seine mehr als verwandschaftlichen Küsse auf das lebhafteste erwiderst. Heimlich flüstert er ihr zu, daß er einen reizenden jungen Mann wisse, nicht zu groß und nicht zu klein, mit rosigen Wangen, sonst aber weiß wie Semmelmehl; der wolle sie dem alten Hunde am nächsten Morgen entführen. Vorher aber wollten sie sichs beide miteinander wohl sein lassen. Colombine ist mit allem einverstanden. Es folgt eine komische Szene, wie sich der Alte, sobald die beiden sich allzu große Vertraulichkeiten gestatten, dazwischen zu drängen sucht, wie er sich mit einem Ruck zwischen die nebeneinander Sitzenden setzt usw. Dann wird zum Essen gegangen: der Alte zeigt sich geizig, alles ist ihm für den Gast zuviel, dem aber Colombine heimlich die besten Bissen zusteckt. Der Alte läßt sie dann allein und begibt sich in eine Ecke der Bühne, wo er sich niederkauert in einer nicht mißzuverstehenden Stellung, die das Publikum zum Johlen bringt. Er hält die hohle Hand vor das Auge und zeigt damit, daß er das Paar durch ein Astloch in der Wand des Abtritts beobachtet. Dieses läßt sich immer mehr gehen, dem geistlichen Herrn wird es schwül, und das Publikum hat nicht Augen genug, um alles zu sehen. Nun kommt der Alte wieder, wagt es nicht, viel zu sagen und mahnt nur unwirsch zum Schlafengehen. Nun legen sie sich: auf der einen Seite der Bühne das Ehepaar, auf der andern der junge Mann. Der Alte tut, als wenn er schliefe und schnarcht laut. Colombine schleicht von

seiner Seite zum Arlecchino. Der Alte ihr nach, es erhebt sich ein Streit, bei dem der Alte erschlagen wird. Colombine aber fängt schrecklich zu weinen an; denn so ernst hat sie sich die Sache gar nicht gedacht. Die Polizei kommt und das Pärchen wird vor den Richter geführt. Arlecchino sucht sich frech herauszulügen: er sei durch die junge Frau verführt worden. Colombine aber singt eine gefühlvolle Arie, in der sie so beweglich Reu und Leid kundtut, daß das Publikum ganz gerührt ist und ruft, man solle Arlecchino hängen, Colombine aber freilassen. So geschieht es denn auch: sie geht frei davon, zwischen Arlecchino und den Henkern aber entspinnt sich noch eine komische Szene, an deren Schlusse er ihnen entwischt.

Nach einer Pause kommen die beiden wieder als alter Mann und alte Frau gekleidet. „Schön wie der Mond“, singt sie, „war ich in meiner Jugend; jetzt sehe ich aus wie ein alter Affe. Meine glatte Stirn ist jetzt von Runzeln durchfurcht, meine Taubenaugen sind trübe geworden, die Nase tropft mir, die Wangen hängen, die Zähne wackeln mir, die Zunge ist mir schwer, als ob ich den Mund voll Brei hätte, das spitze Kinn steht mir krumm in die Höhe. Mein Mund, der einst so viele anlockte, steht jetzt immer offen wie ein schwarzes Loch, vor dem die Leute davonlaufen. Der schlanke Hals gleicht jetzt dem eines gerupften Vogels. Die Brüstelein einst wie runde Kreisel gedreht, hangen wie ausgetrocknete Schwämme. Die Haare, auf die ich mich früher hätte setzen können, hangen mir jetzt zerrauft über den Rücken. Der Kopf hängt mir nach vorn wie bei einem nach Leichen spähenden Geier. Meine Kleider sind unmodern, meine Schuhe, die einst nicht eng genug sein konnten, sind jetzt ausgetreten und rumpflig. Meine zarten Finger sind voll Gichtknoten, und schwarze, zerbrochene Nägel sitzen dran.“ Und er erwidert in gleicher Weise: wie er einst ohne Stegreif aufs Roß gesprungen sei, jetzt kaum aufsteigen möge und vorher untersuchen müsse, ob der Sattel auch gut befestigt sei und nicht rutsche. Wie er, der einst über breite Flüsse springen konnte, jetzt mühsam am Stabe einherhumble, vom bösen Husten geplagt. Wie er, der einst einer der flottesten Tänzer gewesen, jetzt ausgelacht wird, wenn er sich unter die Schar der Tanzenden wagen will. Und sie schließen mit einem melancholischen Anruf an den lieben Tod, sie doch von dem nicht mehr lebenswerten Leben zu erlösen.

Dann aber werfen sie die grauen Kapuzen ab und, nachdem sie noch abgesammelt haben, fordern sie das Publikum auf, am nächsten Tage wiederzukommen. In nachdenklicher Stimmung verläßt der geistliche Herr mit den übrigen Zuschauern zusammen den Schauplatz.

II.

Der Ruodlieb fängt wie ein Märchen an: es war einmal ein Edelmann. Daraus zu schließen, daß der Dichter damals den Namen des Helden noch nicht im Sinn gehabt habe, ist unberechtigt. Ebenso nennt er die Bewohner des Landes, in dem sich die Ereignisse der Rahmenerzählung abspielen, erst XI. 4247 als Afrikaner, verfährt hier aber nicht anders als Crestien de Troyes, der auch die Namen der handelnden Personen erst spät anzugeben liebt. Das sind Stilfragen, Fragen der Erzählungstechnik, nicht des Stoffs. Und daß unser Erzähler von der Technik des Märchens oder besser der internationalen Novelle beeinflußt ist, steht allerdings außer Frage. Man hat sich dadurch verführen lassen, in der ganzen Geschichte von Anfang an nichts als das „Ruodliebmärchen“ zu sehen. Mir aber scheint dieser Anfang deutlich den Typus einer *chanson de geste* aufzuweisen.

Die Geschichte wird freilich zunächst sehr summarisch erzählt: der Held dient mehreren Herren — auf diese Pluralität komme ich noch zu sprechen — er hat alles ausgeführt, was sie ihm aufgetragen haben, aber als Lohn immer nur leere Versprechungen erhalten. „Als er aber die ihm daraus entstandenen Feindschaften nicht mehr zu ertragen vermochte und die Hoffnung aufgeben mußte, jemals unbehelligt leben zu können“, entschloß er sich das Vaterland zu verlassen I 63 *propter faidas sibi multas undique nactas*. Bei den eigenen Herren, die sich um seine Abreise offenbar gar nicht kümmern, scheint er in Ungnade gefallen zu sein; denn später, als ihn die Mutter zur Rückkehr auffordert, schreibt sie, daß ihm seine Herren wohlgesinnt seien, V 230; sie haben also augenscheinlich ihre Gesinnung geändert und sich davon überzeugt, daß in Rat und Tat ihm niemand gleichgewesen sei, V 238. Alle seine Feinde sind zugrundegegangen, teils gestorben, teils verstümmelt: *membris mutilati*. Vor allem der letztere Ausdruck weist darauf hin, daß es

innere Feinde sind, die von den Herren, die nun endlich ihre Schlechtheit erkannt haben, dem gerechten Gericht übergeben worden sind, *mutilati siue perempti*, V 260. Kurz, es ist jene für die Chanson de geste typische Situation, daß ein Held dem König gegen eine an seinem Hofe oder in seinem Lande befindliche Verrätersippe Hilfe leistet, es aber jenen trotzdem gelingt bei Hof so viel Einfluß zu erwerben, daß der König seinen besten Freund verkennt und in die Verbannung schickt. Auch der Zug, daß der Held nun in die Dienste eines auswärtigen Königs tritt, kehrt häufig wieder. Hier ist dieser König ein Afrikaner, ohne daß wir deswegen sein Land sofort als Afrika bezeichnen dürften; denn der Held scheint es sogar auf dem Landwege zu erreichen. Wenn man das auch nicht so genau wird nehmen dürfen, so wenig wie die Schiffslandung in Böhmen in Shakespeares Wintermärchen, so scheint es sich doch immerhin um ein von einem Afrikaner beherrschtes europäisches Land zu handeln. Das läßt aber sofort an das Epos von *Isembard und Gormond* denken, da *Gormundus* bereits bei Galfrid von Monmouth als ein in Irland regierender *rex Africanorum* bezeichnet wird.

Von dem Epos von Isembard und Gormond ist uns nur ein altes Fragment erhalten, das aber dem Schluß des Gedichtes entstammt, der für unsern Dichter nicht in Betracht kommt, ja von ihm kaum bekannt gewesen sein wird. Den übrigen Inhalt des Gedichtes, den ganzen größeren ersten Teil kennen wir, abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen nur aus dem Auszug, den Philipp Mousket in seiner Reimchronik im 13. Jahrhundert gibt, und aus der Prosabearbeitung, die uns allerdings nur in der deutschen Übersetzung des 15. Jahrhunderts als Loher und Maller bekannt ist. Zenker, Das Epos von Isembard und Gormund, Halle a. S. 1896, hat das alte Epos zu rekonstruieren gesucht. Ich glaube, daß gerade unser Ruodlieb zu dieser Rekonstruktion etwas beitragen kann, und daß ihm zufolge dem Loher und Maller mehr alter Bestand zuzubilligen ist, als es nach Zenkers Untersuchung den Anschein hat; s. jetzt Zenker, die Chanson d'Isembart und Bédiers Epentheorie (Romansche Forschungen XXXIX, 443 ff.). Das erhaltene Brüsseler Fragment ist nur die Überarbeitung einer älteren Fassung, die der Chronist Hariulf vor 1088 bekannt hat, s. Bayot, Gormon et Isembart, Paris 1921, p. X. Wenn wir annehmen, daß sie bereits ein halbes

Jahrhundert vor diesem Datum bestanden habe, so kann das an sich weder bewiesen noch geleugnet werden. Wieder scheint mir hier gerade der Ruodlieb den Ausschlag für eine so frühe Ansetzung zu geben, indem er zugleich das älteste Beispiel einer Herübernahme von epischen Stoffen aus Frankreich nach Deutschland darstellt, selbst wenn man den Ruodlieb erst vor 1050 ansetzt (s. K. Strecker, Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 24, 291).

Im Roman von Loher und Maller, den ich nach der Erneuerung von Karl Simrock zitiere (Loher und Maller, Ritterroman erneuert von Karl Simrock. Stuttgart 1868), und dem die oben in Anführungszeichen ausgehobenen Stellen entstammen, dient der Held den feindlichen Brüdern Loher und Ludwig, erst dem einen, dann dem andern. Auch bei Mousket sind es Lohier und Lois, die gleichzeitig regieren. Ich habe zweifelnd angenommen, daß in jenem ältern Isembard noch nach der Geschichte Karlmann als der Mitregent erschien, und daß ihnen der Held wie im Ruodlieb gleichzeitig diente. Es folgt nun die Trauer der Verwandten und die Begleitung durch dieselben, wobei die Mutter besonders hervorgehoben ist. Abweichend ist im Ruodlieb, daß der Vater nicht mehr lebt: das ist Einfluß des Ruodliebmärchens, in dem die Mutter als Witwe gedacht ist. Nur von einem Knappen gefolgt reitet der Held aus wie bei Mousket. Auf der Reise zum afrikanischen König schließt er ein Freundschaftsbündnis, hier mit dem Jäger des Königs, dort mit dem Sohn des Königs von England. Zenker meint, der Aufenthalt beim König von England könne nichts Ursprüngliches sein, weil er das erst seit 1066 bestehende Vasallenverhältnis zu Frankreich voraussetze. Aber mir scheint dieses Vasallenverhältnis nur Nebenumstände zu betreffen, die weggelassen werden könnten. Immerhin mag der Ruodlieb mit seinem Jäger das ursprünglichere haben und der Königsohn erst einer späteren Standeserhöhung zu danken sein. Der Vater aber des neugewonnenen Freundes wird im Original gestanden haben mit seinen Lehren, die die Verschmelzung mit dem Ruodliebmärchen begünstigten, wird nur vom Ruodliebdichter weggelassen worden sein, weil er eben sonst mit seinen Lehren eine unerträgliche Doublette ergeben hätte. Daß es gerade ein Jäger ist, der den Helden an dem Hofe des fremden Königs einführt, daß er sich durch Jagdkunststücke zuerst zur Geltung zu

bringen versteht, zeigt eine immerhin beachtenswerte Ähnlichkeit mit dem ersten Auftreten Tristans in Cornwallis, die auf Beeinflussung durch eine Nebenquelle zurückgehen könnte.

Das Fischen mit der *Buglossa*, das zweimal in unserem Gedichte geschildert wird, II, 1 ff. und XIII, 16 ff., ist durchaus keine Pflanzenfabel, wie Seiler gemeint hat, sondern entspricht ganz der Wirklichkeit. „Es wird dazu der giftige Saft verschiedener Pflanzen dem Wasser beigemischt; wenn sich die Wirkung bemerkbar macht, kommen die Fische betäubt an die Oberfläche und werden dann leicht eingesammelt“, sagt Brehm, Tierleben III, Fische, Leipzig und Wien 1914, S. 71, nur daß man nicht recht weiß, welche Pflanze hier unter *Buglossa* gemeint ist. Nemlich, Allgemeines Polyglottenlexikon der Naturgeschichte III, 415 nennt nicht weniger als 10 ganz verschiedene Pflanzen, die den Namen Ochsenzunge führen. Mein Kollege Rosenthaler hat über die Stelle im Ruodlieb und über alle hierhergehörigen Fragen ausführlich gehandelt in seiner Dissertation: Phytochemische Untersuchungen der Fischfangpflanze *Verbascum sinuatum* L. und einiger anderer Scrophulariaceen. Straßburger Diss. von Leopold Rosenthaler, Frankfurt a. M. 1901; vgl. ferner Zaunick, Die Fischerei-Tollköder in Europa vom Altertum bis zur Neuzeit (Arch. f. Hydrobiologie, Suppl.-Bd. IV, 525, 736. Stuttgart 1928). Bereits Laistner hat (Anz. f. d. Alt. 9, 102) darauf hingewiesen, daß noch das Tegernseer Fischbüchlein die Buglossa in ähnlicher Funktion nennt. Ein anderes Rezept in New reformirt- und vermehrter Helden-Schatz etc. Erstlich in vier Theil abgetheilet von Johanne Staricio Nunmehro aber etc. Gedruckt im Jahr 1670, S. 358: „Fische sehr leicht zu fangen. Nim Loröl, Pilsensamen, Brandtewein, Honig, alten Kese, misch dieses alles durch einander, magst auch welsche Nüsz darzu nehmen: Aus den Stücken allen mache kleine Küchlein, wirff sie in die Tieffe, so schwimmen die Fische empor: : : : Item, Nimb Baldrian, und mache Küchlein draus, und wirff sie in die Tieffe, so bald ein Fisch solches geneust, wird er trunken und schwimmet empor.“ Von hier aus ist ähnliches in die modernen Geheimbücher gewandert. So: Der schwarze Rabe. Berlin o. J. S. 18: „Künstliche Mittel, um Fische und Vögel mit den Händen fangen zu können: 1. Pulverisierter Bilsenkraut-Samen wird mit Brotteig vermischt, Kugeln daraus geformt und ins Wasser

geworfen. Die Fische fressen solche begierig, werden aber davon bald tobend, springen auf und kehren zuletzt den Bauch nach oben, so daß man sie mit den Händen fangen kann. 4. Macht man in starkem Branntwein aus Mehl einen festen Teig, formt Kugeln und wirft sie in das Wasser, so fressen sie die Fische, welche davon betrunken werden, daß man sie mit den Händen fangen kann. 6. Man nehme pulverisierte Krähenaugen und knete dieses Pulver in weiches, neugebackenes Brot, forme Kügelchen daraus und werfe sie in das Wasser. Die Fische fressen solche sogleich, begeben sich in die Höhe und werden davon so taub und dumm, daß man sie leicht mit den Händen fangen kann.“

Auch daß die Wölfe mit Gift gejagt werden, ist nichts Fabelhaftes: Friedrich II. befiehlt 1239 Pulver gegen die Wölfe zu streuen (Schulz, Höf. Leben zur Zeit der Minnesänger. 2. Aufl. I, 448). Gegenwärtig wird meist Strychnin dazu verwendet. Es gibt auch Gifte, die zunächst auf die Augen wirken, und noch mehr natürlich, die das Tier, das schwankend keine Richtung mehr einhält, blind erscheinen lassen. Hier ist das Merkwürdige, daß diese Giftpflanze ihre Wirkung nur bei Tieren ausüben soll, die blind geboren werden. Ich kann hier nur auf Konrad Geßners Tierbuch verweisen, das ich in der Übersetzung Forrsers benutze: Thierbuch. Das ist etc. Erstlich durch den hochgeleerten Herren D. Cunrat Geszner in Latin beschrieben, yetzunder aber durch D. Cunrat Forrer zu mererem nutz allermengklichem in das Teutsch gebracht, und in ein kurtze komliche Ordnung gezogen. Getruckt zu Zürych bey Christoffel Froschouwer, im Jar als man zalt MDLXXXIII. Dort heißt es S. XVIII: „Yedes thier das blind geboren, wirt mit gift getödt zu zeyten, wie die Churlander fürgeben: vnd ist vnder den kreüttern ein art, die die Waldenser, Thora nennen, daruon auch in der Beschreybung dess Wolffs mäldung beschähen sol.“ Leider ist die Meldung, die beim Wolf geschehen sollte, der Kürzung des Übersetzers zum Opfer gefallen. Da mir das lateinische Original nicht zur Hand ist, ich auch nicht weiß, welche Pflanze man im Waadtlande mit dem Namen *thora* bezeichnet, kann ich hier nur diesen Wink für die weitere Forschung geben. Vielleicht aber handelt es sich um einen Ausfall in der Übersetzung, und *thora* ist der gelehrte Name, dem der waadtländische Dialektname an die Seite gestellt

werden sollte, dann würde es sich um *ranunculus thora* handeln, eine der giftigen Ranunculaceen, die in den französischen Dialekten meist als *bassinet* bezeichnet werden, wie schon Nemnich II, 1133 angibt, s. jetzt v. Wartburg, Französisches etymologisches Wörterbuch I, 200. Aber diese Ranunculaceen kommen für die Vergiftung von Wölfen und Bären kaum in Betracht. Freilich gehören zu den Ranunculaceen in botanischer Bezeichnung auch die *Aconitum*, die aber vom Volk keinesfalls dazu gerechnet werden. Unter diesen finden wir eine Pflanze, die seit alters zur Wolfvergiftung verwendet wurde, die die Griechen *lykoktonon* oder *kynoktonon*, die Römer *luparia* nannten, und die heute noch gelbe Wolfswurzel, Wolfsgift, Wolfstod oder Hundstod heißt, s. Nemnich I, 51. Da als Wirkung einer Aconitvergiftung neben anderem auch „Erweiterung der Pupille, Dunkelsehen, Schwindel und Kopfschmerz“ eintritt, so wäre es wohl möglich, daß es sich um diese Pflanze handle. Doch wird sie nicht als Fischfangpflanze benutzt. Als solche kämen vor allem die Solanaceen in Betracht, auf die mich Kollege Rosenthaler besonders hinweist, da sie „durch Erweiterung der Pupille, wenn auch keine Blendung, so doch schwere Sehstörungen bewirken, die in schweren Fällen das Sehvermögen aufs äußerste behindern.“ Als Fischfanggifte behandelt er dieselben S. 62 seiner Dissertation. Hierfür spricht auch die Bezeichnung des *Solanum nigrum* als *uva lupina* und als Wolfsbeere schon in ahd. Zeit, s. Höfler, Volksmedizinische Botanik der Germanen, Wien 1908, Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde, V, S. 97, vor allem aber die Bezeichnung als Nachtschatten, d. h. Verursacher der Augenkrankheit *Nykta-lolie*, die ebenfalls im Deutschen als Nachtschatten oder Nachtschaden bezeichnet wird, s. Höfler, Deutsches Krankheitsnamenbuch S. 549. Auch die Tollkirsche kommt sowohl wegen ihrer Wirkungen als wegen ihrer Namen: Nachtschatten, Wolfskirsche, Wolfsbeere, Schwindelbeere hier in Betracht.

