



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Germanisch-romanisches Mittelalter

Singer, Samuel

Zürich [u.a.], 1935

Die Ursprünge der Poesie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-68377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-68377)

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 bemerkt hatten, 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. Berghoefler, *Martin Opitz' Buch von der deutschen Poeterei*. Frankfurt a. M. 1888. S. 86 f.

³ Condillac, *Essai sur l'origine des connoissances 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 lebhaftige 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 vorauseilenden 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 Caesaris Scaligeri Poeticæ 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 vollendeter Fähigkeit der Vernunft und der Sprache begabt, seiner selbst und Gottes bewußt, einen nicht unwürdigen Beschauer dieser überherrlichen Welterschöpfung 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 Vergnügungen, 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 früheste 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 melodiöserer 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“ unsern 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 fruchtbarer 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 unwillkürlich. 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 Kunstpoesie. 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:

μῦθος, Fabel und Erfindung, scheint mir immer dem πάθος und Schwung der Empfindungen voranzugehn.

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 Epik 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 fertige 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 eingepprägten Vorstellung, daß im Anfang die erzählende Form, das Epos, stehe“. Von ihm beeinflusst ist jedenfalls auch Wackernagel in seinem Aufsätze „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 ausstößt, 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 willkürlichsten 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, 1. S. 223 f.

die Form wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen, oder es weit hinauschieben... 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 hervorzutreten, 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 zaghaft 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 *Ästhetik*. 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 Vierteltakt 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 Lowthenschen 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 altdutschen 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 Reigenes 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, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht wie im Dreiverein selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle 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 Gesangstänze, 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 begriffstrenger, 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 natur-nachahmend, visionär, traumhaft, apollinisch, die Musik gefühl-befreiend 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 Müssen, 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, abhängen. 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 konkretisierte 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 Gothik*. 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 andererseits 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 Verbands 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*, *sallatio* 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 unsern 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 Tänzern, 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 Katakungi (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. Thureau, *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 *Ferdiad*² oder mit den spätern Ossianischen Gesängen besteht. Und auch ein dialogisches Gedicht wie der *Seefahrer* hat seine Analogien in den zahlreichen in die Prosa eingelegten 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 Stimmtönen 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 Heldensage 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 benützen wir wohl eine Oktav... Von einem derartigen pathetischen Sprechen bis zum halb-singenden 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 Bestandteil der spätern 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. Sahen wir doch, daß bereits in ältester Zeit uns nur Reste der auf der rezitativen 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 rezitativen germanischen Verses ist der zweiehebige Kurzvers, der mit einem andern durch die Allitteration 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 herauschälen 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.