



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kleine Schriften zur deutschen Philologie

Hübner, Arthur

Berlin, 1940

III. Zur älteren deutschen Literaturgeschichte

[urn:nbn:de:hbz:466:1-69607](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-69607)

III.

Zur älteren deutschen
Literaturgeschichte

III

Zur älteren deutschen

Literaturgeschichte

Frühe deutsche Lyrik

1935

Frühe deutsche Lyrik, das ist mittelalterliche deutsche Lyrik, und mittelalterliche Lyrik ist Minnesang. Gewiß, es gab auch anderes. Die Geistlichen haben gedichtet, erst lateinisch, dann auch deutsch, Bitt- und Bußlieder, Heiligenlob und Marienpreis, aber allein die Marienlyrik hat Rang und Fülle genug, um sich neben dem Minnesang behaupten zu können. Die Spielleute (auch Fahrende genannt) haben gedichtet; das ist ein Stand von berufsmäßigen Unterhaltern, in dem sehr Verschiedenes sich zusammensand und von dem sehr Verschiedenes geschaffen und weitergegeben wurde: sie sind die Väter des sogenannten 'Spruches', den nachher Walther von der Vogelweide auf solche Höhe hob. Von Haus aus sind das schlichte strophische Gebilde, in die der Spielmann allerlei landläufige Lehre und eigene Besinnung goß. Aber sie trugen, in Vers und Prosa, auch vieles weiter, was leider den Weg aufs Pergament nicht fand; am schmerzlichsten missen wir ihre Balladen von Hildebrand, Kriemhild, Dietrich. Die Vaganten haben gedichtet, das sind fahrende Merker, die sich Schulter an Schulter mit den ungelehrten Spielleuten durchs Leben schlugen und, wenn wir ihren Liedern trauen dürfen, nicht schlecht zu leben wußten. Ihr Erbe sind Liebes-, Zech- und Bummelieder, meist lateinisch, selten deutsch, zuweilen auch in einer übermütigen Mischsprache. Weiter: es gab ein deutsches Volkslied, im strengsten Sinne des volksgängigen Gemeinschaftsliedes, weltliche Lieder, die bei Tanz und Spiel, geistliche, die bei Bittfahrten und Umgängen erklangen. Auch von ihnen freilich sind bis ins späte Mittelalter nur Trümmer erhalten. Es gab, soweit wir sehen, erst seit dem 14. Jahrhundert die sogenannten historischen Volkslieder, die ihren Namen indes mit bescheidenem Rechte tragen. Hier ist es meist das Bürgertum der Städte, das sich mit seinen Taten und Erlebnissen bespiegelt, und zwar in Liedern, die gewöhnlich von ihrem Schöpfer zu viel an handwerklichem Guß mitbekommen haben, als daß sie das Zeug gehabt hätten, wirklich mundläufige Volkslieder zu werden. Alle diese Lieder, ob fromm oder ausgelassen, ob geistlich, lehrhaft oder geschichtlich, können noch unmittelbar zu uns sprechen. Ihre Welt ist nicht mehr unsere Welt; aber ihre Erlebnisse und Empfindungen sind uns zugänglich; wir meinen, richtig zu hören, was sie sagen wollen. Zum Minnesang aber ist der Zugang schwer. Denn hier muß es heißen: seine Welt nicht nur, auch seine Erlebnisse und Empfindungen sind nicht mehr die unseren. Hier muß man aus sich heraustreten, um eine Dichtung aufnehmen zu können, die uns sehr fern geworden ist, die scheinbar unsere Liebesprache spricht, in Wirklichkeit ihre eigene Sprache und ihre eigene Seele hat.