Fabelhaft erscheint die Wirkung der Buglossa zur Verhinderung der Trunkenheit. Alt ist jedenfalls das Suchen nach einem solchen Mittel. Bereits auf das Mittelalter deutet der leoninische Hexameter, den Lammert, Volksmedizin und medizinischer Aberglaube in Bayern, Würzburg 1869, S. 44 anführt *qui comedit caules, non sentiet ebrietates*, leider ohne seine Quelle anzugeben. Staricius in seinem

Heldenschatz (s. o.) S. 347: „Daß einer nicht truncken werde. Wer nicht truncken werden wil, der esse sieben oder neun bittere Mandelkern frühe nüchtern, Probatum est. Item, Ein rohe Ey ausgetruncken, dienet vor Trunkenheit, und so einer schon truncken were, wird er davon wieder nüchtern. Item, Iss eine Viertelstunde vor dem Trincken 3 Pfersingkern, darnach trinck ein wenig Baumöl oder süß Mandelöl. Thut dir das Haupt davon wehe, so trinck ein wenig Kohlsafft mit Zucker vermenget.“ Ähnlich im Schwarzen Raben S. 51: „Sich vor Trunkenheit zu wahren: Man genieße früh nüchtern sieben bis neun bittere Mandeln und trinke ein frisches Hühnerei aus, oder trage eine Amethystschnur um den Leib. Auch ein grüner Epheukranz, den man während des Trinkens auf dem Haupte trägt, schützt vor der berauschenden Wirkung geistiger Getränke.“

Die letzte Eigenschaft der Buglossa, nüchtern zu erhalten spielt in dem Gedichte keine Rolle, wohl aber die beiden ersten, Fische und Wölfe zu vergiften. Daß unser Dichter seine Kenntnisse aus der gelehrten Literatur habe, ist sehr unwahrscheinlich, da die Berufung auf Plinius sich als schwindelhaft herausstellt. Aus dem Leben könnte er es wohl haben, aber dazu wird die Fisch- und Wolfsvergiftung viel zu sehr als etwas Wunderbares und Unerhörtes dargestellt. So wird man auf marktschreierische Reklame als Quelle geführt. Ich habe mir oben einen Spielmann als Marktschreier (Quacksalber, *Ciarlatano*) gedacht. Daß die Spielleute auch als solche fungierten, ist mir bei der Vermischung aller möglichen Klassen unter den Fahrenden höchst wahrscheinlich. So nennt sie noch das Dekret des Bischofs Joseph von Freising vom Jahre 1772, „daß alle Schauspiele und andere Vorstellungen von Gauklern und Ärzten an Sonn- und Feiertagen unterbleiben sollen“, in einem Atem (s. Lammert, Volksmedizin und medizinischer Aberglaube in Bayern, S. 16). Aus Solothurn schrieb mir am 20. Juni 1926 Herr Dr. F. Schubiger:

Da Sie sich für die Verbindung von Theater und medizinischer Feilbietung interessierten, sende ich Ihnen die paar Notizen, die sich darauf beziehen, im Originaltext. Sie stammen aus den solothurnischen Ratsmanualen.

1630. „Francisco Minozuille us Lothringen, ein Charlatan, ist bewilliget, nach Ostern 8 oder 10 Tag lang sich alhie ufzehalten und seine Artzneyen und possierliche Khünst zebruchen.“

1656. „dem angelangenen Operateur ist bewilliget, seine Medicamenten zuuerkaufen und seine Exercice zue üben, jedoch dass er under werendem Gottsdienst abstande.“

1684. „Hr. Joh. Ruodolf Hartmann, dem Operatori, ist verwilliget, sein Orvietan fail zehaltten, allein dass er kein Gaugelsspiel halten und nit spihlen thüe.“

1686. „Hr. Simon Moral, dem Operatore us Picardie, ist seiner Orvietan brandsalb etc öffentlich auf dem Theatro 14 Tag lang failzehallten und zeverkauffen gnädig bewilliget worden, allein dass er nichts ohnehrbarliches exhibieren und spihlen thue.“

1691. Dem Operator J. J. Sartor, Augen- und Bruchschneider von Thor aus dem Breisgauw wird verboten, „in dieser Fastenzzeit nicht mehr uf das Theatrum zu steigen.“

1691. Dem Operator J. J. von Lohr wird erlaubt, das Theatrum zu besteigen, er soll aber „in dieser heiligen Fastenzeit der Courtisanen- und andere dergleichen Narrenwerk unterlassen und einfältig seine medicamenten öffentlich failhaltten und verkaufen.“

1699. Der Operator J. J. Schertel von Halberstadt, jetzt in Luzern, bittet um Erlaubnis, „ein Theatrum alhie uffzerrichten und zu besteigen“; er wird, aber, „in Ansechen man diser Enden mit derglichen Persohnen zu genugen versechen, seines Begehrens zur Ruhw gewiesen“.

Um eigentliche dramatische Darbietungen hat es sich also wohl nicht gehandelt; immerhin weist das Verbot, Unehrbares zu spielen, Courtisanenwerk etc. zu unterlassen, auf ein nahe dabei gelegenes Gebiet hin.

In Thun wurde 1744 dem Operator Kohn, ihrer K. Hoheit von Ungarn Feldarzt, gestattet, für einige Zeit daselbst ein Theater aufzuschlagen und seine Medikamente anzubieten (Karl Friedr. Lohners Chronik der Stadt Thun hg. v. Gertrud Züricher, S. 96). Ein anderer Arzt, Dr. Rubin, begegnet uns daselbst als Verfasser von Komödien, zu deren Aufführung 1696 die Stadt die Aufrichtung eines Theaters auf der Allmend übernahm (a. a. O. 126).

Daß Rutebeuf selbst als Marktschreier aufgetreten sei, wie noch Jubinal und Petit de Juleville anzunehmen geneigt waren, ist freilich nicht anzunehmen: sein *Dit de l'erberie* ist ebenso wie dessen Nachahmungen und ebenso wie die Arzt- und Krämerszenen in den Osterspielen als Parodie auf derartige marktschreierische Anpreisungen aufzufassen (s. Faral, *Mimes français du XIII^e siècle*, Paris 1910, p. 57. O. Kühn, Medicinisches aus der altfranzösischen Dichtung, Breslau 1904, S. 18. R. Höpfner, Untersuchungen zu dem Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel, Breslau 1913, S. 129.) Aber die Parodie erklärt sich leichter, gerade wenn man annimmt, daß Berufsgenossen damit verhöhnt werden sollten.

Der folgende Krieg zwischen den beiden Königen, oder vielmehr der Friedensschluß, der diesen Krieg beendigt, dürfte auf ein Lied zurückgehen, das die Zusammenkunft des deutschen Kaisers Heinrichs II. mit dem französischen Könige Robert zum Gegenstande hatte. Die Übereinstimmungen im Détail mit den Schilderungen zeitgenössischer Historiker haben schon Giesebrécht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit II, dritte Auflage, Braunschweig 1863, S. 198 dazu veranlaßt, in unserem Gedichte eine Spiegelung der Ereignisse des Jahres 1023 zu sehen. Daß der Dichter des Liedes aus einer Zusammenkunft zum Zwecke der Besprechung von Kirchenreformen eine Besiegelung eines Friedensschlusses gemacht und dazu einen vorhergehenden Krieg erfunden hat, ist weiter nicht wunderbar. Merkwürdig ist die dem Friedensbrecher III, 5 angedrohte Strafe des Aufhängens an den Beinen, die sonst nur an Juden vollzogen wurde (s. His, Das Strafrecht des deutschen Mittelalters. I, 366, Leipzig 1920, sonst nur noch einmal in den Niederlanden bezeugt, a. a. O. S. 493); aber noch Chr. Weise, Die triumphierende Keuschheit (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 242—45, S. 223) „sie sollen dich bey den Beinen auffhencken, wie einen Juden“. J. Gotthelf, Schuldenbauer (Sämtliche Werke XIV, 55) „von dem Utüfel, wo längst an den Beinen aufgehängt sein sollte, wenn noch Gerechtigkeit wäre auf der Welt“. Botensendung und großmütige Behandlung der Gefangenen erinnert an den Sachsenkrieg unseres Nibelungenliedes.

Die Gesandtschaft Ruodliebs zum kleinen König bringt die Schachspielszene aus dem Isembard und Gormond und zeigt in ihrer genauen Übereinstimmung, wie treu stellenweise der Loher und Maller die alte Vorlage bewahrt hat. Der König fordert ihn auf, mit ihm Schach zu spielen. „Dessen weigerte ich mich“ erzählt Ruodlieb später dem großen König IV, 196, „und sagte: gefährlich ist es für einen armen Mann mit einem Könige zu spielen. Und als ich mich nicht weiter zu weigern wagte, versprach ich zu spielen mit dem Wunsche, von ihm geschlagen zu werden: ,denn was kann es mir ausmachen‘, sagte ich, ,wenn ich von dem Könige besiegt werde? Sollte aber das Glück es geben, daß der Sieg mir zufalle, so müßte ich fürchten, daß du mir zürnest.“ Der König erwiderte

lächelnd: „Deswegen brauchst du dich nicht zu fürchten. Aber ich wünsche, daß du ohne Schonung mit mir spielest, da ich gerne wissen möchte, welche neuen Züge du machst.“ Nun spielen sie und der Held setzte den König dreimal matt. Auch im Loher und Maller finden wir die Weigerung des Helden: „Herr“, sprach Isembard, „Spiel bringt oft Haß und Ärger, darum bitte ich Euch, erlaßt es mir.“ „Das tu ich nicht“, sprach der König: „Ihr sollt mit mir spielen.“ „Herr“, sprach Isembard, „so will ich meine Meisterschaft an Euch beweisen; bitte aber, wenn ich Euch matt mache, daß Ihr mir nicht zürnt“. „Das will ich tun“, sprach der König. Als Grund für seinen Wunsch zu spielen gibt er an: „Ich möchte gerne wissen, wie man es bei den Franken spielt.“ Es ist also Zug um Zug die gleiche Szene, nur vom Hofe des afrikanischen Königs an den seines Gegners übertragen. Es ist dies die älteste Erwähnung des Schachspiels im Abendlande überhaupt, da die von der Schenkung Pippins an das Kloster Maussac, von der Maßmann, Geschichte des mittelalterlichen, vorzugsweise des deutschen Schachspiels, S. 24 berichtet, auf einer unsicheren Konjektur beruht, s. Ducange s. v. Das Spiel ist wohl aus Spanien über Frankreich nach Deutschland gekommen. Welche Rolle dabei die Spielleute innegehabt haben, zeigt die nächstälteste Erwähnung in dem Briefe des Petrus Damiani von 1061 oder 63, in dem er das Schachspielen der Geistlichen tadeln: *de toto quidem sacerdote exhibent mimum*, das heiße sich nicht wie ein Priester, sondern wie ein Spielmann aufführen.

Unter den Geschenken, die der kleine König dem großen anbietet, spielen die Tiere die größte Rolle: Löwen, Leoparden, Kamele, Wildesel, Affen, Meerkatzen, Luchse, Bären, Papageien, Raben, Elstern und Stare. Das ist eine ganze Menagerie und es fragt sich nur, ob Hampe recht hat, wenn er in „Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit“ S. 39 schreibt: „Einen wichtigen Bestandteil unseres heutigen Jahrmarkttreibens vermissen wir indessen noch lange, nämlich die Menagerien, die erst spät, mit dem sich mehr und mehr entwickelnden Weltverkehr allmählich aufkommen.“ Immerhin habe ich oben vorsichtigerweise der Bude des Spielmanns nur die Bären, den Hund und die Stare zugeschrieben. Freilich sind diese Bären keine gewöhnlichen Bären: sie sind ganz weiß, V. 85 und nur an

den Beinen schwarz: das ist eine Schilderung, die nur auf den syrischen Bären, den *ursus syriacus* zutrifft, s. Schreber, Die Säugetiere in Abbildungen nach der Natur, fortgesetzt von J. A. Wagner. Supplementband II, Erlangen 1841, S. 138: „Die Farbe ist gelblich-weiß mit vielen ganz weißen Haaren; gegen die Krallen hin fallen sie ins Bräunliche : : : An Größe steht er dem gemeinen Bären nach“. Kaum in Betracht kommen die tibetanischen Bären, deren es fast ganz weiße neben fast ganz schwarzen gibt, Brehm, Tierleben, Säugetiere III, 396, ebensowenig der Eisbär, der sich wohl bis zu einem gewissen Grade wie der Eisbär in der mhd. Geschichte vom Schretel, zähmen, Brehm, a. a. O. 424, aber kaum zum Tanzen abrichten läßt. Die Künste, die die Bären abgesehen vom Tanzen produzieren, sind die bekannten: vgl. Geßners Tierbuch S. XV.: „Gauglen, dantzen, seltzam sprüng lernet es: dahär etlich landfarer sölche Bären vmbfüren, wie wir sagen, ein himmelreych vnd schauwspil mit jnen halten: vnd zu vor sind deren in Engelland vil die sich mit sölchen Bären erneeren. Etwan brunnen ausschöppfen durch ein kran, oder ziehrad, stein an höhe gmeür aufziehen etc.“ Ebenso liegen die Kunststücke der Stare und des Hundes ganz innerhalb der Sphäre des Natürlichen, wie Winterfeld, Der Mimus im Mittelalter (Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters, S. 502) hübsch ausführt. Besonders ähnlich die Kunststücke, die ein blinder Hund des 6. Jahrhunderts ausführt (s. Faral, *Les jongleurs en France au moyen-âge*, p. 14): *planus et circulator quisdam, Andreas nomine, ... annulos aureos, argenteos et ferreos clam cane a spectatoribus depromebat, eosque in solo depositos aggesta terra cooperiebat. Ad eius deinde iussu singulos tollebat canis et unicuique suum reddebat.* Daß der Luchs seinen Harn verscharrt, weil er den daraus erstarrten Edelstein den Menschen nicht gönnt, ist eine aus dem Altertum stammende, im Mittelalter weit verbreitete Ansicht; die Belegstellen hat Schade, Altdeutsches Wörterbuch, zweite Auflage II, 1391 ff. gewissenhaft gesammelt. Die Art der Gewinnung desselben aber, die sich nur hier findet, durch eine Art Stoffwechselkasten, wie man ihn noch jetzt in physiologischen Instituten antrifft, macht den Eindruck einer spielmännischen Erfindung.

Die Ruodliebmärchen hat Seiler in der Einleitung seiner Ausgabe zusammengestellt, wozu Laistner, Ruodlieb-Märchen in Rußland

(Zs. f. d. Alt. 29, 443 ff.), Bolte-Polivka IV, 149, 353 Nachträge geliefert haben. Ich nenne noch Estella Canziani, *The man who was paid by maxims (Through the Apennines and the land of the Abruzzi)*. Cambridge 1928, S. 250) und Gian Bundi, *Das Brot und die drei guten Ratschläge* (*Märchen aus dem Bündnerland*, Basel 1935, S. 134). Vielleicht gehört dazu auch ein Teil der altirischen Erzählung von der Zerstörung der Halle von Ua Derga (Thurneysen, *Die irische Helden- und Königssage bis zum siebzehnten Jahrhundert. Halle* 1921, S. 631 ff.), wo Conaire von dem Mann am Wasser acht Ratschläge bekommt, d. h. Anweisungen über das, was er zu unterlassen habe, die er dann teilweise nicht befolgt, was ihm zum Unheil ausschlägt. Darunter erinnert einiges an die Ruodlieb-Räte: Es sollen ihm keine drei Roten zum Hause eines Roten vorangehn; es solle nicht Gesellschaft, die aus einem Weibe bestehe, nach Sonnenuntergang zu ihm ins Haus kommen; er solle nicht zu dem Streite zweier seiner Knecht hinlaufen u. a. m.

Ich habe schon oben bemerkt, daß unser Dichter wohl mehrere Ruodliebmärchen gekannt hat, aus denen die große Fülle der Lehren zusammengetragen ist. Doch glaube ich, daß er auch wirklich alle Lehren sich bewähren ließ. Daß die drei ersten Lehren sich bewähren, wird allgemein angenommen. Dann, meint man, habe der Dichter die Geduld verloren. Ich kann mir das nicht recht denken. Wir müssen nur zwischen den Lagen F und G der Fragmente, von denen nur wenig fehlt, eine ganze Lage als verloren ansehen, wobei, da die Lagen der Handschrift von ungleichem Umfange sind, wir von 2 bis zu 5 Doppelblättern die Wahl haben, und wir können die vierte bis sechste Lehre darin unterbringen, ohne natürlich über die Art ihrer Bewährung etwas aussagen zu können. Wir mögen aber aus dem Wortlauten der Lehre wohl entnehmen, daß die Dirne, aus deren Gewalt das Fräulein den Neffen befreit, eine übermütig gewordene Magd gewesen sei. Die siebente Lehre, der Mutter bei der Wahl der Gattin zu folgen, bewährt sich wohl erst in der Ehe mit Herburg. Daß die Mutter vorher einmal falsch geraten hat, kommt daher, daß der Dichter eine Lehre aus einem Ruodliebmärchen anbringen wollte, das ihm wohl bei der Abfassung des Lehrenkatalogs noch unbekannt war: heirate keine Frau, deren Familie du nicht genau kennst, oder: heirate nicht die Tochter einer Ehebrecherin. Der-

jenige, der diese Lehre übertritt, hängt nachher die Hosen des Liehabers seiner Braut als Erinnerungszeichen bei sich auf (s. R. Köhler, Zs. d. Vereins für Volkskunde VI, 171). Zum zweiten Teil der siebenten Lehre „Behandle deine Frau gut, bleibe aber ihr Meister“, gibt die Ehe des Neffen mit dem Fräulein eine Art Gegenbeispiel, da man deutlich sieht, daß sie im Begriffe ist, das Hausregiment ganz an sich zu reißen, weshalb der Dichter in schalkhafter Weise von ihnen Abschied nimmt, XV, 99: *qualiter inter se concordent, quid mihi cure?* Dem sollte wohl wieder die Ehe mit Herburg als Idealehe entgegengestellt werden. Wie die restlichen fünf Lehren behandelt werden sollen, können wir gar nicht mehr erraten. Jedenfalls war der geplante Umfang ein großer.

Daß die Erzählung, wie die dritte Lehre sich bewährt, bei keinem Ehepaar einzukehren, wo die Frau jung und der Mann alt ist, auf eine dramatische Aufführung eines Mimus zurückgeht, hat Winterfeld in seinem zitierten Aufsatze ausgeführt. Es weisen gewisse Züge darauf hin, die nicht für die Erzählung sondern für die Bühne bestimmt scheinen: so die Beschreibung des Aussehens des alten Bauern, die Szene auf dem Abtritt usw., Züge, die ihre komische Wirkung doch nur von der Bühne aus haben können. Wie ich mir die Szenenfolge denke, habe ich oben dargestellt. Um die Zuschauer *in medias res* zu versetzen, habe ich die Eröffnung durch eine *Chanson de la mal mariée* angenommen, welcher Liedinhalt in Deutschland wie Frankreich gleich weit verbreitet ist (s. Scheffler, Die französische Volksdichtung und Sage s. 212 ff., Blümml, Aus den Liederhandschriften des Studenten Clodius, 1669, und des Fräuleins von Crailsheim, 1747—49. Wien 1908, S. 72 ff. Daselbst die verbreitetste deutsche Fassung „Ich bin ein junges Weibchen und hab' ein'n alten Mann“ mit all ihren Varianten behandelt. Eine andere Fassung ebenda S. 121). Derartige Lieder sind natürlich ebensowenig spontane lyrische Gefühlsäußerungen unglücklich verheirateter Frauen wie die Nonnenlieder der gegen ihren Willen ins Kloster gesteckter Mädchen: sie sind von Spielleuten zuerst gedichtet und gesungen worden. Nun kommt der alte Ehemann, und sein Gesicht trägt der Beschreibung nach offenbar eine Maske, wie wir derartige ja noch heute vom Karneval her kennen: ganz vom Bart bedeckt und nur eine ungeheure warzenbedeckte Nase aus dem

Bartwalde hervorragend. Welch große Rolle die Nase bei allen Masken spielt, ist ja bekannt: vielfach nimmt man ja überhaupt nur eine falsche Nase als Maske vor. Die Rolle, die sie in der Karikatur spielt, ersieht man etwa bei Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Straßburg 1894, S. 47 ff. Das Epigramm verwendet das dankbare Motiv vom klassischen Altertum bis zu Haugs zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheure Nase, Stuttgart 1804. Was die Verwertung auf der Bühne anbelangt, so verweise ich nur auf Hans Sachs' Nasentanz, in dem ein Preis auf die längste Nase ausgesetzt ist und drei Bauern sich denselben streitig machen, bei Flögel-Ebeling, Geschichte des Groteskkomischen S. 142 ff., in neuerer Zeit auf Rostands Cyrano de Bergerac. Groteskkomisch wie die Maske des alten Bauern ist auch die Szene auf dem Abtritt: Dekoration brauchte es keine dazu, das war mimisch komisch genug zu gestalten. In unserem Gedicht hat der alte Bauer eine Doublette in jenem andern, dem ersten Mann der alten Witwe mit dem jungen Mann. Die Szenen, die sich dort bei der Bewirtung Ruodliebs abspielen, sind sonst nur als Gegenbeispiel von unserem Dichter ausgeführt, die Vorgeschichte aber hat Züge aus dem Mimus verwendet. Ich habe deswegen oben die Züge des Geizes auf unsren Bauern übertragen, da im Mimus der Geiz ja von Plautus bis Molière eine große Rolle spielt, und unser Bauer möglichst unsympathisch gestaltet werden sollte, um kein tragisches Mitleid bei seinem Tode aufkommen zu lassen. Dem scheint ja die Reuearie der schuldigen jungen Frau vor dem Richter zu widersprechen, und ich habe geschwankt, ob ich sie nicht als eine Zutat unseres Dichters ansehen sollte, habe mich aber doch entschlossen, sie als eine opernhafte Einlage in den Mimus aufzunehmen wegen der Ähnlichkeit der Situation mit dem als Mimus erkannten Stück aus Apuleius, das ganz den gleichen Ausgang zeigt, die Begnadigung der reuigen Frau und die Verurteilung ihres Helfershelfers (s. Reich, Der Mimus I, 589). Der Liebhaber ist wohl als Soldat zu denken, und Winterfeld hat sein ungestümes Auftreten beim Einlaßbegehr mit dem des antiken *Miles gloriosus* in Parallel gesetzt. Ob Winterfeld auch recht hat, wenn er den Tanz des Neffen mit dem Fräulein mit den alten Tiertänzen zusammenbringt, ist mir nicht so ganz sicher: ich habe mich ihm bei der obigen Rekonstruktion zweifelnd angeschlossen.

