



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Germanisch-romanisches Mittelalter

Singer, Samuel

Zürich [u.a.], 1935

Stil und Weltanschauung der altgermanischen Poesie

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

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 Parellelismus 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, gürteten 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 Kämpfer wie ein grimmer Bär, er schmetterte die Angriffe von Conns Geschlecht nieder, ein triumphierender Held, ein harter Kämpfer. 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 zermalnte sie, er verbrannte sie, der grimme, fürstliche Kämpfer, 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 empfang 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 gestreichen 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 Aufsätze 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: Siegeschärfe, 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 vorgeschrittene, 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 wer den 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 Berauschtigkeit 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 Nietzsches 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 Stillosigkeit 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 Kulturzustande 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 Kunstentwicklung begegnen: dem Ansetzen von Tierköpfen oder Menschenmasken an den freien Enden der Fibelfüße der Frühzeit, der Übernahme von rückwärts schauenden, kauern den 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 spätclassischen 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 hiebewechselnd 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 zitierter 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 Prosaerzählung 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 uralte 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. Kulhweh 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 Vergleichen: so kann man mit Heinzl 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 Parellele 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 Schwertschlages 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 Schicksales 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 raffiniertester 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 Weltauffassung wie bei den Menschen der Renaissance etwas Idealistisches beigemischt.

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

Und der irische König Cormac im IX. Jahrhundert antwortet auf die Frage, welches der süßeste Ton sei, den er je 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 Hyndlulíódh, 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 Freigebigkeit des Publikums.

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

So durch der Welt Geschicke 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 anteree
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 wiederhallt, 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 Lobhügel, 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'éleveront; 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 Barte, 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 einherrscht — 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 beherrscher, 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 Kunstübung 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 Kunstwissenschaft 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.