Ende März 1227 erlebte die Stadt Mestre in Venetien ein merkwürdiges Schauspiel. Die Göttin Venus, anscheinend frisch dem Meer entstiegen, setzte sich wohlgekleidet zu Pferde und begann mit dem nötigen Gefolge eine glänzende Rittersfahrt. Sie sprach mit niemandem und ließ niemanden Gesicht und Hände sehen, war aber durch Zeichen und Gewandung gehörig kenntlich gemacht. Die Fahrt führte in einem vollen Monat durch Friaul, Kärnten, Steiermark, Österreich nach Böhmen, um in einem Turnier in Korneuburg ihr Ende zu finden. Frau Venus forderte in einem Rundbrief, der die Stationen der Fahrt genau bezeichnete, die Ritterschaft der Länder zum Kampf, denen sie die Huld ihres Erscheinens bewies. Jedem, der zum Speerkampf gegen sie antritt, schenkte sie einen goldenen Ring. Den sollte er seiner Liebsten senden. Denn dieser Ring hatte Zauberkraft, er machte die Frauen schöner und band ihre Minne an den Spender. Besiegte Frau Venus ihren Gegner, so mußte er sich nach den vier Himmelsrichtungen verneigen, einer Frau zu Ehren. Gewann der Gegner, so wurde er mit Rossen beschenkt. Wer nicht kommen wollte, den traf die schwerste Strafe, die Frau Venus verhängen kann: sie tat ihn in der Minne und aller guten Frauen Acht. Der Lade- und Bannbrief liegt uns vor.

Der Mann, der diesen abenteuerlichen und kostspieligen Mummenschanz in die Wege leitete, war Herr Ulrich von Lichtenstein, ein steirischer Adliger vornehmsten Geschlechts. Er hat Jahrzehnte hindurch der Königin Venus, das heißt zu deutsch der Frau Minne, gedient, hat mehr als eine phantastische Rittersfahrt zu ihren Ehren unternommen, hat mehr als einer Dame im Minnedienst gehuldigt, hat bis in reife Jahre Duzende von Minneliedern geschaffen, hat schließlich gar seinen minniglichen Lebenslauf in ein langes Versterk gebracht — und war bei alledem ein braver Ehemann nicht nur, sondern ein kluger und nüchterner Politiker, der unter dem steirischen Adel zu hohen Würden emporstieg. Solche Spannungen vertrug die Zeit. Seine Standesgenossen nahmen den Lichtensteiner nicht als einen Narren, sie gingen gern auf ihn ein; er war mit seinem Minnetreiben nur einer unter anderen. Es muß schon eine andere geistige Grundhaltung gewesen sein, die dies Minnetreiben möglich machte. Ideal und Leben, Illusion und Wirklichkeit saßen dicht beieinander und vertrugen sich besser, als uns Heutigen recht nachfühbar ist, die wir klug und kühl zu scheiden gelernt haben. Und zumal im mittelalterlichen Rittertum, dem eigentlichen Nährboden des Minnesangs, lebt ein Trieb zur Phantastik, eine Fähigkeit, Wunsch und Wesen, Schein und Sein zu vermengen, die uns auch andere seiner Lebensäußerungen, von den Turnieren bis zu den Kreuzfahrten, erst recht verständlich werden läßt. Diese uns verlorenen seelischen Hintergründe muß man wieder aufzurichten versuchen, um zu einem tieferen Begreifen der Minnedichtung zu gelangen: vor ihnen war ein Spiel mehr als ein Spiel.

Wie weit der Minnesang von jüngerer Liebesdichtung absteht, muß auch dem schnellen Leser daraus deutlich werden, daß die äußeren Voraussetzungen in den Minneliedern merkwürdig gleich sind. Wir haben Tausende und Abertausende von Strophen minnesingerischer Dichtung, aber der Kreis der Motive ist ganz eng. Es ist kein Einzel-, sondern ein Gemein-