Das Stück eines Heldenliedes, das den Schluß unseres Gedichtes, so weit es erhalten ist, bildet, ist uns jedenfalls sehr verstümmelt überliefert, und die Anspielungen im Eckenlied und der Thidreks-saga helfen nicht viel weiter. Die beiden Könige, denen der Held den Schatz abgewinnt, heißen Immung und Hartung. Nun sind die berühmtesten Schätze, von denen unsere Heldensage berichtet, die der Nibelunge und der Harlunge, und da Marner für „der Nibelunge hort“ *der Imlunge hort* sagt, habe ich geglaubt für Immung und Hartung Imlung und Harlung einsetzen zu sollen. Der letztere Name knüpft dann auch diesen Namen etymologisch näher mit dem der Herburg und ihres Sohnes Herbort zusammen. Der hilfreiche Zwerg, vor allem wenn er wie in der Thidrekssaga den Namen Alberich führt, gibt dann eine noch nähere Verbindung mit der Nibelungensage. Es handelt sich also um eine Art Kontrafaktur des alten Hortliedes (s. Heusler, Altnord. Dichtung und Prosa von jung Sigurd. S. B. d. Preuß. Ak. d. Wiss. 1919, S. 165 ff.) mit Übertragung auf einen andern Helden. Das Spielmannslied, das hier zugrundeliegt, beruht wohl auf einem älteren Heldenlied, auf welches die Alliteration des Namens Hrōthleib mit Heriburg weist. Für dieses würden wir wohl tragischen Konflikt anzunehmen haben, insoferne die Schwester den Mörder ihrer Brüder heiraten soll. Natürlich ist das alles ganz hypothetisch.

Der XIV. Abschnitt von Seilers Ruodliebausgabe bringt im Munde der Mutter eine Schilderung der Gebrechen des Alters, erst der Frau, dann des Mannes, die sich deutlich als lyrische Einlagen kennzeichnen. Von den Reden Buddhas (Die Reden Gotamo Buddhos aus der mittleren Sammlung übers. von K. E. Neumann, München 1922, S. 200), den Elegien Maximians, allerhand Predigten (z. B. Heinrichs von Melk), der Klage des alten Mannes bei Llywarch Henn (s. Sieper, Die altenglische Elegie, Straßburg 1915, S. 60) und der Klage der alten Frau von Beare im 10. Jahrhundert (K. Meyer, Selections of ancient Irish poetry, London 1911, p. 88) bis zu François Villons Klage der alten Helmschmiedsgattin und weiter zu Bérangers Lied der Großmutter und G. Kellers „Alle meine Weisheit hing in meinen Haaren“ ist dieses Motiv in der Lyrik nie mehr verstummt. Als Duett zwischen Großvater und Großmutter oder altem Marquis und alter Marquise kann man es noch in deutschen und französischen

Cabarets und Operetten aller Art hören, wobei immer die Jugend mit ihren nicht immer ganz unschuldigen Freuden kontrastierend geschildert wird.

Dieses Duett habe ich oben als stimmungsvollen Abschluß an das Ende meines mittelalterlichen Variétés gestellt. Denn ein solches habe ich zu rekonstruieren gesucht als Grundlage unseres Ruodliebgedichtes. Es schien mir notwendig, aus den unklaren Vorstellungen, die man mit Spielmann, Mimus etc. verknüpft, herauszukommen und sich die Sache lebendig zu machen. Ich meine natürlich nicht, daß alles sich gerade so, innerhalb des einen Tages, müsse abgespielt haben. Aber ein einzelner starker Anstoß muß doch für unseren Dichter vorhanden gewesen sein, ein eindrucksvolles Erlebnis muß er nach dem Muster bereits vorhandener längerer erzählender Dichtungen dichterisch gestaltet haben. Daß ihm speziell der Waltharius als Muster vorgeschwobt habe, wie Kögel (Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters I. 2. 364) annimmt, ist mir höchst zweifelhaft: die dort angegebenen Parallelstellen scheinen mir ganz unbeweisend. Die Geschichte unseres heutigen Variétés scheint mir noch nicht geschrieben: das von Flögel-Bauer, Geschichte des Grotesk-Komischen, München 1914, I, 404 zitierte Werk von H. W. Otto, Das Artistentum und seine Geschichte, kenne ich freilich nicht. Was Bauer a. a. O. in dem Abschnitt über Zirkus und Variété selbst gibt, ist durchaus ungenügend. Jedenfalls glaube ich, daß diese Geschichte bis ins Mittelalter, vielleicht bis ins Altertum (s. Blümmer, Fahrendes Volk im Altertum. S. B. der Bayer. Ak. d. Wiss. 1918) zurückgeht. Wohl sind uns keine Nachrichten über derartige zusammenhängende Aufführungen überliefert, aber was uns über die Vielseitigkeit der Spielute und Jongleurs berichtet wird, läßt doch darauf schließen. Wozu hätten sie diese sonst verwenden können? Über die Jongleurs fließen unsere Nachrichten ja reicherlich: solche zusammenhängende Kataloge der Anforderungen, die an einen rechten Jongleur gestellt wurden, wie vor allem bei den Provenzalen, haben wir in Deutschland nicht (s. Keller, Das sirventes „Fadet joglar“ des Gui- raut von Calanso. Züricher Dissertation, Erlangen 1905. Faral, Les jongleurs en France, Paris 1910). In Deutschland ist mir derartiges nicht bekannt, doch wird etwa derselbe Mann bald als *cantor* bald

als *ystrio* bezeichnet (Zs. f. d. Alt. 31, 174). Spielleute, die verkleidet Vorstellungen geben, die dressierte Tiere vorführen, die Musik machen und zugleich ein Glas auf der Nase oder ein Schwert auf der Stirn balancieren, finden wir in den Niederlanden (J. te Winkel, Geschiedenis der Nederlandschen Letterkunde II, 60 f.). Etwas Variétéartiges haben wir bei der Beschreibung höfischer Feste, nur daß dort eine große Zahl von Mitwirkenden auftreten, wie sie bei den volkstümlichen Produktionen kaum vorhanden waren. In Morant und Galie (nach der Kölner Handschrift herausgegeben von E. Kalisch. Bonn und Leipzig 1921) 5146 ff. (gleich Karlmeinet ed. Keller fo 287 ff.) heißt es: „da waren mehr als vierhundert Minstrels, was wir Spielmann heißen, und solche, die von Wappen sprechen können, die sangen von Abenteuern und Dingen, die in alten Zeiten geschehen waren. Andere sprachen ohne schriftliche Aufzeichnung von Minne und Liebe. Andere fiedelten oder bliesen das Horn oder die Holz- oder Beinflöte, oder spielten ein Motett auf einem Dudelsack, oder Harfen und Geigen oder das Psalterium oder zencolen (zitölen?), wie sie es in Paris gelernt hatten. Andere machten Taschenspielerkunststücke unter dem Hute, jonglierten mit Scheiben oder mit Becken, die sie auf Stöcken auffingen, andere tanzten und sprangen, andere sangen, andere ließen Meerkatzen auf Böcken gegen solche auf Rossen anrennen. Andere tanzten mit Hunden. Andere kauten Steine oder fraßen Feuer und bliesen es aus dem Munde. Andere ahmten Tierstimmen nach: Nachtigallen ebenso-wohl wie Pfauen und andere Vögel.“

Ebenso heißt es im Lippiflorium des Magister Justinus:

Nach dem Mahl übt wieder der Fahrenden Menge die Künste;
Jeglicher zeigt, was er kann, ist zu gefallen bedacht.
Dieser singt und erfreut das Ohr mit lieblicher Stimme,
während Jener im Lied Taten der Helden erhebt.
Mancherlei Töne entströmen aus tausend Löchern der Flöte,
mit gewaltigem Lärm werden die Pauken gerührt.
Dieser tanzt und müht die Glieder durch wechselnde Wendung,
beugt sich nach vorn und zurück, rücklings und vorwärts zugleich.
Dieser zeigt wie durch magische Kunst verschiedene Gestalten
und mit beweglicher Hand täuscht er die Augen des Volks.
Jener bietet ein Pferd, ein Hündchen der Menge zur Schau dar,
die er nach menschlicher Art sich zu gebärden gelehrt.
Dieser wirft in die Luft in gewaltigem Kreise das Becken,
fängt im Fallen es auf, schleudert es wieder zurück.

(Das Lippiflorium. Ein westfälisches Heldengedicht aus dem 13. Jahrhundert. Lateinisch und deutsch von H. Althof. Leipzig 1900. S. 28 f.) Und ähnlich in Maerlants Alexander V, 1041 ff.:

Die menestrele quamer mede
vor dien coninc in die stede
ende loofdene met haren sanghe.
Daer was menich trompe langhe,
salterien, orghelen ende stiven,
men speelder mit swarden ende met kniven.

Jedenfalls hat Faral gezeigt, daß die Unterschiede, die man zwischen dem Sänger von Heldenliedern und den Jongleurs niederer Sorte machen wollte, nicht zutreffend sind, daß es vielmehr derselbe Mann war, der die Gedichte des Nationalepos vortrug und allerhand Jongleurkunststücke machte, daß man nicht etwa den einen auf den germanischen scop, den andern auf den antiken histrio zurückführen darf, sondern daß sich in ihm die beiden gemischt haben. Es scheint mir übrigens gar nicht ausgeschlossen, daß auch der histrio einen altgermanischen Vorgänger hatte; denn schon im 9. Jahrhundert treffen wir in Norwegen einen *leikari*, der mit einem Hunde ohne Ohren Kunststücke macht, Feuer fräßt und den König zum Lachen bringt, wie uns der Skalde Thorbiörn verächtlich berichtet. Ein aus dem Süden eingewanderter histrio ist das jedenfalls nicht, denn er führt einen germanischen Namen, aus seiner Schule könnte er natürlich stammen; aber ist es unbedingt notwendig, das anzunehmen?

Weder mit dem Ruodliebmärchen, noch mit der Helden sage, noch auch mit dem Mimus stellt man den Ruodlieb in das richtige literarische Milieu, sondern nur mit all dem zusammen, was ich eben das Variété genannt habe. Wenn man die Ausläufer dieses mittelalterlichen Variétés kennen lernen will, muß man nicht in unsere großen Variétés mit Zuschauerreihen, Vorhang, Kulissen und Orchester gehen, sondern in die Wirtshäuser, in denen noch die Schauspieler auf einem Podium mitten unter den Zuschauern ohne irgend eine weitere Zurüstung auftreten. Diese Bühnen, auf welchen kleine Komödien, die Nachfolger des antiken Mimus gespielt werden, die Schauspieler aber vorher und nachher als Coupletsänger oder Akrobaten oder Taschenspieler auftreten, sind im Aussterben begriffen: seinerzeit existierte in der Stadt Bern noch die „Untere Meierei“, heute ist auch diese in ein mondänes Lokal umgewandelt.

Die romanischen Elemente des Nibelungenliedes

Der Stoff der Nibelungensage ist uns in zwei Hauptformen überliefert: in der Form einzelner Lieder, die Episoden des Ganzen behandeln, in der altnordischen Liederedda, anderseits in der Form eines zusammenhängenden Epos in unserem österreichischen Nibelungenliede aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Die Eddalieder sind trotz des verhältnismäßig jungen Alters des sie enthaltenden Kodex doch wohl sämtlich älter als das süddeutsche Epos und enthalten auch dementsprechend die ältere Gestaltung des Stoffes. Diese steht der Geschichte, resp. der direkt an die Geschichte anknüpfenden Sage näher, die erzählt, daß Attila von einem germanischen Mädchen namens Hilde in der Hochzeitsnacht ermordet worden sei, weil er ihre Verwandten getötet habe. Diese scheinen schon früh mit den Burgunderkönigen Gunther und seinen Brüdern, deren Reich durch Hunnen zerstört wurde, identifiziert worden zu sein. Da in anderen Liedern von diesen Burgunderkönigen berichtet wurde, daß sie ihren Schwager, den Drachentöter Siegfried, meuchleisch umgebracht hätten, so ergaben sich natürlich Bezüge zwischen diesen Liedern hin und her, dadurch daß nun die Frau Siegfrieds die Rächerin der Brüder an Attila wurde. So oder ähnlich müssen wir uns auch die deutschen Lieder vorstellen, die, nach dem Norden gewandert, den Eddaliedern zugrundlagen, in Deutschland aber mehr oder weniger durch die Zeit verändert, fortbestanden. Wenn ein Dichter nun auf den Einfall kam, aus diesen Liedern ein einheitliches Epos zu gestalten, so fand er eine nur äußerliche Einheit vor, die in der Gleichheit der Personen bestand. Im übrigen aber standen erster und zweiter Teil ganz unverbunden nebeneinander. Ein genialer Künstler stellte nun eine wirkliche Einheit her, indem er die Schwestern der Burgunderkönige diese, die Mörder ihres ersten Gatten, nicht mehr an ihrem zweiten rächen ließ, sondern an diesen den ersten. Nun hatte man eine in sich zusammen-

hängende Handlung, aber um aus selbständigen Liedern ein Epos nach dem Muster der beliebten französischen Versromane zu machen, gehörte noch etwas mehr. Es genügte nicht, Nebenpersonen einzuführen und mit Namen wie Sindolt und Hûnolt oder Dankwart auszustatten, es mußte auch für die Hauptpersonen vieles dazu erfunden werden, um sie immer in Aktion zu setzen und die bereits vorhandene Handlung farbig zu verlebendigen. Was war da näherliegend, als bei den als Muster geltenden französischen Romanen, mit denen man in Konkurrenz treten wollte, Anleihen zu machen? Ich glaube zeigen zu können, daß unser oder unsere Nibelungendichter davon reichlich Gebrauch gemacht haben: der Einfachheit halber spreche ich immer so, als ob es sich nur um einen einzelnen handle, ohne irgendwie einer Entscheidung in dieser intrikaten Frage präjudizieren zu wollen. So ist es auch nur gemeint, wenn ich von dem älteren Nibelungenliede rede, das der Thidrekssaga und unserem überlieferten mittelhochdeutschen Epos zugrundeliege.

1.

In unserem Nibelungenliede beschließt Siegfried, um die Schwester der Burgunderkönige zu freien und reitet deshalb nach Worms. Dort benimmt er sich aber merkwürdig: er sagt kein Wort von seinen Heiratsabsichten, sondern, nach dem Zweck seines Besuches gefragt, erwidert er:

nu ir sit so küene, als mir ist geseit,
sone ruoch ich, ist ez iemen liep oder leit:
ich wil an iu ertwingen swaz ir müget hân,
lant unde bürge, daz sol mir werden undertân.

Er läßt sich begütigen, aber von seiner Heirat ist nicht mit einem Wort die Rede. Er leistet nun dem König der Burgunder verschiedene Dienste, vor allem hilft er ihm bei der Erwerbung einer Frau. Diese ist eine Art Amazone und verlangt, daß, wer sich um sie bewirbt, sie in drei Kampfspielen (Gerwurf, Steinwurf und Sprung) besiegen müsse. Zwischen ihr und Siegfried scheinen irgendwelche frühere Beziehungen bestanden zu haben; denn er kennt den Weg zu ihrem Reich und wird von ihr sofort mit Namen angesprochen. Doch läßt der Dichter diese Beziehungen im unklaren. Er hilft nun dem König, indem er, durch eine Tarnkappe, einen Zaubermantel, unsichtbar

gemacht, alle Handlungen ausführt, wozu der König nur immer die zugehörigen Bewegungen macht. So wird die Braut gewonnen, aber in der Hochzeitsnacht erweist sich der König zu schwach und muß Siegfried wieder um Hilfe angehen, der in der älteren Fassung der Ths. ihr auch wirklich die Jungfernshaft nimmt.

All das ist ganz anders in der, wohl sicher älteren, nordischen Fassung. Sigurd kommt dort zufällig in das Reich der Burgunder. Er hat schon vorher Brynhild kennen gelernt, sich mit ihr verlobt oder vermählt (die Identifizierung von Brynhilt und der Walkyre Sigrdrifa vorausgesetzt), wird aber dann doch durch Zauber dazu vermocht, dem Burgunderkönig bei der Werbung um sie zu helfen. Die Probe besteht aber nicht in einem Wettkampf mit der Braut selbst, sondern in einem Ritt durch Feuer, den er, nachdem er durch Zauber die Gestalt mit Gunther getauscht hat, vollführt und so die Braut gewinnt.

Daß eine Amazone sich nur dem als Braut geben will, der sie im Kampfspiel besiegt, ist seit der antiken Atalante nichts Neues mehr und findet sich in den verschiedensten Literaturen. Hingegen kenne ich den Betrug durch den Helfer außer in unserem Nibelungenliede und den von ihm abhängigen russischen Märchen nur noch im Orlando furioso. Rajna weist wohl nach, daß der Wettkampf der Bradamante mit dem Werber dem Ariost schon in der Tradition vorlag, für den Helfer aber bringt er, da unser Nibelungenlied außerhalb seines Gesichtskreises lag, keine Parallele. Und doch scheint mir die Berührung so auffallend, daß sie kaum auf Zufall beruhen wird.

Ruggiero ist mit Bradamante verlobt, was aber nicht gelten soll, da er Heide und sie Christin ist. Sie soll nun dem byzantinischen Kronprinzen Leo angetraut werden. Aber Ruggiero will ausziehen, um diesem und seinem Vater das Reich zu rauben: XLIV, 52

ch' io spero intanto, che da me deposto
Leo col padre del imperio fia,
e poi che tolto avrò lor le corone
genero indegno non sarò d' Amone.

Mit dieser Absicht zieht er aus und hilft infolgedessen in einer Schlacht den Bulgaren gegen die Byzantiner. Er wird aber von diesen gefangen und von Leo veranlaßt, für ihn die eigene Braut zu erwerben. Diese hat nämlich unterdessen beim Kaiser Karl

durchgesetzt, daß nur der sie heimführen darf, der sie mit den Waffen überwinden kann: XLIV, 70

se non mostra
che più di mè sia valoroso in arme.
Con qualunque mi vuol, prima o con giostra
o con la spada in mano ho da provarme.
Il primo che mi vinca, mi guadagni.

Ruggiero, durch Dankbarkeit an Leo gebunden, stellt sich, durch Kleidertausch als Leo erscheinend, an seiner Stelle zum Kampfe. Dieser bleibt zwar unentschieden, da er die Frau schonen will; doch wird nach den vorgängigen Bedingungen sie auch in diesem Falle dem Gegner zugesprochen. Aber da ein zweiter Kampf sich als notwendig erweist, weil Marfisa, Ruggieros Schwester, ebenfalls eine Amazone, den Sieger neuerlich herausfordert, muß Leo, der sich zu schwach weiß, Ruggiero nochmals um Hilfe angehen. Bei dieser Gelegenheit aber enthüllt sich dieser, und Leo tritt großmütig zurück und überläßt ihm die umstrittene Braut.

Neben den deutlichen Übereinstimmungen ist vor allem auf die Unterschiede aufmerksam zu machen: die dreifachen Kampfspiele des deutschen Gedichts sind von Ariost durch das normale Tournier ersetzt, und an Stelle der Unsichtbarkeit tritt wie im russischen Märchen der Kleidertausch, der nur zufällig an den Gestaltentausch der nordischen Fassung erinnert. An und für sich macht ja die Darstellung des Nibelungenliedes den ursprünglicheren Eindruck, und dieser wird noch bestätigt durch die Beziehung einer späten isländischen Saga von *Thórsteinn Boejarmagn*, auf die Heinzel (Über die Nibelungensage. WSB. 109. Wien 1885) im Zusammenhang mit unserem Nibelungenliede hingewiesen hat. Dort handelt es sich freilich nicht um eine Brautwerbung, und Heinzels Rekonstruktion einer älteren Form der Sage, in der die Brautwerbung eine Stelle gefunden hätte, ist allzu unsicher. Sie stand mit Heinzels Theorie von der Rückwanderung der Nibelungensage aus dem Norden nach Deutschland in Zusammenhang. Ich glaube heute nicht mehr an eine Herleitung dieser Partie unseres Nibelungenliedes aus dieser mythischen Saga, wie ich es seinerzeit in meiner Anzeige der Heinzel-schen Schrift im Afda 13 getan hatte, sondern nehme an, daß die Rolle des Helfers, die Thórsteinn spielt, indem er durch einen Ring

unsichtbar gemacht, beim Ballspiel (das aber *steinkast* genannt wird) und beim Ringkampf den Dienern des Königs Godhmund gegen die Dämonen Jökull und Frosti (Eiszapfen und Frost) in der gleichen Weise wie Siegfried im Nibelungenliede dem Gunther hilft, daß diese Rolle aus dem gleichen französischen Gedicht mittelbar oder unmittelbar stammt, dem auch die betreffenden Erzählungen des Nibelungenliedes und Ariosts entstammen; das kann bei einer so späten Saga, die trotz ihres uralten mythischen Hintergrundes doch eigentlich zu den *lygisögur* gehört, nicht weiter wundernehmen.

Gefragt könnte werden, ob der unsichtbarmachende Ring oder die Tarnkappe das ursprüngliche Mittel gewesen sei. Die Tarnkappe ist ja zuerst in der französischen Karlsreise belegt, und so ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie einer französischen Quelle entstammt. Freilich heißt sie dort *chapel d'alemande engolet*, ein mit dem *alemande* genannten Edelstein besetzter Hut, aber sonst heißt sie *chape* (s. Heinzel, Ostgot. Heldensage, S. 93) und *chape folete* in Prestre Jehan (Tobler-Lommatsch, Altfranzösisches Wörterbuch II, 236). Sie erscheint auch in dem Mabinogi *Le songe de Ronabwy* (Loth, Les Mabinogion. 2. édition. I, 364): *Gwenn était le nom du manteau; une de ses vertus c'était que l'homme qui en était enveloppé, pouvait voir tout le monde sans être vu de personne.*

Wie die Helden im Original geheißen hat, wissen wir natürlich nicht, da Ariosts Bradamante ihm durch die Tradition gegeben war. Aber eine isländische Prinzessin wie im Nibelungenliede könnte sie wohl gewesen sein. Denn Ariost erzählt uns an anderer Stelle, XXXII, 50 ff., von einer Königin von *Islandia*, die nur den stärksten Ritter heiraten will.

2.

Sind wir aber berechtigt, für den Orlando, wenn auch nur als mittelbare, vielleicht nur mündlich überlieferte Quellen, solche altfranzösische verlorene Gedichte des 12. Jahrhunderts aus der Übereinstimmung mit einem deutschen Gedichte zu rekonstruieren? Daß wir es sind, zeigt eine Beobachtung, die zuerst Grütters (GRMS. III, 138 ff.) gemacht hat, und die trotz Jellineks neuerlichem, eindringlichem Hinweis (Kudrun. Festgabe für Singer. Tübingen 1930, S. 26 ff.) mir noch immer nicht die genügende Aufmerksamkeit ge-

funden zu haben scheint. Man erlaube mir daher, die Ausführungen der beiden Gelehrten hier zu rekapitulieren.

Olimpia erzählt im 9. Canto dem Orlando ihre Schicksale. Sie ist die Tochter des Grafen von Olanda. Bireno, der Herzog von *Selandia*, kommt auf dem Wege nach Biscaglia, wo er die *Mohren* von Spanien bekämpfen will, in ihr Land und erringt ihre Liebe: 23 *la bellezza e l'età ch' in cui fioriva : : : : : : : con poca guerra me gli fèr captiva*. Es wird abgemacht, daß nach seiner Rückkehr aus dem Feldzuge die Hochzeit stattfinden solle. Kaum ist er abgereist, als der König Cimosco von *Frisa* für seinen Sohn *Arbante* um ihre Hand anhalten läßt. Der Freier wird auf ihren Wunsch von ihrem Vater abgewiesen, fällt darauf in Olanda ein, und dank der tückischen Erfindung des Schießgewehrs, dem die alten ritterlichen Waffen nicht gewachsen sind, tötet er ihren Bruder und ihren Vater. Sie könnte Frieden haben, wenn sie sich zur Ehe mit Arbante entschließen wollte, aber der Tod ihrer Verwandten, ebenso wie die Liebe zu ihrem Bräutigam, lassen ihr das unmöglich scheinen:

33. io per l' odio non si, che grave porto
 a lui e a tutta sua iniqua schiatta
 (il m' ha dui fratelli e'l padre morto,
 sachegiata la patria, arsa e disfatta),
 come perchè a colui non vo' far torto,
 a cui già la promessa aveva fatta : : : : : : :
 34. per un mal ch' io patisco, ne vo' cento
 patir (rispondo), e far di tutto il resto,
 esser morta, arsa viva, e che sia al vento
 la cener sparsa, inanzi che far questo.

Die Bevölkerung ihrer belagerten Burg aber übergibt sie in die Gefangenschaft des Friesenkönigs. Da greift sie zur List und erklärt sich zur Heirat bereit. In der Hochzeitsnacht aber schneidet sie Arbante den Hals ab. Alles weitere hat wenig Interesse: Orlando rettet sie aus ihrer bedrängten Lage und in *Selandia* findet die Hochzeit mit dem Geliebten statt.

In der Kudrun ist die Heldenin die Tochter des Hetele von Hegelant und hat einen Bruder *Ortwîn*. Es bewirbt sich erst ein König von *Mohrenland* um sie, wird aber abgewiesen. Gleich geht es dem *Hartmuot*, dem Sohne des Königs *Ludwig* von Normandie. Der dritte Freier *Herwîg* von *Sêland* läßt sich aber nicht abweisen,

sondern erklärt dem Vater, dessen Land dem seinen benachbart ist, den Krieg. Bei der Belagerung sieht ihn Kudrun, verliebt sich in ihn, und der Friede wird geschlossen. 665 *do vestente man die schoenen dem recken an der stunt.* Der abgewiesene Mohrenkönig aber benutzt die Abwesenheit des glücklicheren Freiers, um in dessen Land einzufallen. Dieser wird infolgedessen seines Glückes nicht froh, sondern zieht zusammen mit seinem Schwiegervater, der ihn unterstützt, gegen die Mohren. Die in der Heimat gelassene Braut wird inzwischen von dem dritten Freier, Hartmuot von der Normandie, mit Hilfe seines Vaters Ludwig entführt. Hetel und Herwig, sobald sie es erfahren haben, machen Frieden mit den Mohren und setzen den Räubern nach. In der Schlacht auf dem Wülpensande aber fällt Hetel, der Vater der Helden, und in der Nacht wird sie nach der Normandie weggeführt, und ihre Angehörigen, durch die Verluste des vorhergehenden Tages allzusehr geschwächt, sehen von der Verfolgung ab. Die Zumutung, Hartmuot zu heiraten, weist Kudrun mit Entrüstung zurück: 959 *ē ich Hartmuoten naeme, ich wolte ē wesen tōt : : : : den līp wil ich verliesen, ē ich in ze vriunde welle gewinnen.* Und Gérlint, Hartmuots Mutter, erwidert sie: 989 *ez waere iu līhte leit, der iuch eines nōte, von dem ir iuwer māge so manegen vloren haetet.* Und Hartmut selbst weist sie ab mit den Worten: 1033 *nu ist iu wol inkünde : : : : daz iuwer vater Ludwīc mīnen vater sluoc : : : : warumbe solt ich danne mit iu slāfen?* Sie wird nun im fremden Lande zu den niedrigsten Diensten gezwungen, erduldet aber eher alles, als daß sie ihre Einwilligung zu der Heirat gäbe. Nach langer Zeit endlich haben ihre Verwandten eine Flotte ausgerüstet, um sie zu befreien. Sie erfährt davon und erklärt sich nun listigerweise zur Hochzeit bereit. Während der Vorbereitungen zu dieser kommen die Befreier, erobern die Burg der Feinde und führen sie zurück in die Heimat.

Die Übereinstimmungen in der Handlung würden nicht so überzeugend wirken, wenn nicht auch das Lokal das gleiche wäre. *Seeland* ist natürlich die holländische Provinz, die bei Ariost Holland benachbart ist, wofür die Küdrūn das der Heldensage angehörige Hegelingeland einsetzt. Das *Mohrenland* an der Nordsee, das Ariost korrekter nach Spanien verlegt, ist der altfranzösischen *chanson de geste* wohlbekannt. Und eine solche werden wir als gemeinsame

Quelle wohl anzusetzen haben. Von den Personennamen könnte dieser am ehesten noch der Name *Hartmuot-Arbante* angehören, da *Armand* eine geläufige Nebenform des in der geste häufigen *Hermant* ist. Sein Vater trägt in der Kudrun den ebenda geläufigen Namen *Loys*. Sonst ist über die Eigennamen hüben und drüben wenig zu sagen. Die der Hildesage angehörigen wie *Hetel* und *Wate* fallen ohnehin außer Betracht. *Ortwīn*, aus dem Nibelungenlied und anderwärts als *Ortwīn von Metz* bekannt, gehört als *Hervis de Mez* ursprünglich der französischen Heldensage an. Aber auch *Herwig* ist nichts anderes, der Name der Helden aber, *Kudrun*, ist der deutschen wie der französischen Sage fremd.

Außer den aus der Hildesage stammenden Bestandteilen ist der vorauszusetzende altfranzösische Roman nicht nur *eine* Quelle, sondern *die* Quelle für unsere Kudrundichtung. Darüber hinaus aber hat der Nachweis dieses Zusammenhangs große Bedeutung für die Forschung nach den Quellen nicht nur des Ariost, sondern der ganzen italienischen Epik, und noch größere vielleicht für die altfranzösische Literaturgeschichte, als eine Warnung, in ihr nicht nur mit den vorhandenen Größen zu rechnen, sondern auch die verlorenen in sie einzureihen, die uns durch die deutsche wie die italienische Übersetzungs- und Bearbeitungsliteratur bezeugt sind.

3.

Noch eine andere Strophenreihe des Orlando verlangt die Ansetzung einer französischen Quelle. Im 46. Canto, 80 ff., wird von einem prächtigen Zelt erzählt:

80. Una donzella della terra d' Ilia,
ch' avea il furor profetico congiunto,
con studio di gran tempo e con vigilia
lo fece di sua man di tutto punto.
Cassandra fu nomata ed al fratello
inclito Ettor fece un bel don di quello.

Die Arbeit der Cassandra besteht in einer Bildertapete, die von ihr gewoben oder gestickt, das Zelt im Innern schmückt und prophetisch die Geschichte des Ippolito d'Este, des Gönners des Dichters, des Nachkommen Hectors, darstellt. Man könnte das Ganze für eine Erfindung des Dichters halten, wenn nicht der altfranzösi-

sche Roman d'Eneas, der auf eine französische Quelle zurückgehende deutsche Mauricius von Craon und der Tristan Gottfrieds übereinstimmend *Cassandra* als kunstvolle Handarbeiterin rühmten. Man hat sich gefragt, wieso sie zu diesem Ruhme komme: die Antwort gibt Ariost, der sie durch gestickte oder gewobene Gobelins prophezeien läßt. Das muß auch ein verlorenes altfranzösisches Gedicht getan haben, nur daß natürlich nicht der Ruhm des Estensischen Hauses, sondern einer andern, sich von den Trojanern herleitenden Familie verkündet worden sein muß. Da die Franken, die Normannen, die Briten sich den gleichen Stammbaum zuschrieben, so hat man die Wahl der Qual. Auch Bojardo muß dieses Gedicht gekannt haben, in dessen Nachahmung er die Cumaeische Sibylle solche prophetische Zelttapeten herstellen läßt (*Orlando inamorato* LVI, 51 ff.). Wir haben also hier einmal einen Ausnahmefall vor uns, wo nicht Bojardo die Quelle Ariosts ist, sondern beide die gleiche, uns verlorene Vorlage benutzt haben, was daraus hervorgeht, daß nach dem Zeugnis der genannten französischen und deutschen Quellen Cassandra und nicht die Sibylle die berühmte Stickerin war, und also Ariost und nicht Bojardo das Ursprüngliche bewahrt hat.

Vielleicht haben wir auch ein verlorenes deutsches Gedicht als eine Nachahmung dieses verlorenen französischen anzusehen. Ich meine den Umbehang des Blücker von Steinach. Seine Tapete ist freilich nicht gestickt, sondern gemalt. Welchen prophetischen Maler er statt Cassandra bemüht hat, wissen wir nicht. Er war im Dienste der Hohenstaufischen Kaiser, und so könnte es sich um deren Geschlecht handeln. Die Prophezeiung *ex eventu* konnte er natürlich so gut gemalt sein lassen wie Ariost, sobald es sich aber um die wirkliche Zukunft des noch lebenden Geschlechts handelte, war ihm die Vollendung seines Teppichs versagt. Derartiges mag er in schalkhafter Weise zum Schlusse seines Gedichts ausgeführt haben. Ich schließe das aus den Worten, mit denen Rudolf von Ems sich in seinem Alexander über das Gedicht ausläßt:

eines vundes hât gedäht,
der wirt niemer vollebrâht,
von Steinach her Blikkêr.
der vunt ist lôs unt also hêr,
daz aller tihtaere sin
kan niemer vollebringen in,

daz ist der löse Umbehang.
 waer er vünf tusent ellen lanc,
 man kunde in volle mälen niht:
 unz getihthes iht geschiht,
 so mac man mälen die geschiht,
 als ieglich aventiure giht.
 da von mac des niht geschehn,
 daz er iht endes müge sehn.

Die letzten Zeilen übersetze ich: „sobald irgend etwas von dem Gedichte sich ereignet, dann erst kann man die Geschichte malen, sowie es der jeweilige Bericht darstellt. Deswegen kann es kein Ende haben.“ Daß eine solche dichterische Verherrlichung im Sinne der staufischen Kaiser lag, wissen wir vom Archipoeta her so gut wie von Absolon, der nach Rudolf von Ems berichtet hat:

wie der edel Stoufaere,
 der keiser Friderich, verdarp
 und lebende hôhez lop erwarp (Willehalm 2212).

4.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu unserem Ausgangspunkte, dem Nibelungenliede zurück. Wenn gleich zu Anfang Siegfried die Absicht äußert, das Burgunderreich zu erobern, so zeigt dieser Widerspruch mit der ursprünglich geplanten Brautfahrt, daß es sich hier um einen fremden Bestandteil handelt, wodurch die Annahme einer mit dem Orlando gemeinsamen Quelle an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Diese hatte als Eroberungsobjekt nun freilich wohl weder das Burgunderreich, noch das Griechenreich; daß aber Ariost das letztere wählte, hatte seine besonderen Ursachen. Er scheint für die dichterische Geschichte seines Ruggiero Züge aus der sagenhaft ausgeschmückten des berühmtesten Ruggiero verwendet zu haben, den die italienische Vergangenheit ihm bot. Das ist der normannische König Roger von Sizilien. Dessen Kriegs- und Beutezüge gegen Griechenland im Jahre 1147, während der Kaiser durch kriegerische Verwicklungen in den Donauländern an einer wirksamen Verteidigung gehindert war, mögen sich in der Verbindung Ruggieros mit den Bulgaren spiegeln, oder auch der Angriff der Serben, der den Kaiser an seinen Gegenunternehmungen gegen Roger hinderte. Roger selbst schmachtete wohl nicht wie Ruggiero

in einem byzantinischen Gefängnis, wohl aber seine Gesandten. Der Kaiser hieß freilich Manuel, doch ist es nicht zu verwundern, daß ihm Ariost den traditionellen Namen Constantin beilegt. Er versucht eben damals König Ludwig von Frankreich als Bundesgenossen gegen Roger zu gewinnen und betreibt die Heirat eines griechischen Prinzen mit einer Verwandten des französischen Königshauses.

Ungefähr die gleichen Ereignisse spiegeln sich von der Volksphantasie umgestaltet, wie Panzer gezeigt hat, in unserem mittelhochdeutschen Gedicht vom König Rother. Nur daß auch Rogers Unternehmungen gegen die afrikanischen Sarazenen in der Geschichte Rothers ihr Gegenstück finden. Nichts davon bei unserem Ruggiero, der vielmehr, bei Boiardo wie bei Ariost, wenn auch von einem christlichen Vater herstammend, doch selbst Heide ist und Vasall des afrikanischen Sultans Agramante. Diesem hält er unter schweren inneren Konflikten die Vasallentreue, obwohl er mit der Christin Bradamante verlobt ist und ihr versprochen hat, sich taufen lassen zu wollen. Er wird dadurch sogar gezwungen, mit dem Bruder der Geliebten, Rinaldo, einen Zweikampf auszufechten, doch nimmt er sich wohl in acht, ihn nicht schwer zu verletzen: XXXIX, 2:

e, se percuote pur, disegna loco,
ove possa a Rinaldo nuocer poco.

Es ist das Verhalten des christlichen Helden, der in heidnische Dienste getreten ist, wie wir es aus dem Roman vom Grafen Rudolf kennen:

mit vlacheme swerte
sluch er uf die cristenheit:
ime was iedoch ir angst leit.

Bei Boiardo kämpft er mit Bradamante, schützt sie dann aber gegen die Übermacht der andern Heiden, zieht sich dadurch den Vorwurf ein *traditor* zu sein zu, worauf er den den Vorwurf ihm zurufenden Heiden tötet (LXV, 52).

Er bleibt aber doch dem Heidenkönig treu, selbst als dieser sich durch einen verräterischen Überfall auf die Christen ins Unrecht gesetzt hat, und tritt auf die christliche Seite erst definitiv über, als er, durch ein Wunder bekehrt, wirklich die Taufe empfangen hat.

Soll auch dieser Teil von Ruggieros Geschichte die historische Gestalt des berühmten Besiegers der afrikanischen Sarazenen wider-spiegeln? Panzer hat bereits darauf hingewiesen, daß zwei verschiedene Auffassungen dieser hervorragenden Persönlichkeit in ihrer eigenen Zeit sich geltend machten: die welfische, ihm freundlich, und die staufische, ihm feindlich gesinnte. Während der Rother die welfische Auffassung wiedergibt, zeigt uns die Boiardo-Ariostische Figur eine Mischung der beiden. Roger hatte sich vor allem durch sein Eintreten für den Gegenpapst Anaklet II., den Juden-stämmling aus der Familie der Pierleoni, den Haß nicht nur des h. Bernhard, sondern eines großen Teiles der Christenheit zugezogen. Seinen Papst nannte man den Antichrist, und da er selbst den Krieg gegen den deutschen Kaiser Lothar größtenteils mit Sarazenen Siziliens führen mußte, schmähte man ihn nicht allein als blutdürstigen Tyrannen, sondern auch als einen Abtrünnigen und Ungläubigen. Seine Friedensanerbietungen wies der Kaiser mit Ent-schiedenheit zurück: er wollte, wie versichert wird, nicht das christliche Land in der Gewalt eines halben Heiden lassen. Als der Kaiser Rogers Stadt Bari einnimmt, heißt es in der Kaiserchronik 17,149: *die haiden nemahten der burch niht behaben.* Darunter sind wohl die sarazениschen Truppen gemeint, aber mancher mag doch Roger selbst darunter verstanden haben. Glich doch sein Hof mit seinem Harem und dessen Eunuchen ganz dem eines fatimidischen Khalifen, seine Paläste mit ihren Gärten und Springbrunnen mochten wohl mit der Alhambra verglichen werden, die arabische Geogra-phie des Edrisi ging unter dem Namen König Rogers Buch (Ch. H. Haskins, The Normans in European History, Boston and New York 1915, p. 230, 239, 243), so daß er seinen sizilischen Untertanen selbst für einen heimlichen Moslem galt (E. Curtis, Roger of Sicily and the Normans in Lower Italy 1016—1154. New York and London 1912, p. 261). Um wie viel mehr dem bösartigen Gerücht feindlicher Parteien. Während in Wirklichkeit die Sarazenen seine Vasallen waren, mit denen er seine Kriege gegen den echten Papst, gegen den römischen und den griechischen Kaiser führte, scheint feind-selig eingestellte Sagenbildung vielmehr jene zu seinen Lehnsherren gemacht zu haben.

Es wird schon aufgefallen sein, wie nahe an Ariosts Ruggiero der

gleichnamige Rüedeger unseres Nibelungenliedes herankommt. Der Zusammenhang mit dem Normannenkönig muß dem deutschen Mittelalter noch bewußt gewesen sein, wenn er in der ältesten Quelle, die seinen Namen nennt, Metellus von Tegernsee, Rogerius heißt, wenn die Klage ihm in Erinnerung an seinen Bruder Boemund ein Roß namens Poymunt zuteilt, und der Biterolf ihn aus Arabien stammen läßt. Solches mag auch in einem älteren Nibelungenlied kräftiger in Erscheinung getreten sein. Wohl wird Etzels Heidentum erwähnt. Kriemhild nimmt daran Anstoß 1248: *und sol ich mînen lîp geben einem heiden?* 1261: *het ich daz vernomen, daz er niht waere ein heiden, so wolde ich gerne kommen, swar er hete willen, und naeme in zeinem man,* und Rüedeger tröstet sie: es wäre wohl möglich, daß sich Etzel unter ihrem Einfluß taufen ließe, 1262: *waz ob ir daz verdienet, daz er toufet sînen lîp?* Aber in seinem eigenen Konflikt scheint Etzels Heidentum gar keine Rolle zu spielen, bei ihm ist in unserem vorliegenden Gedicht der Konflikt auf Vasallentum und Freundschaftspflicht beschränkt. Das sieht so aus, als ob der Tendenz der Zeit entsprechend (s. Naumann, *Der wilde und der edle Heide*. Festgabe G. Ehrismann. S. 80 ff.) hier etwas verdrängt wäre, und ich halte es nicht für zu kühn, anzunehmen, daß in einem älteren Nibelungenliede der Gegensatz Heidentum: Christentum auch bei dem Konflikt Rüedegers eine größere Rolle gespielt habe als in dem vorliegenden, ähnlich derjenigen, die uns aus dem Grafen Rudolf vertraut ist.

Ich glaube hier an Herkunft unserer Motivgruppe aus mündlicher italienischer Tradition, wie wir es wohl auch für Panzers König Rother werden annehmen müssen. Es ist unnötig, ein altfranzösisches Gedicht als Vermittler anzunehmen. Mündliche Überlieferung durch französische Jongleurs wird wohl auch für Gunthers Brautwerbung anzunehmen sein. Rheinische und österreichische Bestandteile stehen je unter französischem oder italienischem Einfluß.

5.