erlebnis, das diese Dichtung füllt, und dies Gemeinerlebnis hat seine feste gesellschaftliche Prägung. Ein Minneverhältnis bindet den Dichter an seine Dame; die Form, in der es sich darstellt, ist ziemlich immer dieselbe. Der Minner besitzt nicht, sondern er wirbt. Oft wird angedeutet, daß die Frau gesellschaftlich höher steht, kaum je, daß sie verheiratet ist, und doch ist das in allen hohen Minneliedern die stillschweigende Voraussetzung. Freilich schon das Werben hat etwas eigentümlich Ungegenständliches. Nur selten wagt es einer, vom Gassen und Beiliegen als seinem Herzenswunsch zu sprechen. Der echte Minner dient seiner Dame um ihren 'Gruß': ein Lächeln, ein freundlicher Blick machen ihn glücklich, und ein Zwiegespräch ist eine Günst von solchen Maßen, daß ihm das Wort auf der Zunge erstirbt. Widerstände treten diesem Werben in den Weg. Vor allem will die Dame nicht wie der Minner möchte. Sie ist kühl und hoheitsvoll, halb geneigt und hinhaltend, launisch, boshaft, ironisch oder was ihre Sprödigkeit sonst für Formen wählt. Und dann doch ab und zu ein Lied, das ein Einverständnis zu verraten scheint. Und vielleicht sogar einmal ein Subelruf: mir wart von ir in allen gâhen ein küssen und ein umbevâhen. Auch die Umwelt will dem Minnenden nicht wohl. Da sind 'Güter' und 'Merker', die den Wandel der Dame nicht aus den Augen lassen, Nebenbuhler und Verleumder, die Mißtrauen in das Herz der Dame säen. All diese Gestalten scheinen das Verhältnis zu verlebendigen und den Minneliedern den Stempel leidhaften Geschehens einzuprägen. Aber genau besehen machen sie sie nur unwirklicher: wenn Güter da sind, die die Dame von dem Minner trennen, oder Lügner, die ihn verderben können, so setzt das doch wieder ein Einverständnis der Gemintten voraus und Beziehungen viel näher, als sie gemeinhin die Wünsche des Dichters zu erhoffen wagen. Denn das Wesen des Minneverhältnisses ist Abstand und Ferne, und darum das Wesen des Minneliedes Sehnen, Schmerz und Mlage. Das Werben um die hohe Frau will nicht zum Ziele führen, sie läßt den Minner alt werden in ihrem Dienst; aber wenn er ein rechter Minner ist, wird seine Treue nicht irre, und nach wie vor schlagen seine wehmütigen Gedanken die Brücke zu ihr hinüber.

Begreiflich, daß diese Dichtung austweicht, wenn man das Leben packen will, das hinter ihr steht. Die starren Formen, die auch Widersprüche nicht scheuen, die typischen Haltungen, die wiederkehrenden Szenen geben ihr etwas Wesenloses und Ungreifbares. Das gilt gerade auch für die angesungenen Damen. Alles Verdeutlichende, Verpersönlichende wird ängstlich gemieden; Namen zu nennen ist streng verpönt. Die Folge ist, daß die Damen des Minnesangs einander so ähnlich sind wie ihre Bilder auf den Tafeln der großen Liederhandschriften. Und eine andere Folge, daß man in Verlegenheit kommt, wenn man die Frage beantworten soll, ob die Lieder eines Dichters einer oder mehreren Damen gewidmet sind.

Was hinter dem Minnesang fühlbar wird, das ist viel weniger das Einmalige von Menschen, Empfindungen und Begehnissen, als das Gemeingültige einer bestimmten vornehmen Gesellschaftsschicht und der inneren und äußeren Lebens- und Unterhaltungsformen, die sie sich geschaffen hatte. Der Minne- dienst, der im Hintergrunde des Minneliedes steht, ist gewiß eine Wirklichkeit

gewesen. Schade nur, daß wir uns von dieser Wirklichkeit kein richtiges Bild machen können. Das Minnewesen bewegt sich in den Formen des Lehnswesens: der Minner tritt in den Dienst einer Dame und gewinnt dadurch Anspruch auf Lohn. Was er zu leisten hat, das ist sein Gesang, der die Frau verherrlicht und ihren Ruhm ausbreitet, und wenn er nicht nur ein Dichter ist, sondern ein streitbarer Mann, dann begreift der Dienst auch seine Rittertaten ein, die er im Namen und zu Ehren seiner Herrin vollbringt. Und was sie dafür zu leisten hätte, das wäre, nächst der inneren Erhöhung des Mannes, doch eben die Gewährung — die für den echten Minner immer nur eine Sehnsucht bleibt. Hier geht das Exempel nicht auf, im Liede so wenig, wie es im Leben aufgegangen sein kann. Es wäre viel für das Verständnis des Minnesangs gewonnen, wenn wir die gesellschaftliche Sitte des Minnedienstes voll zu greifen vermöchten: in welchen Formen sie zwischen Ritter und Dame Gestalt gewann, in welchem Geiste, wie ernst- oder scherzhaft sie genommen wurde und wie weite Kreise sie zog. Hier versagt unsere Kenntnis weithin, und man muß den Mut des Vermutens aufbringen.