Bei Übereinstimmungen zwischen dem Nibelungenlied und romanischen Quellen muß nicht immer die Priorität auf Seiten der letzteren sein. Der Nibelungenstoff könnte wie nach Rußland in den er-

wähnten Märchen auf mündlichem Wege auch nach Frankreich gedrungen sein. Dafür ist mir allerdings kein Beleg bekannt. Aber ich habe selbst Anz. 13, 142 (vgl. Heinzel, Ostgot. Heldensage, S. 94) auf das Vorkommen der Namen *Haguenon* und *Foucart* (*Fouque*, *Forque*) innerhalb der Verrätersippe der Ganeloniden aufmerksam gemacht und sie als Entlehnungen aus dem deutschen Epos aufgefaßt. Die Identifizierung des zweiten Namens mit unserem *Volker* scheint mir jetzt nicht mehr so sicher wie damals, der erste aber hat sein häufigeres Auftreten unter den Verrätern wohl unserem *Hagen* zu verdanken. Es handelt sich um gelehrte Entlehnung; denn wie der durch das Volk entlehnte Name aussehen müßte, lehrt uns etwa ein Ortsname wie *Courtagnon* (Dép. Marne) aus *curtis Haganonis*. So wird wohl, wie es mir jetzt auch für die Übereinstimmungen zwischen dem Herzog Ernst und der Esclarmonde am wahrscheinlichsten geworden ist, eine lateinische Bearbeitung des Nibelungenliedes nach Frankreich gedrungen sein.

Heinzel und Rajna nehmen das ohne weiteres auch für die Hornhaut Rolands an, die sie von Siegfried übertragen sein lassen. Aber so einfach ist das doch nicht. Älter als beide ist *Ferracutus*, der schon in der Turpinschen Chronik unverwundbar ist. Und noch älter die irischen Helden *Lôch*, *Conganchness* und *Ferdiad*, deren erster auch nur an einer Stelle von hinten verwundbar ist, der zweite direkt „Hornhaut“ heißt, wenn auch mit einer sonst nicht belegten Bedeutung von „Horn“, während bei dem dritten sich schon die Hornhaut in einen Hornpanzer gewandelt hat. Die altfranzösische Epik kennt ganze hornhäutige Völkerschaften im fernen Osten: *durs unt les quirs ensement cume jers Chanson de Roland 3249 tot sont cornu et derire et devant Alicans 5770*. Roland ist bei Turpin und in der Chanson de Roland noch nicht unverwundbar, zum erstenmal erscheint er so im Fierabras 3715: *Rollans, li nies Karlon, a le cors si faé, ne redoute cop d'arme un denier monnaé*. In späteren Quellen ist er nur an der Ferse verwundbar: das läßt Beeinflussung durch die Achillessage annehmen. Woher ihm die Unverwundbarkeit gekommen ist, wird nicht gesagt, ebensowenig wie bei den irischen Helden, er ist *faé*, bezaubert allenfalls durch Zaubersprüche, vielleicht auch Zaubertränke, kaum durch Amulette u. a. m., wie die Landsknechte, die sich festgemacht haben. Im gleichen Fiera-

bras 4834, 4879 finden wir Schutzwaffen aus Schlangenhaut: derlei mag es wohl in Wirklichkeit gegeben haben; doch verleihen sie Unverwundbarkeit, ohne daß weiter ein Wunder dabei wäre.

Den Glauben hingegen, daß man Waffen in Drachenblut härten könne, habe ich in keiner französischen Quelle gefunden, wenn man nicht den ältesten Beleg in Lamprechts Alexander *gebeizet was sîn brunne in eines wormes bluote* (934) als eine solche ansehen will; aber es ist bestritten, ob diese Partie Lamprechts noch auf eine französische Quelle zurückgeht. Die Stelle im Daniel des Stricker 4044 *wande siu gebeizet was in eines wormes bluote* geht offenbar auf Lamprecht zurück und kann selbständigen Quellenwert nicht beanspruchen. Im Laurin 186, im Ecke 24 und in Dietrichs Ausfahrt 87 heißt es von einer Brünne: *si was gehert in trachenbluot*. Im Walberan, der ja vom Laurin abhängig ist, ist an Stelle des Drachenbluts das des Salamanders getreten (773 ff.), wozu noch gefabelt wird, das Tier habe einen so harten Kopf, daß man es nur mit Waffen spalten könne, die mit seinem eigenen Blute bestrichen seien, was eine Mischung mit der Vorstellung von der erweichenden Wirkung des Blutes darstellt, wie sie das Bocksblut im Parzival auf den Diamant ausübt. Freilich ist zu erwähnen, daß in jüdischen Aggadahs das Einreiben mit dem Blute des Salamanders unverwundbar macht (Jewish Quarterly Review 24, 416).

Die älteste Form der Nibelungensage, wie sie die Eddalieder bieten, kennt die Unverwundbarkeit Siegfrieds nicht. Die deutsche Fassung hat sie neu eingeführt, wahrscheinlich auch unter dem Einfluß der Sage von Achilles, der von Paris, dem Bruder seiner Braut, Polixena, aus dem Hinterhalt erstochen wird, wie ja auch Hagen in der Th.-Saga Kriemhilds Halbbruder ist. Die Art aber, wie Achill zu seiner Unverwundbarkeit kommt, konnte der Dichter nicht brauchen, und so schloß er ihre Erringung denn an den Drachenkampf an, indem er die Überlieferung von den hörnernen Menschen mit dem Glauben an die härtende Eigenschaft des Drachenblutes verband. Siegfried steckt den Finger in das Drachenblut und merkt, daß es in der Kälte zu Horn erstarrt. Darauf zieht er sich die Kleider aus und beschmiert sich mit dem Blut. Nur zwischen die Schultern reicht er nicht mit der Hand, darum ist er dort verwundbar geblieben: ein ausgezeichneter Ersatz für Achills Verwundbarkeit an der

Ferse, an der ihn die Mutter gehalten hat. So ist die Darstellung der Thidreksaga, die uns als die des ältern Nibelungenlieds auch durch das Lied vom hürnen Seifried bestätigt wird. Unser mittelhochdeutsches Nibelungenlied aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts läßt den Helden im Blute baden und erklärt die verwundbare Stelle durch ein zwischen die Schultern gefallenes Lindenblatt: eine sehr zierliche, aber wenig probable Erklärung, da sie voraussetzt, daß Siegfried auf dem Bauche im Blute geschwommen habe.

So glaube ich denn in diesem Falle an selbständige Entstehung, hüben und drüben vielleicht unter Einwirkung der antiken Sage.

6.

Schwer ist die Frage beim Sachsenkrieg des Nibelungenliedes zu beantworten. Ich glaube PBB. 42, 538 ff. die historische Grundlage des ersten Teils der Sage nachgewiesen zu haben in dem Bericht des Fredegar über Gogo, den vornehmsten Berater des Merowingerkönigs Sigbert: *quoadusque Brunechildam de Spania adduxit. Quem Brunechildis continuo apud Sigybertum fecit odiosum, ipsumque suo instigante consilio Sigybertus interfecit.* „Außerdem ist noch auf den in der gleichen Zeit spielenden Krieg gegen die Sachsen und Dänen hinzuweisen“, hatte ich damals vorsichtig geschrieben, die Möglichkeit erwägend, daß der Sachsenkrieg des Nibelungenliedes der ältesten, noch an die Geschichte anknüpfenden Schicht der Dichtung zuzuweisen sein könnte. Einen Krieg der Burgunder mit den Dänen scheint immerhin auch das Lied der großen Lücke vorauszusetzen, das uns die Völsungasaga widergibt, in deren Kap. 29 Sigurd zu Brynhild sagt: „Nicht bin ich ein vornehmerer Mann als die Söhne König Gjukis: sie erschlugen den Dänenkönig und einen mächtigen Häuptling, den Bruder König Budlis.“ An früherer Stelle, im 26. Kapitel, heißt es nur ganz allgemein von den Gjukungen und Sigurd: „Sie fuhren nun weit durch die Lande und verrichteten manche Heldentat, erschlugen viele Königssöhne, und kein anderer tat gleiche Großtaten, und fuhren dann heim mit reicher Beute.“ Es ist wahrscheinlich nichts anderes als freie Ausführung dieser Angaben, wenn der thâattr von Nornagest seinen Helden berichten läßt: *ek var medh Sigurdhi nordhr i Danmörku; ek var ok medh*

Sigurdhi, thā er Sigurdhr Hringr sendi Gandálfs sonu, māga sīna, til móts vidh Gjūkunga, Gunnar ok Högna, ok beiddi, at their mundi lūka honum skatt. Er wird wohl Sigurd Hring nicht wie die meisten Quellen als König von Schweden, sondern wie die Hervararsaga als Kleinkönig von Dänemark angesehen haben. Im Dienste der Gibichunge kämpft nun Sigurd gegen diese Dänen und erschlägt vor allem deren hervorragendsten Kämpfen, den sagenberühmten, riesigen Starkadh.

Auf diesen spärlichen Grundlagen, wenn solche überhaupt als gemeinsam anzunehmen sind, hat ebenso wie der Nornagestthâtr auch das Nibelungenlied, aber ganz unabhängig, sein umfangreiches Gebäude vom Sachsenkrieg aufgebaut. Sicher haben ihm dabei die Kriege Heinrichs IV. und Heinrichs V. gegen den Sachsenherzog *Liudegēr*, wie er in historischen Quellen genannt wird, den späteren Kaiser Lothar, Anregung gegeben. Ob auch französische *chansons de geste*, in denen der Krieg gegen die heidnischen Sachsen, die mit Sarazenen und Mohren zusammengeworfen werden, unter deren Hilfsvölkern auch oft Dänen erscheinen, ob auch solche als Anreger zu betrachten sind, mag immerhin gefragt werden. Notwendig scheint es mir nicht, und besondere Ähnlichkeiten mit dem Sachsenkrieg im Lothingerepos oder mit Jean Bodels Sachsenkrieg vermag ich nicht zu entdecken. Mone und Henning nahmen das Umgekehrte an: daß die französischen Gedichte unter dem Einfluß eines alten Nibelungenliedes stünden; davon kann meines Erachtens nicht die Rede sein. Wenn der Kampf mit den Sachsen irgendwo bodenständig ist, so ist er es im französischen Karlepos.

7.

Der Tod Siegfrieds wurde von Anfang an in zwei Varianten berichtet, die man als Bettod und Waldtod bezeichnet. Der Waldtod nun nimmt bereits im älteren Nibelungenlied eine Form an, die nur durch die Einwirkung eines französischen Gedichts erklärt werden kann, das auch durch das provenzalische Epos von *Daurel et Beton* vorausgesetzt wird. Man erlaube mir in diesem Zusammenhang das zu wiederholen, was ich 1917 im Neujahrsblatt der Lit. Gesellschaft Bern in der Festgabe für Finsler ausgeführt habe.

In unserem Nibelungenliede wird berichtet, wie Siegfried mit Gunther und Hagen auf die Jagd zieht. Seine Frau hat böse Ahnungen und warnt ihn beim Abschied vor Nachstellungen: *ich fürhte harte sère etelichen rát, obe man der deheinem missedienet hät.* Er erwidert: *ine weiz hie niht der liute, die mir iht hazzes tragen.* Auf der Jagd entfernt er sich mit Gunther und Hagen von den übrigen, und Hagen sticht ihm von hinten den Spieß zwischen die Schultern. Er greift Hagen an, fällt dann aber, durch den Blutverlust geschwächt, zu Boden. *Erblichen was sín varwe, erne mohte niht gestén.* Vor seinem Tode spricht er die Mörder an: *ir habet an iuwern mágan leider übele getán: die sint dâ von besholden ::::: het ich an iu erkennet den mortlichen sit, ich hete wol behalten vor iu mînen lîp. Mich riuwet niht so sère so frou Kriemhilt mân wîp. nu müeze got erbarmen daz ich ie gewan den sun ::::::::::::: lât iu bevolhen sín áf iuwer genáde die lieben triutinne mân.* Hagen erwidert die milde Rede mit höhnischen Trotzworten: *die iht triuwe heten, von den wart er gekleit.* Die Leiche wird nach Worms gebracht. Und hier gehen nun die Thidreksaga und unser Nibelungenlied getrennte Wege. In der Thidreksaga wird die Leiche zu Grimhilds Gemach getragen, „und sogleich brachen sie die Türe auf und trugen die Leiche hinein und warfen sie auf das Bett in ihren Schoß. Und damit erwachte sie und sah, daß jung Sigurd hier im Bette bei ihr lag und nun tot war. Da sprach Grimhild zu jung Sigurd: ‚Übel dünnen mich deine Wunden. Wo empfingest du sie? Hier steht dein goldbeschlagener Schild heil und nicht ist er zerhauen, und dein Helm ist nirgends zerbrochen; wie wurdest du so wund? Du mußt ermordet sein. Wüßte ich, wer das getan hat, so möchte ihm das vergolten werden.‘ Da antwortete Högni: ‚Nicht ward er ermordet. Wir jagten einen wilden Eber, und derselbe wilde Eber versetzte ihm die Todeswunde.‘ Da antwortete Grimhild: ‚Derselbe wilde Eber bist du gewesen, Högni, und kein anderer Mann.‘ Und nun weinte sie bitterlich.“

Im Nibelungenliede legen sie die Leiche vor die Tür von Grimhildes Gemach. Sie erkennt sie sofort und fällt in Ohnmacht, dann spricht sie zu ihm (1012): *nu ist dir dîn schilt mit swerten niht verhouwen: du lîst ermorderôt. unt wesse ich wer iz het getán, ich riete im immer sînen tôt.* Sie verlangt, daß alle an die Bahre herantreten,

um ihre Unschuld zu beweisen. Als Hagen sich naht, fangen die Wunden wieder zu bluten an. Gunther will ihn reinwaschen, er sagt: *in sluogen schâchaere, Hagene hât ez nicht getân*. Sie aber antwortet: *mir sint die schâchaere vil wol bekant, nu lâz ez got errechen noch sîner vriunde hant*. Drei Tage nachher findet die Bestattung statt.

In allem trägt hier die Thidreksaga den Stempel größeren Alters und das bestätigt nun merkwürdig die auffällige Ähnlichkeit mit einem provenzalischen epischen Gedicht, dem Daurel et Beton. Dem Bueve, dem Vater des Helden, wird gemeldet, daß ein großer Eber die Ardennen verwüste, vergebens sucht ihn seine Frau zurückzuhalten, indem sie ihn vor Gui d'Aspremont, seinem falschen Freunde, warnt. Bueve sagt, das sei eine törichte Rede. Er läßt Gui rufen und zieht auf dessen Rat mit nur vier Begleitern auf die Jagd. Dort kommen sie beide bald von ihren Begleitern ab. Bueve erlegt einen Eber, Gui sticht Bueve den Spieß zwischen die Schultern. Bueve sucht sich vergebens zu erheben. Er hält eine längere, sehr milde Rede: hätte er gedacht, daß Gui sein Weib begehre, er hätte sie ihm freiwillig abgetreten. Jetzt empfiehlt er ihm neben seinem Weib, das er heiraten solle, seinen unmündigen Sohn. Er rät ihm selbst, den Eberkopf mit den Hauern auf seine Wunde zu legen: dann werde man meinen, daß der Eber ihn getötet habe. Gui verweigert ihm höhnisch die Schonung seines Sohns, ja sogar die erbetene Kommunion mit Laub. Er zieht ihm den Spieß aus der Wunde, und Bueve stirbt. Ein Begleiter tadelt den Mord: *que tuh nos altre ne verem reptat* (465). Den Rat mit dem Eberkopf befolgt er, doch zweifelt schon einer der mittlerweile eingetroffenen Jäger an seiner Angabe. Gui eilt voraus und meldet der Herzogin den durch einen Eber veranlaßten Tod ihres Mannes. „Das ist nicht wahr“, sagt sie, „du hast ihn getötet.“ Dann fällt sie in Ohnmacht. Man bringt die Leiche, sie erwacht aus der Ohnmacht, sieht Gui neben der Leiche stehen und beschuldigt ihn laut des Mordes. Sie hebt das Tuch von der Leiche und zeigt die Wunde, die nicht von einem Eberhauer, sondern von einem Spieße herrühre. Wenn Beton zu Jahren kommt, soll er es wohl rächen. Nach drei Tagen wird die Leiche bestattet. Später erbietet sie sich zum Beweise ihrer Anklage zum Gottesurteil, wird aber vom Kaiser als Richter abgewiesen.

Auch hier könnte die Frage aufgeworfen werden, ob die Übereinstimmungen zwischen dem Daurel und jenem älteren Nibelungenliede, das hier wieder besser durch die Thidreksaga als durch das mittelhochdeutsche Nibelungenlied repräsentiert wird, nicht daraus erklärt werden könnten, daß ein lateinisches Nibelungenlied nach Frankreich gedrungen wäre. Heusler und Hempel haben aber so ausschlaggebende Gründe für die Herleitung des Gemeinsamen aus einem französischen Gedicht, das dem Daurel als Vorlage gedient hat, angegeben, daß ich mir weitere Ausführungen ersparen kann. Fraglich kann nur sein, ob die Bahrprobe, die der Thidreksaga fehlt, dem Original angehört hat. Daß die Thidreksaga den ihr unbekannten Brauch weggelassen haben kann, begreift sich. Lachmann meinte zwar, das Nibelungenlied habe ihn aus dem Iwein des Hartmann übernommen. Aber dort ist, ebenso wie im französischen Roman des Chrestien, ebenso wie in den aus dem Französischen übersetzten niederländischen Romanen von Moriaen und Walewin, nicht von einer als Beweismittel bewußt verwendeten Bahrprobe, sondern nur von einer zufälligen Entlarvung des Mörders durch das rinnende Blut die Rede. Eine solche Bahrprobe als Beweismittel erscheint zuerst in einem Berichte des Abtes von Clairvaux, Petrus Monoculus (1179—86), der von einem Mörder berichtet, in dessen Gegenwart die Wunden des Ermordeten zu bluten beginnen: *unde postmodum pro his et aliis quibusdam conjecturalibus signis ad rationem positus, reum se patrati facinoris confitetur* (Z. d. V. f. V. VI, 208). Es wäre natürlich möglich, daß diese Bahrprobe damals auch schon in Deutschland bestanden hätte, nur nicht belegt wäre: dann hätte der Nibelungendichter einen Zug aus dem Leben seiner Zeit in sein Gedicht eingefügt. Das scheint mir aber wenig in seiner Art zu liegen. Wahrscheinlicher ist mir, daß in der erwähnten Vorlage des Beton jenes Gottesurteil, das die Witwe verlangt, von dieser Art gewesen und von dem provenzalischen Dichter nur nicht recht verstanden worden ist. Vielleicht sollten wir aber überhaupt weder vom Beton noch von seiner Vorlage, sondern nur von jener französischen *Chanson de geste* i. a. sprechen, die den gleichen von H. Schneider (Zs. f. d. Phil. 51, 205 ff.) mit umfassender Sachkenntnis behandelten Motivenkomplex zur Darstellung brachte, an dessen französischer Herkunft ja auch er nicht zweifelt.

8.

König Etzel wirbt um Kriemhild, und sie wird im gemeinsamen Familienrat ihm zugesagt, d. h. ihre drei echten Brüder sind dafür, Hagen, ihr Halbbruder nach der Thidreksaga, ist dagegen, kann aber seinen Willen nicht durchsetzen: 1214 *do daz gēhörte Hagene, do wart er ungemuot*. Sie zieht zu Etzel und bekommt einen Sohn von ihm. Nach Jahren erläßt sie eine Einladung an ihre Brüder. Die drei Brüder und der Halbbruder, nachdem sie einen Reichsverweser eingesetzt haben, ziehen in Begleitung eines großen Heeres zu ihr. Sie überwinden die Schwierigkeiten des Donauübergangs; im Lande des Schwagers werden ihnen Nachstellungen bereitet, die Hagen zunächst abwehrt. Als sie beim Essen sitzen, wird der Sohn der Schwester hereingebracht (in der Thidreksaga ist er erwachsen genug, um selbsttätig hereinkommen zu können). Als er zu Hagen kommt, sagt dieser 1960 *der junge vogt der Hiunen, der muoz der ēriste sīn* und schlägt ihm den Kopf ab. Darauf erhebt sich ein allgemeines Morden in der Halle, in der sie gegessen haben. Kriemhilde schlägt erst Gunther den Kopf ab und dann Hagen.

All dies findet sich natürlich in der alten Fassung der Edda, in der vielmehr die Schwester die Brüder an Etzel rächt, nicht. Andererseits zeigt sich eine merkwürdige Ähnlichkeit mit einem welschen Mabinogi von *Branwen, fille de Llyr* (Loth, Mabington I) im ganzen Verlauf der Begebenheiten. König Matholwch von Irland wirbt um Branwens Hand. Sie hat vier Brüder, zwei echte und zwei Halbbrüder, deren zweiter Evnissyen bösartig, aber ungemein tapfer ist. Im Familienrat, in dem Evnissyen zufällig abwesend ist, wird sie Matholwch zugesagt und hält das Beilager mit ihm. Als Evnissyen davon hört, wird er wütend und fügt dem König Matholwch eine grobe Beleidigung zu. Trotzdem folgt Branwen diesem in sein Land, wird dort aber zur Rache für jene Beleidigung arg mißhandelt. Nachdem sie dies Jahre lang erduldet hat, schickt sie einen Vogel als Boten an ihre Brüder, um sie aufzufordern, ihr zu Hilfe zu kommen. Sie kommen auch wirklich alle vier, die zwei Brüder und die zwei Halbbrüder, nachdem sie das Land einem Statthalter übergeben haben, mit einem großen Heere. Sie überwinden alle Schwierigkeiten, die ihnen das trennende Meer entgegensezten. In Irland wird eine äußerliche Versöhnung herbeigeführt, und in einem großen,

neuerrichteten Hause treffen sie sich zu einer gemeinsamen Mahlzeit. Den Nachstellungen, die ihnen die Irländer bereiten, weiß Evnissyen, der immer mehr die Rolle des Protagonisten an sich reißt, zu begegnen. Bei der Mahlzeit kommt der kleine Sohn der Branwen herein und geht von einem seiner Oheime zum andern; als er zuletzt zu Evnissyen kommt, sagt dieser: nun will ich, bei Gott, einen Mord begehen, den keiner von der Familie erwartet; er faßt den Knaben bei den Beinen und wirft ihn ins Feuer. Darauf erhebt sich eine allgemeine Schlacht in der Halle. Aus dem großen Morden kommen nur sieben von Branwens Volk davon, die mit dem abgeschlagenen Kopfe ihres Königs in die Heimat ziehen.

Ich habe seinerzeit in einem nicht allgemein zugänglichen Privatdruck, den ich Harry Maync zum 6. September 1924 widmete, auf diese Zusammenhänge aufmerksam gemacht. Die Unterschiede zwischen den beiden Erzählungen springen in die Augen: vor allem ist Branwen keine Kriemhild-, sondern eine Kudrunfigur. Aber auch die Übereinstimmungen sind so groß und zwar nicht nur in der Szene der Ermordung des Knaben, sondern im ganzen Verlauf der Ereignisse, daß mir ein Zufall ausgeschlossen scheint. Ein direkter Zusammenhang zwischen der welschen Prosa und dem Nibelungenliede wäre höchst unwahrscheinlich: so wird denn eine französische Quelle hüben und drüben anzusetzen sein. Sie scheint mir am ehesten den Charakter einer Chanson de geste gehabt zu haben: vor allem die Aufhetzung des Knaben zu einem Backenstreich gegen den Oheim (wie in der Thidreksaga), der ihn infolgedessen tötet, was zu dem von dem Verräter beabsichtigten allgemeinen Kampf führt, scheint mir in diese Richtung zu weisen.

9.

Es wäre noch allerhand zu sagen über den ritterlichen Spielmann, der scharfe Töne fiedelt wie im französischen Epos, über Ortwin von Metz, dieses bis auf den Namen verblaßte Nachbild des Hervis de Mes, über das noch immer unklare Verhältnis des Alberich zum Alberich des Ornit und dem Aubris des Huon, über die weissagenden Meerweiber, die mehr französischen Brunnenfeen als deutschen Nixen gleichen; aber es mag an dem Gesagten genügen. Das Resul-

tat ist, daß die deutsche Fassung der Nibelungensage, soweit sie von der ursprünglichen abweicht, durchaus unter romanischem Einflusse steht, was ja von vornherein zu erwarten war bei dem Bestreben des Dichters, die Konkurrenz mit den höfischen Epikern aufzunehmen. Wo es bisher nicht gelungen ist, die romanische Vorlage oder Beeinflussung zu entdecken, ist zu hoffen, daß es der Forschung der Zukunft gelingen werde, die sicher vorhandene ausfindig zu machen.

Die Quellen von Richard Wagners Parsifal¹

„Ein Philolog ist ein Mann, der feststellt, wo wer, was, wie und wann von wem abgeschrieben hat.“ Diese nicht gerade freundlich gemeinte Definition beschreibt immerhin eine Seite der philologischen Tätigkeit nicht unrichtig. Ist sie so lächerlich und kleinlich, wie sie auf den ersten Blick erscheint? Es gibt wohl überhaupt keine wertlosen Tatsachen, aber es gibt doch solche erster und zweiter Ordnung: solche, die ihrer Natur nach vereinzelte Tatbestandfeststellungen bleiben müssen, und andere, die in einen größeren Zusammenhang gehören, Lücken in einem solchen ausfüllen, ein Chaos zu einem Kosmos ordnen. Gehören nun die Tatsachen, die die Quellenforschung beschäftigen, zu der ersten oder der zweiten Gruppe? Es wird vielleicht in diesem Goethejahr nicht unangebracht scheinen, wenn ich die Aufmerksamkeit auf einen Vergleich lenke, den Friedrich Nietzsche in seiner Werbeschrift „Richard Wagner in Bayreuth“ zwischen Wagner und Goethe in Beziehung auf ihre Quellenbenutzung anstellt. „Um dieses und jenes zu werden“, sagt er von Wagner, „war es ihm so wenig als irgend jemandem erspart, sich lernend die höchste Kultur anzueignen. Und wie er dies tat! Es ist eine Lust, dies zu sehen; von allen Seiten wächst es an ihn heran, in ihn hinein, und je größer und schwerer der Bau, um so straffer spannt sich der Bogen des ordnenden und beherrschenden Denkens. Und doch wurde es selten einem so schwer gemacht, die Zugänge zu den Wissenschaften und Fertigkeiten zu finden, und vielfach mußte er solche Zugänge improvisieren... Welche Fülle des Wissens hatte er zusammenzubringen und zu umspannen, um das alles werden zu können! Und doch erdrückte weder diese Summe seinen Willen zur Tat, noch leitete das Einzelne und Anziehendste

¹ Vortrag gehalten an der Jahresversammlung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der bernischen Hochschule, am 14. Juni 1932.

ihn abseits. Um das Ungemeine eines solchen Verhaltens zu ermessen, nehme man zum Beispiel das große Gegenbild Goethes, der, als Lernender und Wissender, wie ein vielverzweigtes Stromnetz erscheint, welches aber seine ganze Kraft nicht zum Meere trägt, sondern mindestens ebensoviel auf seinen Wegen und Krümmungen verliert und verstreut, als es am Ausgange mit sich führt. Es ist wahr, ein solches Wesen wie das Goethes hat und macht mehr Behagen, es liegt etwas Mildes und Edel-Verschwenderisches um ihn herum, während Wagners Lauf- und Stromgewalt vielleicht erschrecken und abschrecken kann.“ Mag man über die Richtigkeit dieses Vergleichs wie immer denken, man wird immerhin in dieser Frage nach dem Wie? der Quellenbenutzung bei zwei bedeutenden Geistern etwas mehr als eine bloße Tatsachenneugier erkennen.

Quellenbenutzung: was verstehen wir darunter? Lassen Sie mich hier wieder von Goethe ausgehen. „Unter Urerlebnis“, sagt Gundolf, „verstehe ich z. B. das Religiöse, das Titanische oder das Erotische — unter Bildungserlebnissen Goethes verstehe ich sein Erlebnis deutscher Vorwelt, Shakespeares, des klassischen Altertums, Italiens, des Orients, selbst sein Erlebnis der deutschen Gesellschaft.“ Ich halte die Ausdrücke nicht gerade für sehr glücklich gewählt; doch sind sie nun einmal in den Sprachgebrauch übergegangen, und ich akzeptiere sie. So sind es denn die Bildungserlebnisse, die die Quellenforschung festzustellen sucht, die richtig aufgefaßte Quellenforschung, die sich nicht nur auf das Gelesene beschränkt, sondern sich auch auf alles Geschaute, Gehörte, ja alles äußerlich Erlebte ausdehnt. Aber immer sind die Urerlebnisse im Auge zu behalten, zu fragen, inwieweit sich Urerlebnis und Bildungserlebnis, die sich im Kunstwerk spiegeln, decken oder widersprechen, und daraus das mehr oder weniger Harmonische des Werkes zu erklären zu suchen.

Richard Wagner ist einer der Menschen gewesen, die am Leben an sich leiden: Das ist ein Urerlebnis, das sich von Anfang an in seinen Werken offenbart. Als er im Jahre 1854 Schopenhauer kennen lernt, ist das das Bildungserlebnis, das ihn sein innerstes Fühlen deuten lehrt. Von seinem Leiden geht sein Erlösungsbedürfnis als Urerlebtes aus: die Form, die diesem erst das Christentum, dann der Buddhismus geben, ist das formende Bildungserlebnis. Auch sein Mitleiden

mit allen Leidenden ist der gleichen Quelle entsprungen: es zeigt sich in seinem starken Miterleben der Revolution von 1830, seinem Mitmachen bei der von 1848, die zu seiner Verbannung führte, endlich in seinem Verhältnis zur gesamten Tierwelt: Wieder sind es hier Schopenhauer und der Buddhismus, die das zugehörige Bildungserlebnis schaffen, wie es sich in seinen Werken ausdrückt. Die starke erotische Veranlagung ist Wagners Urerlebnis, die Art, wie sie sich in seinen Werken geltend macht, ist, wie Nietzsche öfters bemerkt, durch die französische Romantik veranlaßt. „Das hysterisch-heroische Weib“, sagt er, „das Richard Wagner erfunden und in Musik gesetzt hat, ist ein Zwittergebilde zweideutigsten Geschmacks. Daß dieser Typus selbst in Deutschland nicht gänzlich degoutiert hat, hat darin seinen Grund, ... daß bereits ein unvergleichlich größerer Dichter als Wagner, der edle Heinrich von Kleist, ihm daselbst die Fürsprache seines Genies gegeben hatte. Ich bin ferne davon, Wagner selbst hier abhängig von Kleist zu denken: Elsa, Senta, Isolde, Brünnhilde, Kundry sind vielmehr Kinder der französischen Romantik.“

Ein anderes Bildungserlebnis Wagners läßt sich nicht so restlos seinen Urerlebnissen zuordnen. Freilich war er von Natur aus Künstler und als solcher der Sinnenwelt offen. Und als solcher hat er eine Zeitlang, ebenso wie Gottfried Keller, der Philosophie eines Mannes wie Ludwig Feuerbach angehangen, der den Sinnen wieder zu ihrem Recht verhelfen wollte. „Die Trennung des Leibes von der Seele und die Verneinung des Sinnlichen im Menschen ist nach Feuerbach die Quelle aller Verrücktheit und Bosheit und Krankheit im Menschenleben; die Bejahung der Sinne aber ist die Quelle der physischen, moralischen und theoretischen Gesundheit. Die Entzagung, die Resignation, die „Selbstverleugnung“, die Abstraktion macht den Menschen finster, geil, feig, neidisch, boshaft; aber der Sinnengenuß macht ihn heiter, mutig, nobel, offen, mitleidend, mitfühlend, frei, gut.“ (Genoff, Feuerbachs Erkenntnistheorie und Metaphysik. Zürich 1911, S. 53.) Wagner hat 1850 Feuerbach sein Kunstwerk der Zukunft zugeeignet und sagt in der Einleitung zum dritten Bande seiner Schriften und Dichtungen: „Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er

der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte.“ In dieser Stimmung hat er die glänzende Helden Gestalt seines Siegfried gebildet. Gleichzeitig aber mit seinem Feuerbacherlebnis geht Wagner die Welt der nordischen Sage auf: er lernt die Wölsungsaga, die Edda und wohl noch manches anderes kennen. Dort fand er den Herrenmenschen, dem der christliche Knechtsinn, die Demut fremd war. „Das offene Bekenntnis zum Herrenmenschen“, sagt Heusler, „fließt aus einem Lebensstil, der nicht nur Krieger-, sondern auch Herrenmoral heißen darf. Es ist ewig schade, daß Nietzsche, der Verkünder dieser Wertung, die Isländersagas nicht kannte! Diese erdenfesten Urkunden hätten seinem, mehr aus Sehnsucht als aus Anschauung geborenen, Bilde Blut einflößen können.“

Es ist begreiflich, daß Nietzsche einer Gestalt wie Siegfried zujubelte. Er übersah dabei auch nicht den düsteren Gegenspieler Wotan, der eine andere Seite des Germanentums repräsentierte. Er aber glaubte damals noch, weltbejahenden Heroismus und weltverneinenden Pessimismus in seinem dionysischen Menschen vereinigen und versöhnen zu können. Nun aber kam die große Enttäuschung mit Wagners Parsifal. Die Gestaltung einer solchen durchaus christlichen Idealgestalt durch Wagner, den Atheisten, Antinomisten, Immoralisten, wie Nietzsche es ausdrückte, mußte ihm als pure Heuchelei, als ein Nachgeben gegenüber den bornierten Tendenzen des Philisteriums erscheinen. „Zwei leidenschaftlich hochgehaltene Ideale standen sich plötzlich schroff gegenüber, ein das Leben verneinender katholisch-romantischer Parsifal jener das Leben bejahenden, das Leben vergöttlichenden, verklärenden, kraftvollen Siegfriedgestalt! Und dieses letzte Ideal hatte mein Bruder für das Wagnerische gehalten! Welche Täuschung!“ sagt die tieferblickende Schwester Nietzsches. Und die gescheite Frau trifft den Nagel auf den Kopf, wenn sie schreibt: „Immerhin möchte ich einen Zweifel lassen, ob bei Wagner die atheistischen oder die christlich-pessimistischen, der Erlösung bedürftigen Vorstellungen der tiefste Untergrund seines Wesens gewesen sind. Lohengrin und Tannhäuser sprechen für die

letzte Anschauung.“ Ich möchte hier keinen Zweifel lassen, sondern diese Auffassung der Frau Elisabeth Förster zu der meinen machen. Nur handelt es sich nicht um das gewöhnliche katholische Christentum, sondern um das buddhistisch gefärbte, wie es Wagner durch Schopenhauer nahe gebracht worden war, jenes vor den Quellen liegende, angeblich auf indischer Grundlage erwachsene, noch nicht durch das Judentum verfälschte, das Wagner im Parsifal verherrlicht.

Man kann aber noch weiter als bis zum Lohengrin zurückgehen, um dieses weltverneinende, erlösungsbedürftige Streben bei Wagner aufzuzeigen. Bereits 1833 verfaßt er nach Gozzi einen Operntext, „Die Feen“, in dem eine Fee von ihrer Unsterblichkeit erlöst werden soll durch die Liebe eines Mannes, der darauf verzichtet, sie nach Namen und Herkunft zu fragen, und sie nicht verflucht, wenn er sie auch das Seltsamste und Verderblichste unternehmen sieht. Da er die letzte Probe nicht besteht, muß sie unsterblich bleiben, doch wird auch ihm Unsterblichkeit geschenkt. Das gleiche ist eigentlich das Hauptmotiv des Lohengrin. „Was ist dir Unsterblichkeit? Ein grenzenloser, ewiger Tod“, sagt die Fee. Ähnliche Stimmung ist Wotan nicht fremd: „Fahre denn hin, herrische Pracht, göttlichen Prunkes prahlende Schmach! Zusammen breche was ich gebaut! auf geb' ich mein Werk; eines nur will ich noch: das Ende — das Ende!“ Das tragende Motiv ist es vor allem im fliegenden Holländer, der zu ewigem Leben auf der See verdammt ist, wenn ihn nicht ein Weib durch ihre treue Liebe erlöst: „Verdammst bin ich zum gräßlichsten der Lose: zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust! Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlösen, ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht.“ Wagner hat selbst in der „Mitteilung an meine Freunde“ die Sage vom ewigen Juden zum Vergleich herangezogen: „Das irdisch heimatlose Christentum faßte diesen Zug in die Gestalt des ewigen Juden: diesem immer und ewig zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdamten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein.“ Eine neue Färbung erhielt das Motiv bei ihm, seit er den Buddhismus kennen lernte. „Nach seiner Lehre von der Seelenwanderung wird jeder Lebende in der Gestalt des-

jenigen Wesens wiedergeboren“, so schreibt er 1855 an Liszt, „dem er, auch bei sonst reinstem Lebenswandel irgendeinen Schmerz zufügte, damit er selbst diesen Schmerz kennen lerne, und nicht eher hört diese leidensvolle Wanderung für ihn auf, nicht eher wird er somit *nicht* wieder geboren, als bis er nach einer Wiedergeburt in einem Lebenslaufe keinem Wesen ein Leid mehr zufügte, sondern im Mitgefühl mit ihnen sich, seinen eigenen Lebenswillen vollständig verneinte.“

Ihre endgültige Gestaltung empfängt diese Motivgruppe in der Figur der Kundry im Parsifal. Nirgends zeigt sich das, was man Wagners sagenklitternde Phantasie nennen kann, in hellerem Lichte als hier: kein Zug, von dem man nicht nachweisen könnte, daß ihn der Dichter irgendwoher hat, aber auch keiner, den er nicht verändert hätte, um aus der Summe dieser bunten Vielheit eine höhere Einheit zu gestalten. Seine Kundry ist zunächst freilich die Kundrie Wolframs, die Gralsbotin, und gleicht ihr auch in ihrer abschreckenden Häßlichkeit. Vielleicht hat zu ihrer Gestaltung auch die Figur der Guanhumara aus den Burggraves von Victor Hugo aus dem Jahre 1841 beigetragen. Wie Kundry sucht sie Heilkräuter in Indien, wo sie durch ihr schreckliches Aussehen sogar die Löwen erschreckt. Auch in der Burg, wo sie schon manchen von Fieber und Schlangenbissen geheilt hat, ist sie den Menschen unheimlich, und der eine sagt: *c'est une sorcière*, der andere: *ah, bah! c'est une folle*, wie die Knappen im Hofe der Gralburg. Wie Kundry führt sie verschiedene Namen, heißt Ginevra im Süden, Guanhumara im Norden, und spricht über seinen Namen und seine Vergangenheit mit Otbert, wie Kundry, die hier die Rolle von Wolframs Sigune übernommen hat, mit Parsifal.

Aber Kundry soll zugleich die schöne Orgeluse sein, die bei Wolfram so viele Ritter zu ihrem Dienste verlockt, und nur von Parzival, der seinem Weibe die Treue hält, zurückgewiesen wird. Die Verschmelzung der beiden Personen zu einer bewerkstelligt der Dichter nun durch die Beziehung der Sage vom ewigen Juden, der der älteren Tradition nach nicht einfach immer weiterlebt, sondern alle hundert Jahre in einen todesähnlichen Schlaf verfällt, aus dem er neuverjüngt aufwacht. Ich bin persönlich überzeugt, wie es auch

Wagner war, daß diese Sage vom ewigen Juden auf indische Quelle zurückgeht; denn nur in Indien konnte es jemand in den Sinn kommen, solch ewige Wiedergeburt als Strafe für eine begangene Übeltat aufzufassen. Auch die Schuld, die sie zu verbüßen hat, ist ähnlich der des ewigen Juden: daß sie den Heiland auf seinem Leidenswege verlacht hat. Wie dieser soll sie warten, bis der Heiland wieder kommt: zum Jüngsten Gericht, ist die Meinung der alten Sage; bei Wagner aber kehrt er im Gralreich wieder in der Gestalt des Parsifal. Darum die MagdalenenSzene am Schlusse. Das ist eigentlich wieder buddhistisch gedacht, da ja jeder Mensch bei entsprechender Lebensführung zum Buddha werden kann, der Buddha keine einmalige Erscheinung ist. So ist denn die Sünderin Kundry auch die wiedergeborene Magdalene, aber auch noch eine andere Sünderin, auf die Wagner durch Simrocks Einleitung zu seiner Parzivalübersetzung hingewiesen wurde (freilich in anderm Zusammenhang), die Herodias, die nach mittelalterlicher Sage zur Strafe für die Enthauptung des Täufers als Führerin des wilden Heeres ewig durch die Lütfefahren muß: deshalb ruft Klingsor in seiner Beschwörung die Kundry als Herodias auf. Aber auch Gundryggia nennt er sie da selbst mit einem von Wagner frei erfundenen Walkürennamen, da der Ritt durch die Luft den Dichter an seine eigenen Walküren erinnert, zugleich als spielerische Etymologie von Kundry gemeint, wie Höllenrose als die von Herodias.

Kundrys Sünde ist, daß sie dem leidenden Heiland das Mitleid versagt hat. Das ist auch Parsifals Sünde, daß sein Mitleid mit dem leidenden Amfortas nicht stark genug ist, ihn zur Mitleidsfrage zu veranlassen. Unbewußt, als reiner Tor, in dieser Unbewußtheit und Reinheit wie in manch anderem dem Siegfried ähnlich, so daß er Nietzsche als dessen Parodie erscheinen möchte, als reiner Tor vergeht er sich gleich zu Anfang gegen das Gebot des Mitleids gegenüber der Kreatur, indem er den Schwan erschießt. Das Gralreich zeigt auch dadurch seine Heiligkeit, daß in ihm die Tiere heilig sind. Das brauchte Wagner nicht erst aus Schopenhauer und dem Buddhismus zu lernen, das entsprach seinem innersten Leben von Anfang an. Wie hier Gurnemanz dem frevelnden Knaben den gestorbenen Schwan vor die Augen stellt: „Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel, das Schneegesieder dunkel befleckt, gebrochen

das Auge, siehst du den Blick?“, so zeigt sich dem wahnsinnig gewordenen Arindal bereits in den Feen die verfolgte Hinde: „O seht das Tier kann weinen! Die Träne glänzt in seinem Aug’! O, wie’s gebrochen nach mir schaut!“ Wohl bot ihm hier die Quelle, Wolfram, die Anregung: dort schnitzt sich der junge Parzival Bogen und Bötzlein und schießt die Waldvöglein; „doch sah er tot nun vor sich liegen den Sänger, der so lustig war, so rauft’ er weinend sich das Haar.“ Aber als große Sünde hat ihm das Wolfram nicht angerechnet. Eigenes Erlebnis hat Wagner hier so intensiv empfinden lassen: er hat nie mehr ein Gewehr angerührt, seitdem ihn der brechende Blick eines von ihm geschossenen sterbenden Häusleins getroffen hat. Es ist so nur begreiflich, daß sich Wagner in einem offenen Briefe 1880 gegen die Vivisektion ausgesprochen hat.