Es ist ein Irrtum, daß der Minnedienst ein Liebesdienst gewesen sei, ganz auf Herz und Gefühl gestellt, so wie es uns die Lieder ja glauben machen möchten. Wo der Minnedienst Wirklichkeit wurde (man hat nicht den Eindruck, daß das in Deutschland in weitem Umfange geschah), darf man ihn nicht herauslösen aus dem glanz- und schmuckbedürftigen, festlicher Schau- stellung geneigten Getriebe, das für die Lebensformen des vornehmen Rittertums überhaupt kennzeichnend ist. Die innere Stimmung des gelebten Minnetreibens war etwa die des Turniers, das ja oft genug zu Ehren einer Dame veranstaltet wurde. Wie das Turnier eine Form höfisch-ritterlicher Unterhaltung, so war das Minneverhältnis eine höfisch-ritterliche Form gesellschaftlichen Verkehrs. Wenn ein vornehmer ritterlicher Herr die Sitte des Minnedienstes pflegte, so kann das nur im Rahmen eines artigen Spiels geschehen sein, das den Minner und die Dame verband. Und wenn ein kleiner Ritter oder ein Dichter ohne Besitz einer hochgestellten Frau, sagen wir der Frau seines Lehnsherrn oder Brotgebers, den Minnedienst erwies, so kann das nur eine Form von Huldigungen gewesen sein, die keinerlei Verbindung zwischen dem Minner und der Dame herzustellen brauchten. In jedem Fall setzt der Minnedienst, läßt man ihn als Wirklichkeit gelten, den entsprechenden gesellschaftlichen Hintergrund voraus, den fürstlichen Hof oder doch die große Burg, wo sich ritterliches Gepränge entfalten konnte.

Nehmen wir den Minnedienst als ein höfisches Spiel, so war der Minnesang die Begleitmusik dazu — nur daß diese Begleitung sich verselbständigen konnte. Der Minnesang ist in Deutschland von Haus aus Herrenpoesie; wo ein Adliger ihn pflegt, sind wenigstens äußerlich die Bedingungen gegeben, um Dienst und Dichtung zu einer gelebten Einheit zu machen. Der größte deutsche Minnesänger aber, und andere große neben ihm, waren gar nicht, selbst wenn sie die Ritterwürde gewonnen hatten, vollgültige Glieder der höfischen Gesellschaft. Sie gehörten ihr zu, aber nur als Dienende, die für Unterhaltung zu sorgen hatten. In solchem Fall ist der Minnedienst, den die Lieder vorgeben, nur als eine Geste vorstellbar; das Spiel muß selbst als

Spiel seinen Gehalt verlieren und mehr und mehr zu einer poetischen Form werden. Man muß sich daher hüten, aus der Verbreitung des Minnedienstes in der Dichtung auf seine Verbreitung im Leben zu schließen. Getrost darf man sagen: für die Mehrzahl der Minnesänger war der Minnedienst, von dem ihre Dichtung zu Leben scheint, einfach ein literarisches Motiv, unverbindlich, aber auch unentbehrlich geworden für die höfische Unterhaltung und für die höfische Bühne.

Denn von einer Bühne kann man zu der Blütezeit und an den Blütestätten des Minnesangs geradezu sprechen. Um 1190 lebten am prächtigen Hof der Babenberger in Wien Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, beide als Hofpoeten, die mit ihren Liedern und Weisen (das Minnelied wurde ja gesungen) die abendliche Gesellschaft zu unterhalten hatten. Ihre Lieder sind in einzelnen Stücken aufeinander abgestimmt. Der eine schlägt ein Motiv an, der andere nimmt es auf, um es auf seine Weise zu wenden. Sie antworten einander, und nicht immer freundschaftlich, ironisch, satirisch, auch hart und heftig. Natürlich geht es um Minne und Frauen: der eine läßt nicht gelten, wie der andere gerade seine Dame in den Himmel hebt. Es widerspricht ein wenig den Gegebenheiten, wollte man annehmen, daß die beiden sich als geschworene Widersacher gegenüberstanden. Aber man kann sich vorstellen, wie es den Reiz des Spieles auf der höfischen Bühne erhöhen mußte, wenn da zweie auftraten, von denen jeder den anderen auszustechen suchte. Hier wird einmal sichtbar, was uns sonst verborgen bleibt, der Hintergrund einer Hofgesellschaft, die von den Dichtern ins Spiel gezogen wird und die halbwegs mitspielt. Aber wieviel Ernst kann noch in dem Minnewesen stecken, wenn es so in den Dienst einer zierlichen und fröhlichen Unterhaltung gestellt wurde? Man fühlt sich manchmal erinnert an Höfe des Barock oder Rokoko, die ja auch eine amouröse Hofdichtung gekannt haben.