Siegfried und auch Parsifal, die reinen Toren, die in ungebrochener Einheit das Leben an sich herankommen lassen und es einfach handelnd oder träumend erleben, sind Wunschgebilde Wagners, weil er selbst eben so ganz anders ist. Eine komplizierte, grübelnde Natur von Anfang an, ist er zum Ideendichter geboren, und alle seine Werke sollen der Darstellung einer Idee dienen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegenteil von Goethe, der von seinem Faust zu Eckermann spricht: „Es hätte in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es in Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen. Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot, und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen.“ Wolfram von Eschenbach war mehr von Goethes Art, und so ist es denn kein Wunder, daß er das Mißfallen Wagners erregte: „Es mag das jemand machen“, schreibt er am 30. Mai 1859 an Mathilde Wesendonk, „der es so à la Wolfram ausführt, das tut dann wenig und klingt am Ende doch nach etwas,

sogar recht hübsch. Aber ich nehme solche Dinge viel zu ernst. Sehen Sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Daß er von dem eigentlichen Inhalt rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebnis an Begebnis, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralmotiv kuriose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem Ernstgewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte?... Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung... Wirklich, man muß nur einen solchen Stoff aus den echten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich dies jetzt mit der Gralssage tat, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter wie Wolfram sich dasselbe darstellte... um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestoßen zu werden... Nehmen Sie nur das eine, daß dieser oberflächliche ‚Tiefsinnige‘ unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, gerade die nichtssagendste sich auswählt. Daß dieses Wunder ein kostbarer Stein sein sollte, kommt allerdings in den ersten Quellen, die man verfolgen kann, nämlich den *arabischen* der spanischen Mauren, vor... Die Sagen von seiner Mirakelkraft faßten bald aber die Christen auf *ihre* Weise auf und brachten das Heiligtum mit dem christlichen Mythus in Berührung... Wen schauert es nicht von den rührendsten und erhabensten Gefühlen, davon zu hören, daß jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank, und in der endlich das unverteilbare Blut des Erlösers selbst aufgefangen und aufbewahrt ward, vorhanden sei, und wem es beschieden, dem Reinen, der könne es selbst schauen und anbeten?“

Wolframs Parzival ist also für das Weihfestspiel die Hauptquelle, aber durchaus nicht die einzige Quelle gewesen. Über die französischen Gralromane war er schon durch Görres' Einleitung zu seinem Lohengrin, dann durch die Wolframübersetzungen von Simrock und San Marte orientiert, teilweise auch durch Gervinus' Geschichte der deutschen Dichtung, die für ihn in mannigfacher Beziehung anregend sein sollte. Vor allem folgt er im Gegensatz zu Wolfram dieser französischen Tradition darin, daß er den Gral als den Abendmahlskelch auffaßt, in dem zugleich das aus der Seitenwunde des Heilandes strömende Blut aufgefangen worden sei. Das stand ihm schon

bei der Abfassung seines Lohengrins fest, in welchem der Gral nicht wie bei Wolfram als ein Stein, sondern als ein Gefäß bezeichnet wird. Und in seiner schönen Erläuterung des Vorspiels zum Lohengrin aus dem Jahre 1855 führt er aus: „Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zu trank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde.“

Damit hängt zusammen, daß auch der Speer, mit dem der Gralkönig verwundet worden, wie in einzelnen französischen Überlieferungen, mit dem des Longinus, der dem Heiland die Seitenwunde schlägt, identifiziert wird. Erst dadurch ward es möglich, daß sowohl Amfortas wie Parsifal Züge bekommen, die sie dem Heiland gleichstellen, und die auf empfängliche Zuhörer je nach ihrer Einstellung als Erbauung oder als Blasphemie wirken. Die Art aber, in der die Blutreliquie des Grals mit der Seitenwunde in Beziehung gesetzt wird, ist ganz Wagners Eigentum: er stellt sich vor, daß das Blut des Heilands sich aus dem Gral in den zelebrierenden Gralkönig ergieße, in seinem Herzen das menschliche Blut nach außen dränge, das, den oberflächlichen Verschluß der Wunde sprengend, diese bluten mache. Sieht der Gralkönig den Gral durch längere Zeit nicht, so dränge sich umgekehrt das Blut zu seinem Herzen und führe durch Überfüllung den Tod herbei. Merkwürdigerweise denkt sich Wagner, wie deutlich aus seinem 1865 für den König von Bayern herstellten Entwurf hervorgeht, die Seitenwunde des Heilands, allen bildlichen Darstellungen entgegen, am Schenkel befindlich; ebenso die Wunde des Amfortas, die bei Wolfram sich an den Lenden befindet. Doch wirkt die Vorstellung Wolframs nach, da sie ihm nach dem Entwurfe bei einem mißglückten Versuche ihn zu entmannen, beigelegt worden ist.

Noch in einer Beziehung ist Wagner französischer Überlieferung gegen Wolfram gefolgt: in Beziehung auf die Jungfräulichkeit seines Helden. Er hat sich dadurch mit seinem Lohengrin in Widerspruch gesetzt, dessen Held Parzivals Sohn heißt. Bei Wolfram ist Parzival verheiratet und hat zwei Kinder. Wohl widersteht er auch bei diesem den Lockungen der Orgeluse, doch ist eheliche Treue sein Motiv. Wagners Parsifal ist nach dem Muster der späteren französischen

Gralromane das Ideal des Mönchritters, von dem Wolfram nichts weiß. Hingegen nähert sich Wagner Wolfram im Gegensatz zu den französischen Fassungen in einem sehr wesentlichen Punkte, insfern als bei beiden die im Gralschlosse unterlassene Frage als Mitleidsfrage gefaßt wird, während die französischer Romane „Wen bedient man mit dem Gral?“, als ethisch ganz bedeutungslos erscheint. So erhält denn der so hart getadelte Wolfram diesmal eine gute Note, weil er „aus demselben Stoffe, der in französischen Rittergedichten als ein bloßes Kuriosum aufbewahrt sei, ‚ewige Typen der Poesie‘ gebildet habe“.

Amfortas ist bei Wagner wohl der Sohn des Titurel, doch ist von seiner Mutter nie die Rede, und sonst kennt Wagners Gralreich im Gegensatz zu Wolfram, wo der Gral von einer Jungfrau sich tragen läßt, keine Frauen mit Ausnahme von Kundry, die infolge ihrer Häßlichkeit nicht zählt. Dem gegenüber ist Schastel Marveil, das Wunderschloß Klingsors, das Reich der ungezügelten Sinnenlust, das Reich der Sünde. Wagners schon erwähnte, stark erotische Veranlagung brachte ihn dazu, den Kampf gegen die eigene Sinnlichkeit mehrfach dichterisch zu gestalten. Das hat er schon im Tannhäuser getan, und die Szene, wie dieser sich aus den Armen der von tanzenden Nymphen umringten Frau Venus losreißt, kehrt im Parsifal wieder, dessen Held sich ebenso der verführerischen Kundry entringt. Auch im Lohengrin bestand nach dem ältern Entwurf die Sünde des Helden darin, daß er sich Elsas sinnlicher Liebe ergeben hatte:

O Elsa, was hast du mir angetan?
 Als meine Augen dich zuerst ersahn,
 Fühl' ich zu dir in Liebe schnell entbrannt
 Mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.
 Nun muß ich ewig Reu und Buße tragen,
 Weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,
 Denn ach der Sünde muß ich mich verklagen,
 Daß Weiberlieb' ich göttlich rein gewähnt.

Gibt der Verzicht auf die sinnliche Liebe den Guten den Besitz der ewigen Seligkeit, hier durch den Gral repräsentiert, so schenkt er den Bösen den Besitz der Macht, der liebelosen weltlichen Macht, die der Hort der Nibelungen darstellt. Dem wunderlichen Machwerk

des Rudolstädter Gymnasiallehrers (später Professor der Philologie an der Universität Jena, durch seinen Briefwechsel mit Goethe bekannt) Karl Wilhelm Göttling „Nibelungen und Gibelinen“ folgend, hat Wagner 1848 in einem Aufsatz „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage“ das Aufgehen des idealen Inhaltes des Hörtes in den „heiligen Gral“ ausgeführt. Alberich kann den Ring nur schmieden, dadurch, daß er der Liebe flucht, Wotan kann ihn nicht festhalten, weil er auf die Liebe nicht verzichten will. Klingsor entmannt sich, um den Gral zu erlangen, während er bei Wolfram bei einem Liebesabenteuer von dem eifersüchtigen Ehemann entmannt wird. Von seinem Streben nach dem Gral, von Verführung der Gralritter ist bei Wolfram überhaupt nicht die Rede. Den Gral zu erringen gelingt Klingsor freilich nicht; doch gibt ihm seine erzwungene Keuschheit immerhin die Macht über Kundry, die neue Venus des neuen Tannhäuser, „weil einzig an mir deine Macht nichts vermag“. Auch im Tristan ist der Liebestrank der Todestrank. Nur unter Feuerbachs Einfluß hat Wagner auf kurze Zeit diese seine asketische Tendenz zurückgedrängt. Doch weht trotz aller Askese, oder vielleicht gerade wegen derselben, eine schwül sinnliche Luft durch alle seine Werke.

Daß Wagners erotisch stark gereizte Phantasie auch mit Inzestmotiven arbeitet, muß man wohl zugeben, wenn man auch nicht psychanalytischen Theorien verfallen ist. Die Geschwisterliebe in der Walküre ist wohl bekannt. Hier handelt es sich um das Verhältnis von Mutter und Sohn. Siegfried ist nach dem Tode seines Vaters geboren und hat auch seine Mutter nie gekannt. Als er Brünnhilde schlafend findet, ruft er seine Mutter an: „Wen ruf' ich zum Heil, daß er mir helfe? Mutter, Mutter, gedenke mein!“ Er küßt dann die Walküre aus dem Schlafe: „Sie hört mich nicht. So saug' ich mir Leben aus süßesten Lippen, sollt' ich auch sterbend vergehn.“ Er nennt sich der Erwachenden, die erkennt, daß er der Sohn der Sieglinde sei, die sie einst beschützt hat, als diese ihn im Schoße trug: „Dich Zarten nährt' ich, noch eh du gezeugt; noch eh du geboren, barg dich mein Schild: so lange lieb' ich dich, Siegfried!“ Dieser hält sie mißverstehend infolgedessen für seine Mutter: „So starb nicht meine Mutter? Schließ die Minnige nur?“ Brünnhilde lächelt: „Du wonniges Kind, deine Mutter kehrt dir nicht wieder. Du selbst bin ich, wenn du mich liebst.“ Die Liebesszene schließt

sich an. Im Parsifal ist zur Sünde geworden, was in der Siegfriedzeit sündlos war. Auch Kundry hat den Helden schon vor seiner Geburt gekannt und hat die Liebe der Mutter zu dem Sohne gesehen, die eine bedenkliche Hitze erreicht hatte: „Wann dann ihr Arm dich wütend umschlang, ward dir es wohl gar beim Küssen bang?“ Sie will ihn die Liebe kennen lehren, die einst seinen Vater und seine Mutter vereinte: „Die Liebe lerne kennen, die Gamuret umschloß, als Herzeleids Entbrennen ihn sengend überfloß“ und sie bietet ihm selbst „als Muttersegens letzten Gruß der Liebe ersten Kuß“. Dieser sündige Kuß weckt Parsifal aus seiner reinen Torheit, er stößt die Versucherin von sich.

Venusberg- und ZaubergartenSzene hätten wohl eine Parallele gehabt in dem Buddhadrama „Die Sieger“, wo der Lieblingsschüler Ananda in heftigem Liebeskampfe dem Tschandalamädchen Prakriti, die Wagner in andern Aufzeichnungen Savitri nennt, widersteht. Die Versuchung des Buddha durch den bösen Geist Mâra und dessen schöne Tochter ist Wagner wohl bekannt gewesen. Als ihre Verführungskünste scheitern, wirft Mâra seine ungeheure Wurfscheibe gegen Buddha; doch diese fliegt wie ein welkes Blatt durch die Luft und schwebt strahlend über Buddhas Haupt, wie Klingsors Speer über Parsifals Haupte schweben bleibt. Doch haben noch andere Elemente zu der Gestaltung dieser Szene mitgewirkt. Als verführeirisches Weib im Zaubergarten übernahm Kundry Züge von Glucks Armida im Zaubergarten, mit deren Aufführung sich Wagner 1843 in Dresden eingeführt hatte. Aber auch Calderons Auto „Zauberei der Sünde“ mag eingewirkt haben; denn wir wissen, daß Wagner eben damals viel Calderon gelesen hat und von ihm restlos begeistert war, vielleicht auf ihn hingewiesen durch Loriners 1856 zu erscheinenden beginnende Übersetzung, in deren Einleitung gesagt wird: „Ein Tempel tut sich vor uns auf, in dessen Bau, wie in dem Graltempel des Titurél, sich das ewige Wort sinnbildlich gestaltet hat.“ In dem genannten Auto spricht die Sünde zum Menschen: „Deine trunknen Blicke können / schweifen durch die Irrgewinde / dieser wundervollen Gärten / unsrer heitern Paradiese. / Dein Gefühl empfängt zur Rast / ein Gemach voll sanften Schimmers, / wo du unter Blütenflocken / weiche Schlummerpfühle findest. / Schöne Fraun zu jeder Stunde / werden dort dich hold bedienen. / Und als Blüte all der Lust: / mei-

nes Busens süße Minne, / meiner Arme weich Umfangen, / schmeichelnd Kosen meiner Triebe.“ Und auf ihren Wink erhebt sich ein prächtiger Palast. Als aber von außen der Weckruf des Verstandes, sein memento mori ertönt, fährt der Mensch aus den Armen der Sünde auf, reißt sich los und entflieht ihr, und auf einen Wink der Sünde versinkt der Palast: „Durcheinander stürzt, Paläste, / werdet wieder, was ihr wart.“ Sicherer als diese Beziehung ist eine andere auf das heute zu unrecht vergessene Werk eines ältern Zeitgenossen, Immermanns, „der den zweiten Faust geschaffen, den unsterblichen Merlin“, wie Geibel singt. Sein Klingsor hat dem Wagnerschen sicher zu Pate gestanden: durch die gegensätzliche Stellung, die sein Castel Marveil zum Gralreich einnimmt, durch die Angst vor einem prophetisch vorausverkündeten Knaben (hier Merlin, das Kind ohne Vater, dort Parsifal, durch Mitleid wissend der reine Tor), durch die Szenerie auf dem Turme, umgeben von magischen Instrumenten, schließlich durch das Zusammenstürzen des Schlosses am Ende. Was er sonst über das Gralreich sagt, konnte Wagner aus seinen übrigen Quellen auch wissen: nur daß Parzival bei Immermann sagt „die Schelmenlist, / das höchste Kleinod für den Pfennig: Tugend, / sich zu erhandeln, hier verrufen ist“ und wieder „das aber gilt uns Schelmenlist nicht minder, / so einer meint, wenn er entsag und leide, / da werd' er gleich des hehren Grales Finder“, das könnte der Anlaß gewesen sein für die Erfindung, daß Klingsor sich durch seine Entmannung die Gralsritterschaft habe gewinnen wollen.

Die Entgegenseitung von Castel Marveil und dem Gralreich konnte Wagner allerdings schon bei Gervinus finden, nebst anderem, was für die Szene im Wunderschloß fruchtbar geworden ist. „Auf Castel Marveil, heißt es dort, das durch teuflischen Zauber gehütet wird, ein Handlanger der Hölle, der Zauberer Klinschor, der, im Bunde mit der Heidin Secundille im fernen Indien (Tribalibot), weltverfeindet, im Haß alles Guten und Tugendlichen, die weltliche Ruhmesstätte hier und die geistliche Heilsstätte dort befehdet, wo Secundille durch Minnebetörung den Gralkönig Amfortas in Elend und Krankheit gestürzt hat. Dies Zauberreich zu zerstören, hatte das Weltkind Gawān sich mächtig genug erwiesen, durch dessen ritterlichen Adel sein eigenes Minneverhältnis zu der dämonischen Orgeluse gereinigt... wird.“ Leicht konnte die Stelle so aufgefaßt wer-

den, als habe Secundille im Auftrage Klinschors die Minnebetörung des Amfortas ins Werk gesetzt, und das Epitheton dämonisch, das der Orgeluse verliehen wird, konnte leicht zum Anlaß werden, auch sie mit dieser ganzen Zauberwelt in Verbindung zu bringen. Erst durch die Identifikation der beiden mit der Gralsbotin ist dann die einheitliche, eindrucksvolle Figur der Wagnerschen Kundry geschaffen worden.

Woher aber kam Wagner die anmutige Vorstellung von den Frauen im Wunderschlosse, die aus Blumen entspringen und zum Schlusse wie Blumen verwelken? Denn Wolfram hat nichts davon, ebenso wenig wie der ältere Entwurf von 1865. Sie entstammen der Straßburger Fortsetzung des aus dem Französischen übersetzten Versromans des Pfaffen Lamprecht von Alexander dem Großen. Daselbst schreibt Alexander einen Brief nach Hause, in dem er seine Abenteuer auf dem Zuge nach Indien beschreibt. Unter andern kommt er in einen Wald, in dem wundersame Blumen sprossen:

Solche Blumen waren nie,
Welche schöner mochten blühn.
Sie waren, wie es uns erschien,
Völlig rund als wie ein Ball
Und verschlossen überall;
Sie waren wunderbarlich groß
Und, wenn die Blume sich oben erschloß
(Das merket wohl in eurem Sinne),
So fanden sich darinne
Mägdelein ganz und gar vollkommen.

Mit diesen Mägdelein vergnügen sich Alexander und die Seinen bis in den Herbst:

Da die Zeit zu Ende ging,
Unsre Freude auch zerging;
Die Blumen ganz und gar verdarben,
Und die schönen Frauen starben;
Ihr Laub die Bäume ließen
Und die Brunnen ihr Fließen
Und die Vögelein ihr Singen.

Auf die Idee, einen Zug aus Lamprechts Alexander in seinem Parsifal zu verwenden, war Wagner wieder durch Gervinus gekommen, der die Gedichte Lamprechts und Wolframs in dem diesem gewid-

meten Kapitel vergleicht: „Von dieser Seite sehen wir zwischen Lambrecht und Wolfram, zwischen den Dichtungen von Alexander und Parzival eine ganz innerliche und engste Beziehung und Verbindung bestehen.“ Wagner hat dabei die Weismannsche Übersetzung des Alexander vom Jahre 1850 benutzt, von der wir wissen, daß sie im Hause Wahnfried gerne vorgelesen wurde.

Aber Gervinus hat Wagner auf noch andere Assoziationen gebracht. „Lambrecht“, schreibt er, „wies seinen Alexander von den Pforten seines irdischen Paradieses ab; Wolfram führt seinen Parzival bis zu der Pforte seiner wunderbaren, von himmlischen Heerscharen bewachten Burg; Dante schließt seinen höchsten Freudenhimme auf.“ Wagner hat längere Zeit hindurch täglich einen Gesang der *Divina Commedia* gelesen, und in dem bereits angezogenen Brief an Liszt vom Jahre 1855 spricht er vom Paradies: „Und mit diesem ‚Paradise‘, liebster Franz, hat es in Wahrheit einen bedenklichen Haken, und wenn uns dies noch jemand bestätigen soll, so ist dies auffallend genug Dante selbst, der Sänger des Paradieses, welches in seiner göttlichen Komödie entschieden ebenfalls der schwächste Teil ist.“ So läßt sich denn auch kaum ein Einfluß Dantes auf Wagner nachweisen: nur in der Art wie Parsifal und Dante in ihre höheren Sphären emporgehoben werden, besteht eine gewisse Ähnlichkeit. Dante wundert sich über die süßen Harmonien, die er plötzlich vernimmt, und das überhelle Licht, das auf ihn eindringt; denn er meint noch auf der Erde zu stehn, während er schon ohne sein Wissen mit Blitzesschnelle in die höheren Sphären hinaufgehoben wird. Parsifal, von Posaunen- und Glockentönen begrüßt, sagt: „Ich schreite kaum, doch wähn ich mich schon weit.“ Beatrice einerseits, Gurnemanz anderseits erklären den Sachverhalt, jeder der Philosophie seiner Zeit entsprechend. Wenn ich die Antwort des Gurnemanz richtig verstehe: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“, so meint er, in die vierte Dimension gelangt zu sein, die damals, 1878, eben durch Zöllner Gegenstand lebhafter Diskussion geworden war.