Es scheint auf eine große Entzauberung hinauszulaufen, wenn wir so den Minnesang in seinen Lebensformen und vor seinem Publikum zu beobachten versuchen. In der Tat, wer nur Gefühlsoffenbarungen als Lyrik gelten läßt, und nur persönliches, inneres Erlebnis in der Dichtung sucht, der wäre beim Minnesang betrogen. Liebesbeichten wie Goethesche Lieder sind das nicht. Darnach war die Zeit noch gar nicht; so wußte mittelalterliche Kunst noch nicht zu gestalten: es mußten etliche Jahrhunderte vergehen, ehe der einzelne sich so befreit hatte, daß er diese seine Liebe in ihrer Einzigartigkeit zum Gegenstand von Liedern machen konnte. Im Mittelalter beherrscht der Typus die Kunst, auch die Dichtkunst, und diesen Typus hat beim Minnesang Frankreich geprägt: wie das Rittertum im ganzen, so empfing Deutschland auch den Frauendienst und den Minnesang als Einfuhr von Westen her, um mit den fremden Vorbildern auf seine Weise zu schalten. So muß man sich denn mit dem Gedanken vertraut machen, daß der Unwirklichkeit, wie sie aus den äußeren Voraussetzungen der hohen Minnedichtung uns entgegen scheint, eine Unwirklichkeit im Seelischen entspricht, sofern wir den Gehalt der Lieder mit unseren Maßen messen. Vielleicht, daß Herr Friedrich von Hausen, der große Hofmann Barbarossa, sich einer Dame von Fleisch und Blut verbunden wußte und an eine bestimmte dachte, wenn er auf langen

Fahrten im Sattel seine Minnelieder dichtete, um sie dieser bestimmten als huldigenden Gruß zu übersenden. Aber wenn Reinmar der Alte, Hofdichter des Babenbergischen Herzogs in Wien, von seiner Herrin sang, so ist schon die Frage, ob die Umstände es zulassen, hier immer an ein leibhaftes Wesen, geschweige an dasselbe leibhafte Wesen zu denken, das der Dichter zum Gegenstand seiner Gefühle, Wünsche und Verehrungen machte. Und auch wenn, wie bei diesem oder jenem Dichter zu beobachten, die Lieder sich zu einem Kreise fügen, so daß man etwas wie einen Minneroman herauslesen kann, auch das erhärtet noch nicht notwendig die Wirklichkeit eines Minneverhältnisses, die Bindung des Dichters an eine bestimmte Frau, um die dieser Roman sich abgespielt habe. Sondern es kann so sein, daß der Sänger, um die Töne zu wechseln, um das Publikum zu spannen und den Reiz des Spieles zu vertiefen, rein in der Vorstellung die verschiedenen Stufen eines Minneerlebnisses durchmischt. Bei sehr vielen Minnedichtern aber ist der Minnesang ohne Zweifel nur Hülse ohne Kern, eine literarische Form, hinter der kein Erlebnis steht, wenigstens das Erlebnis nicht, das die Lieder wiederzugeben scheinen. Die Dame, mag sie noch so ernsthaft angesungen werden, ist ein Traumbild, bestenfalls eine Wunschgestalt des Dichters, und wenn sie ein Wesen hatte, war es das des Symbols. Aus literarischen Formen aber spricht kein biographischer Gehalt, und Symbole darf man nicht nach Modellen fragen. Es ist darum ein fruchtloses Bemühen, wenn man versuchen wollte, das Minne- oder gar das Liebesleben eines Dichters aus seinen Liedern herauszuklügeln, die Dame oder die Damen als menschliche Wesen auf die Füße zu stellen, denen angeblich seine Dichtung diese und jene Haltung und Gestaltung verdanke.