Auf Goethes Faust brauchte der Komponist der Faustouvertüre freilich nicht erst durch Gervinus hingewiesen zu werden. Doch wurde hier bereits die Parallel zum Parzival gezogen: „Oder wäre in Goethes Faust nicht derselbe Gedanke, nur von einer andern

Seite, aufgefaßt?“ Ein Gegenstück zum zweiten Teil des Faust zu schreiben, lag freilich Wagner fern, nicht aus Bescheidenheit, sondern weil es ihm kaum der Mühe wert geschienen hätte. Hatte doch Gervinus die Ansicht ausgesprochen, Goethe hätte besser getan, diesen zweiten Teil ungeschrieben zu lassen: „Er wird beseitigt bleiben wie Miltons wiedergewonnenes Paradies und Klopstocks erzwungene Dramen.“ Hier lagen die Grenzen einer Natur wie Gervinus, die ihn nicht erkennen ließen, daß wir es im zweiten Faust mit dem Herrlichsten zu tun haben, was je in deutscher Sprache gedichtet worden, und wir wollen ihm daraus keinen Vorwurf machen. Auch Wagner war kaum imstande, die Größe des Goetheschen Dichtwerks zu schätzen, da ihm sein Leben lang Schiller eher näher als Goethe gestanden hat. Doch hat der Chor seliger Knaben sicher auf seinen Knabenchor abgefärbt, und sein schließendes „Erlösung dem Erlöser“ stellt sich selbstbewußt dem „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ an die Seite.

Wichtiger ist eine Ähnlichkeit, die aber keine Abhängigkeit, sondern eine Parallelerscheinung bedeutet. Den Schlußszenen beider Werke ist Tendenz zum Katholizismus, je nach der Einstellung, vorgeworfen oder als Tugend angerechnet worden. Daß aber der alte Goethe mit Unrecht von Katholiken als der ihre in Anspruch genommen wird, daß nicht innere Überzeugung, sondern höchst begreifliche technische Gründe ihn zum Aufbau seines katholischen Himmels am Schlusse bewogen haben, bezeugt er uns selbst durch seine Äußerung am 6. Juni 1831 zu Eckermann: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so unsinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“ Kunsthistoriker haben direkt die Gemälde der Renaissance bezeichnen können, die dem Dichter die Anregung zu diesem oder jenem Detail gegeben haben. Ganz anders bei Wagner. Auch hier haben wir ein Selbstzeugnis in seinem Gespräch mit Nietzsche in Sorrent, über das uns Nietzsches Schwester berichtet: „Wagner mit dem Parsifal beschäftigt, fühlte recht wohl, daß ein ‚Bühnen-

weihfestspiel‘, erdacht und komponiert von einem so schroffen Atheisten, wie er sich in Tribschen immer gezeigt hatte..., kaum als ein christlich-religiöser Akt empfunden werden könnte, wie er doch sollte. So gestand er meinem Bruder allerhand christliche Empfindungen und Erfahrungen, allerhand Hinneigungen zu christlichen Dogmen; er erzählte z. B. von dem Genuß, den er der Feier des h. Abendmahls verdankte.“ Nietzsche tat Wagner unrecht, wenn er darin pure Heuchelei erblickte: die Empfindungen waren wohl echt, sie waren die des alternden Romantikers, die Friedrich Schlegel und Zacharias Werner dem Katholizismus zugetrieben hatten.

Denn Wagner war von Anfang an Romantiker und ist es immer geblieben, trotz der Erschütterung durch die Julirevolution von 1830, die ihn dem jungen Deutschland nahebrachte. Unter romantischen Einflüssen steht er in seiner frühen Lektüre, und diese Einflüsse haben sich bis in sein Alter schon in den Stoffen seiner Dramen geltend gemacht. In Tiecks Phantasus lernte er nach seiner eigenen Aussage zuerst die Märe von Tannhäuser kennen, fühlte sich aber von Tiecks Darstellung mehr abgestoßen als angezogen. Dennoch meint man einen Vorklang von Klingsors Zauberwald zu hören, wenn der Tannenhäuser erzählt: „Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andere Sprache, die Töne sagten neue Worte, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph.“ Aber auch in den Gesprächen der Freunde kehren immer die Gestalten wieder, die später die Dramen Wagners bevölkern sollten, und die hier zum ersten Male in sein Blickfeld traten. Theodor sagt: „Schon oft habe ich Lust gefühlt, einer romantischen Musik ein Gedicht unterzulegen, oder gewünscht, ein genialer Tonkünstler möchte mir voraus arbeiten, um nachher den Text seiner Musik zu suchen... Zu wiederholten Malen, erwiderte Ernst, hat mich unser Freund Manfred mit dergleichen Vorstellungen unterhalten, und indem du sprachst, dachte ich an den unvergleichlichen Parcival und seine Krone, den Titorell.“ Ein andermal sagt Friedrich: „Oh, mein Bruder, gestorben, wie man sagt, sind längst Isalde und

Sygune, ja, du lächelst über mich, denn sie haben wohl nie gelebt.“ Und wieder spricht Ernst: „Diese Beschreibung“, sagte Ernst, „charakterisiert die gesunde Zeit unseres deutschen Mittelalters, als neben den Nibelungen und dem Titurell der süße Tristan seinen Platz in aller Herzen fand.“ Fast sein gesamter Stoffkreis ist hier Wagner bereits vorgezeichnet.

Novalis' Hymnen an die Nacht sind die wichtigste Quelle für den zweiten Akt des Tristan. Den Heinrich von Ofterdingen hat Wagner wohl auch gekannt, doch kann man kaum von einem Einfluß desselben sprechen. Die Gestalt des Helden trat ihm erst durch einen jüngeren Romantiker näher, der gleich Wagner Dichter und Komponist, auf ihn wie auf Schumann starken Eindruck gemacht hat. Es ist E. Th. A. Hoffmann mit seinem Kampf der Sänger, der nach verschiedenen Richtungen hin Wagner Anregungen gegeben hat. „Zur Zeit, wenn Frühling und Winter am Scheiden stehn, in der Nacht des Aequinoktiums, saß Einer im einsamen Gemach und hatte Johann Christoph Wagenseils Buch ‚Von der Meistersinger holdseliger Kunst‘ vor sich aufgeschlagen.“ So beginnt die Erzählung, die Wagner bereits 1829 die Quelle seines Meistersingerspiels nahebringt. Der Leser hat nun eine Vision einer im Walde hersprengenden Reiterschar, dann erscheint Wagenseil selbst und deutet ihm das Gesicht: „Ihr hättet ja wohl gleich wissen können, daß der stattliche Herr im Fürstenmantel niemand anders war als der wackere Landgraf Herrmann von Thüringen. Neben ihm ritt der Stern des Hofes, die edle Gräfin Mathilde... Die sechs Männer, welche nachritten, singend und die Lauten und Harfen röhrend, sind die sechs hohen Meister des Gesanges, welche der edle Landgraf, der holdseligen Singerkunst mit Leib und Seele zugetan, an seinem Hofe versammelt hat.“ Er nennt ihm nun die ersten vier: Walther von der Vogelweide. Reinhard von Zwekhstein, Heinrich Schreiber und Johannes Bitterolff. Dann die beiden letzten: „Das ist ja ein wilder Reiter, der sein Pferd so spornt, daß es schäumend in die Lüfte steigt. Seht nur den schönen bleichen Jüngling, wie seine Augen flammen, wie alle Muskeln des Gesichts zucken vor Schmerz, als quäle ihn ein unsichtbares Wesen, das hinter ihm aufgestiegen. Es ist Heinrich von Ofterdingen... O seht doch, seht den prächtigen Reiter auf dem schneeweißen arabischen Pferde. Seht, wie er sich hinab-

schwingt, wie er, die Zügel um den Arm geschlungen, mit gar ritterlicher Courtoisie der Gräfin Mathilde die Hand reicht und sie hinab-schweben läßt von dem Zelter, wie anmutig steht er da, die holde Frau anstrahlend mit seinen hellen blauen Augen. Es ist Wolfram von Eschinbach.“ Später erfahren wir von diesem, daß er bei einem Meister Friedebrand in die Schule gegangen sei, der ihm etliche Bücher verschafft habe, „aus denen er die Geschichten nahm, die er in deutsche Lieder faßte, sonderlich von Gamurret und dessen Sohn Parcivall“. Ofterdingen aber, da er selbst Wolfram im Sängerbewettstreit nicht gewachsen ist, tritt auf des Teufels Rat mit Meister Klingsohr von Ungerland in Beziehung, und dieser mißt sich nun selbst mit Wolfram. Folgendermaßen wird er uns geschildert: „Da gewahrte er einen großen, stattlichen Mann, in einen langen Talar von dunkelrotem Samt mit weiten Ärmeln und mit Zobel reich besetzt gekleidet, der mit langsamem gravitätischen Schritten die Stube entlang hin und her wandelte. Sein Gesicht war beinahe anzusehen, wie die heidnischen Bildner ihren Gott Jupiter darzustellen pflegten, solch ein gebieterischer Ernst lag auf der Stirne, solch drohende Flammen blitzten aus den großen Augen. Um Kinn und Wangen legte sich ein wohlgekräuselter schwarzer Bart, und das Haupt bedeckte ein fremdgeformtes Barett oder ein sonderbar verschlungenes Tuch, man konnte das nicht unterscheiden.“ Auch er, ebenso wie ein von ihm beschworener Teufel, unterliegen dem Gesange des frommen Wolfram. Am Schluß erhält Wolfram einen Brief des Heinrich von Ofterdingen, in dem dieser sich bekehrt zeigt: „Du hast den Klingsohr als hohen Meister erkannt. Er ist es; aber wehe dem, der nicht begabt mit der eigentümlichen Kraft, die ihm eigen, es wagt, ihm gleich entgegenzustreben dem finstern Reich, das er sich erschlossen.“ Solcher Gestalt ist Klingsohr Wagner zuerst entgegengetreten. Daß der Heinrich von Ofterdingen sich zum Tannhäuser gewandelt hat, ist einer Abhandlung eines gewissen Lucas über den Krieg von Wartburg vom Jahre 1838 zu verdanken, der mit ganz windigen Gründen den Ofterdingen dem Minnesänger Tannhäuser gleichsetzt, von dessen Venusbergabenteuer Wagner bereits durch Tieck wußte, die darüber kursierende Volksballade etwa aus dem Wunderhorn kennen lernte, und die Identifikation, unkritisch wie immer in wissenschaftlichen Dingen, als gesichert hinnahm.

So ist er denn auch einem der Heidelberger Romantiker, Joseph Görres, in der Deutung des Namens Parsifal gefolgt. In seiner Ausgabe des Lohengrin, die Wagner benutzte, sagte er in der Einleitung: „Ein solches gehügdes Buch (Erinnerungsbuch) war auch ursprünglich unser Dichterkreis, nur nicht in lateinischer, sondern in arabischer Sprache. Den Durchgang desselben durch jene Sprache, wenn man ihn nicht durch des Dichters Versicherung wüßte, würden manche Reste dieser Mundart, die zurückgeblieben sind, beweisen. Dahin gehören, wie man früher schon bemerkt, die sieben Planetennamen.... Wir wissen nicht, ob es allein Spiel des Zufalls ist, daß selbst der Name des Helden Parcifal auf ganz ungezwungene Weise aus dem Arabischen sich ableiten läßt: Parsi oder Parseh Fal, d. i. der reine oder arme Dumme, oder thumbe in der Sprache des Gedichts, in welchem Charakter er auch durch den ganzen Verlauf vortrefflich gehalten ist.“ Erst in der letzten Fassung, nicht im Entwurf, hat Wagner diese Etymologie und die damit zusammenhängende Schreibung angenommen. Er stimmt auch mit Görres, der sich dabei auf den jüngeren Titurēl stützt, darin überein, daß er den Graltempel einen Kuppelbau sein läßt wie die Sophienkirche in Konstantinopel, nicht eine gotische Kirche wie A. W. Schlegel wollte.

Unsichtbare Fäden ziehen sich von einem Werke Wagners zum andern und wirken sein ganzes Oeuvre zu einer Einheit zusammen. Wie er den Gral nur als eine höhere Entwicklungsstufe des Nibelungenhortes anschaute, habe ich ausgeführt. Sein Drama Achilleus, von dem uns nur Bruchstücke aus dem Jahre 1849 erhalten sind, lehrt es uns verstehn, daß er die Homer noch fremde Vorstellung vom Speer des Achill, der allein die Wunden zu heilen vermag, die er geschlagen, auf den Longinusspeer, der Amfortas verwundet und heilt, übertrug. Sein Liebesmahl der Apostel, sein Entwurf eines Jesus von Nazareth wie der der buddhistischen Sieger bereiten die Erlösergestalten eines Amfortas und Parsifal vor. Siegfried und Parsifal sind Gegenstücke, Lohengrin und Parsifal hängen schon durch die Verwandtschaft aufs engste zusammen. Aber auch Tristan und Parsifal. In dem schon zitierten Brief an Mathilde Wesendonk schreibt Wagner: „Genau betrachtet, ist Amfortas der Mittelpunkt

und Hauptgegenstand... Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Akts mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde und wohl noch eine andere — im Herzen..., welche furchtbare Bedeutung gewinnt nun hier das Verhältnis des Amfortas zu diesem Wunderkelch; er mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen“ (damals war es noch nicht Klingsohr), „er muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilandes floß, als dieser weltentsagend, welterlösend, weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort, welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde!... Die Andacht wird ihm selbst zur Qual! Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort!“ Diese Zusammenhänge erscheinen uns noch enger, wenn wir wissen, daß einem ursprünglichen Plane nach Parsifal an Tristans Schmerzslager erscheinen sollte. Die Komposition der Worte, die Parsifal in dieser Szene singen sollte: „Wo find' ich dich, du heiliger Gral? Dich sucht voll Sehnsucht meine Herze“, ist noch unter den Papieren der Wesendonk erhalten.

Dies sind die wichtigsten sogenannten Quellen, die Ur- und Bildungserlebnisse, die dem Wagnerschen Weihfestspiel zugrundeliegen. Aus diesem Mosaik hat er mit bewunderungswürdiger Kunst ein Ganzes gebildet, bei dem keine Fugen und Ritzen wahrnehmbar sind. Fast sein ganzes Leben hindurch hat ihn die Gestalt des Parzival und das Symbol des Grals verfolgt, ähnlich wie Goethen sein Faust durch sein ganzes Leben hindurch begleitet hat. Nicht nur die konsequente Durchführung einer Idee hat ihn zur Erreichung dieser Einheitlichkeit befähigt, sondern auch die Kunst, mit der er die Fülle der Wolframschen Gestalten und Geschehnisse zu bändigen und vereinfachen gewußt hat. Wie erwähnt, vereinigt Kundry in sich die Gestalten der Gralsbotin, die bei Wolfram diesen Namen führt, der verführerischen Orgeluse, der mit Klinschor in Verbindung stehenden Heidin Secundille, die Sünde und Siechtum des Amfortas veranlaßt, Sigune, die bei Wolfram dem Helden seinen Namen offenbart, und verbindet all dies durch das Geschick des ewigen Juden, das ihr erst Wagner zugeteilt hat. Gurnemanz gibt

dem törichten Knaben wie bei Wolfram den ersten Unterricht in weltlicher Schicklichkeit und Moral, verkündet aber auch wie Trevizent dort die Geheimnisse des Grals und führt den Geläuterten seiner hohen Bestimmung zu, mahnt ihn wie Wolframs grauer Ritter an die Heiligkeit des Karfreitags, ist sich aber auch nicht zu gut, um wie der Knappe der Wolframschen Gralsburg den Helden eine Gans zu schimpfen, und spielt im ganzen die Rolle eines alten Waffenmeisters des Amfortas, wie wir solche aus der deutschen Heldensage kennen. Gawan, der bei Wolfram eine Zeitlang den Helden ganz in den Hintergrund drängt, tritt gar nicht auf, sondern wird nur erwähnt: medizinisch gebildet wie bei Wolfram, verschafft er dem Amfortas ein Heilkraut. Dort ein der Orgeluse um Minne dienender Ritter, der sie auch zuletzt heiratet, läßt er hier nur befürchten, er möchte in Klingsors, d. h. ihre Schlingen fallen. Dieser selbst spielt außer seiner durch Wolfram und seine Umgestalter vorgezeichneten Rolle noch die des Heiden, der Amfortas verwundet. Noch durch viele, äußerst kunstreiche Mittel versteht es Wagner, den übermäßig großen Stoff in seine drei Akte zu konzentrieren, die als für den Gesang bestimmt, doch nicht allzu wortreich sein dürfen, und die von ihm dem Ganzen zugrundegelegte Idee zum Ausdruck zu bringen.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Ihr Interesse für diese Art von Quellenforschung zu erregen. Wir wissen sehr wohl, daß wir durch noch so mühsame Mosaikarbeit niemals ein einheitliches Kunstwerk zusammensetzen werden, daß unsere Summen kein Ganzes geben, daß ein Inkommensurables immer bleibt in der künstlerischen Inspiration, die man mit Recht mit der religiösen verglichen hat. Aber ein Teil der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes wird immerhin durch die Quellenforschung geliefert. André Gide sagt in den *Fauxmonnayeurs*: „Stellen Sie sich vor, wie interessant es für uns sein müßte, wenn Dickens oder Balzac solche Tagebücher geführt hätten; oder wenn Tagebücher der Education sentimentale oder der Brüder Karamasoff vorhanden wären: Entstehungsgeschichten dieser Werke, Notizkalender ihres Reifwerdens! Das müßte aufregend interessant sein — interessanter als die Werke selbst.“ So weit möchte ich nun zwar nicht gehen, die Entstehungsgeschichten für interessanter zu erklären als die Kunstwerke selbst:

Sie sehen aber wohl, daß unsere Forschungen doch gewissen Bedürfnissen hochstehender Menschen entgegenkommen.

Ich fürchte nun nur, Sie werden etwas enttäuscht sein, daß ich Ihnen nichts vom Gral und seinen Geheimnissen verraten habe. Ich möchte Ihnen, wie dem Kinde, das fragte: „Mueti, hets hingrem Gurte au Lüt?“, am liebsten wie die Mutter antworten: „Los, Ching, mir wei nit grüble.“ Denn, was der Gral ist, was er ursprünglich ist, und was er vor allen literarischen Denkmälern bedeutet hat, das weiß ich eben selbst nicht. Ich könnte Ihnen nur sagen: Der oder jener mittelalterliche Dichter sagt das von ihm aus und jener andere etwas anderes, und der oder jener moderne Philolog stellt diese Hypothese auf und jener andere eine andere. Hätten Sie da viel davon? Und ist das wirklich so wichtig? Wir, die wir vom Fach sind, müssen uns ja leider mit solchen Fragen abgeben; aber Sie? wollen Sie wirklich die blaue Blume botanisch bestimmen? Der Gral ist ein Symbol wie diese. Das Treffendste, wie mir scheint, hat darüber wieder Gervinus gesagt in seiner Besprechung von Wolframs Parzival: „Der rohen Kraft der Ritterlichkeit, ihrer ziellosen Tätigkeit, Selbstsucht und Gewalt, wird also im Parzival ein Gegengewicht gegeben, indem jene Kraft einer größeren untergeordnet, jene unbestimmte Tätigkeit mit Bewußtsein auf einen Zweck gerichtet, jene Selbstsucht einem allgemeinen Interesse zum Opfer gebracht, die Rauheit des kriegerischen Lebens von dem Sinnigen des Seelenlebens, von der Hinwendung zum Übersinnlichen gemildert, indem das Irdische nicht mehr genügend gefunden, sondern ein höherer Bezug auf ein Unendliches gesucht wird, welches letztere in einer solchen Ungewißheit und Unklarheit bleibt, wie sie eben der Sache einzig gemäß ist; das Ahnungs- und Geheimnisvolle, das diesen inneren Bewegungen eigen ist, liegt über dem Gedichte ebenso vortrefflich, wie der grelle Widerstreit und Zwiespalt, der sie charakterisiert.“ Warum kommt es wohl nicht so viel darauf an, was dieses in unendlicher Ferne liegende höchste Gut eigentlich ist? Weil das Wichtigste eben nicht der Gral, sondern die Gralsuche ist. „Im Wesen des Ideals liegt es, daß man es nicht erreicht“, hat einmal ein etwas leichtherziger österreichischer Ministerpräsident gesagt. Und dieses Ideal ist für jeden Stand, jeden Beruf, jeden

Einzelmenschen ein verschiedenes. Jeder Mensch hat seinen eigenen Gral, und er ist gerechtfertigt, wenn er nur mit ernstem Bemühen dem nur undeutlich erkannten nachstrebt. „Als Columbus Amerika entdeckte“, sagt André Gide, „wußte er da, wohin er gelangen würde? Sein Ziel war, geradeaus zu fahren, immer weiter geradeaus. Sein Ziel, das war er selbst.“ Für uns aber, die wir uns unter dem Zeichen der alma mater hier zusammenfinden, ist es die Wahrheit, der wir nahezukommen trachten. Nahezukommen, nie zu erreichen. Sie kennen alle das Wort von Lessing, der für sich nur das Streben nach Wahrheit von Gott erbittet, denn die ganze Wahrheit sei doch für Gott allein. In diesem Sinne hat Karl Jaberg als Rektor zu der wissenschaftsbeflissenen Jugend der Berner Hochschule gesprochen: „Werdet ihr denjenigen, die nach uns kommen, aller Rätsel Lösung bringen? Wer fragt danach? Wertvoll ist erkennen *wollen*, nicht erkennen. Wertvoll ist die Leistung, nicht der Erfolg“ (Sprachtradition und Sprachwandel, Bern 1932). Laßt uns dem Gral mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele als treue Gralsucher nachstreben, mögen wir auch seine Umrisse in weiter Ferne nur undeutlich verschwimmend erkennen, und laßt uns jenen danken, die uns die Wege unserer Gralsuche ebenen wollen.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sig: 11 BTMS1196

<17+>04518E4E73451656



GHP: 11 BTMS1196

1170

SINGER · GERMANISCH-ROMANISCHES MITTELALTER

BTMS
1196