Man braucht nicht enttäuscht zu sein, wenn durch solche Betrachtungen der hohe Minnesang scheinbar entfernt und seines Lebens beraubt wird. Es lebt nur ein anderes Leben in ihm, als wir in einem Liebeslied zu finden gewöhnt sind. Es lebt in ihm das Gemeinerlebnis des ritterlichen Geistes, der sich eine neue gesellschaftliche Kultur geschaffen hatte und in ihr der Frau eine neue und überragende Stellung gab. Zum erstenmal auf deutschem Boden wurde die Frau nicht nur äußerlich die Beherrscherin der Geselligkeit, sondern auch innerlich der Pol, auf den ein Mann Gebaren, Haltung und Handlung ausrichtete, der Anspruch auf den Namen eines durchgebildeten Ritters machte. Eine neue Wertung der Frau greift Platz; sie wird von dieser neuen Gesellschaftsform geradezu zur inneren und äußeren Erzieherin des Mannes erhoben. Und mag das im Leben auch seine Grenzen gehabt haben: der Dichtung des Rittertums hat es die Seele gegeben. Diese Dichtung hat es mit der Frau an sich zu tun, so wie die höfische Welt sich ihr Ideal formte; darum hat ihr Bild im Minnelied seine typischen, seine wunschbildhaften Züge; darum aber auch entfällt die Nötigung, diese Wunschgestalt sich bei dem einzelnen Minnesänger in einem oder mehreren Wesen verkörpert zu denken. Dies also ist Minnesang: er ist ein großes Preislied auf die Frau, aber die Frau nicht so sehr als Geschlechtswesen, als Gegenpol des Mannes, vielmehr die Frau als Gesellschaftswesen, von dem er nicht seine letzte Weseli-

gung gewinnt (die bleibt ihm ja vorenthalten), das immer aber seine erhöhende und sittigende Kraft auf ihn ausströmt.

Es gibt zahllose Minnelieder, denen man leicht abmerkt, daß sie ohne jeden Erlebnis- und Gefühlsgehalt sind, wirklich nur noch ein Gedankenspiel mit überkommenen Formen; manchmal sind sie so leer, daß es klappert. Es gibt auch Minnelieder (und ihre Zahl ist nicht gering), hinter deren scheinbarem Ernst in Wirklichkeit ein Schalk sitzt. Der Dichter gibt dem ewig gleichen Minnethema einen besonderen Ton, in dem er sich selbst und die Minne belächelt. Er geht so ins Maßlose mit der Schilderung von seiner Dame Herzenshärte und seinem eigenen Liebesleid, daß selbst den heutigen Leser eine Unsicherheit ankommt; die zeitgenössischen Hörer hatten es leichter, die Ironie des Spiels zu durchschauen. Und endlich gibt es Lieder, aus denen Empfindung von solcher Stärke und Echtheit bricht, daß man an aller Gelehrtheit irre wird und es sich nicht ausreden lassen mag: hier ist die Dame kein Symbol und keine ferne hohe Frau, hier liebt der Dichter das Wesen, das er ansieht, und dies Gedicht ist nicht anders zu verstehen als ein Lied Goethes an Frau von Stein.

Dazu ist Verschiedenes zu sagen: man traue nicht zu sehr der Verlässlichkeit des Gefühls, das diese Lieder in uns wecken; sieben Jahrhunderte bedeuten in der Kunst auch seelisch einen weiten Abstand und unter Umständen eine tiefe Kluft. Weiter: der Welt des Rittertums war Phantastik und Illusion vertraut, und wieder hindert uns eine anders gewordene seelische Lage zu erspüren, welche Stufen die Illusionsfähigkeit erklimmen konnte und welche Grade von Traumwirklichkeit ein Minneverhältnis oder auch nur die Minneidee zu erreichen vermochte. Und endlich: Lust und Leid der Liebe, der alltäglichen, allmenschlichen, war natürlich auch den mittelalterlichen Dichtern nicht fremd. Was sie unter ganz anderen Umständen, auf ganz anderer Ebene erlebt und erlitten hatten, das konnte seinen Eingang nehmen in die vorgeschriebene Gefühlswelt des Minneliedes. Wolframs Tageliedern merkt jeder die innere Echtheit ab; der Sturm der Gefühle sprengt fast den gegebenen Rahmen des höfischen Liedes. Hier hat wirkliche Liebe in einer Verwandlung Gestalt gewonnen — wie so oft durch eine Wandlung muß, was Gedicht werden will. So gesehen haben wir bei dem einen oder andern Dichter unter den zahllosen Versdrehkeln des Minnesangs auch wohl das eine oder andere Stück Erlebnisdichtung, wie wir das Wort verstehen.

So sieht die fremde dichterische Welt sich an, in die der Minnesang uns führt. Aber bei aller Gleichheit der kulturellen Voraussetzungen ist er natürlich keine Einheit in sich. Die größere Eigenständigkeit eines Dichters oder seine größere Abhängigkeit von romanischen Vorbildern, sein stärkeres oder geringeres formales Können und Wollen, die höhere und niedere gesellschaftliche Stellung des Dichters, der ein Fürst sein konnte oder ein Mann ohne Haus und Hof, die unterschiedlichen seelischen Kräfte und Anlagen, die ja auch durch jede gebundene Kunst hindurchstrahlen — all das schafft starke Verschiedenheiten innerhalb der Masse des Minnesangs, ganz abgesehen von den Abwandlungen, die sich aus dem geschichtlichen Wachstum ergaben.

Die Entwicklung des Minnesangs vollzieht sich für mittelalterliche Verhältnisse merkwürdig rasch: gegen das Jahr 1200 hin schaffen die Jahrzehnte Unterschiede wie sonst Generationen. Am Anfang steht ein ritterlicher Herr aus Österreich, der Kürnberger, der im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts gedichtet hat. Seine Lieder, obgleich unzweifelhaft von ritterlicher Farbe, schmecken noch gar nicht recht höfisch. Die Frau ist anders gesehen, noch nicht als die unnahbare Dame. Sie spielt öfter die Werbende, sie leidet an Liebesweh und Trennung, und wo er wirbt, geschieht es in einem Ton der Sicherheit, der Gleichberechtigung, wenn nicht der Überlegenheit, die die Liebe verschmähen kann, die sich ihm anträgt. Die Geschlechter stehen wie gut und gleich nebeneinander. Es ist eine ritterliche Dichtung, wie man sie verständlich und glaubhaft finden kann; sie zeigt die Haltung, die einer Herrendichtung natürlicherweise ansteht. Die Form ist heimisch, sie ähnelt der Nibelungenstrophe, und sie legt die Frage nahe, ob der Kürnberger nicht auch im Inhaltlichen aus heimischen Quellen schöpft. Wir können die Frage nicht beantworten; denn eine vorausliegende deutsche Liebesdichtung kennen wir nicht. Aber sie wird dagewesen sein, und sie muß, nach verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, ein verschiedenes Gesicht gehabt haben. Diesen heimischen Untergrund, über dem sich die von fremden Vorbildern genährte Kunstlyrik des höfischen Minnesangs erhebt, sähen wir gar zu gern. Das bleibt eine unbekannte Größe, die aber für manche Sonderzüge und Entwicklungsstufen der lyrischen Kunstdichtung des hohen Mittelalters in Rechnung zu stellen ist.

Sehr viel greifbarer sind die romanischen Einwirkungen. An den Liedern provenzalischer Troubadours hat der strenghöfische Minnesang gehen gelernt. Vers- und Strophenformen entlehnten die Deutschen, gewiß auch Melodien. Denn die Minnedichter waren zugleich Komponisten und suchten auch als solche ihren Ruhm. Da versagt wieder unser Wissen an einer entscheidenden Stelle; denn wir besitzen Liedweisen im ganzen erst aus jüngerer Zeit. Die Deutschen machten sich Motive und Pointen zu eigen, sie übernahmen ganze Strophen, und es gibt unter den älteren Minnesängern den einen oder anderen, der sich kaum anders denn als Übersetzer der Provenzalen vorgekommen sein wird. Vor allem lernten die Deutschen das Minneschema festigen; sie lernten die Stimmung immer eindeutiger auf den Grundton des trürens, schmerzlich verzichtender Hingabe zu bringen, sie lernten den Kultus von Gefühlen, die ihnen oftmals keine waren, sie lernten die Empfindung verfeinern, wenn nicht im Erlebnis, so im Spiel der Gedanken, die sich ein Erlebnis schufen. Gerade dies ist für die innere Form des höfischen Minnesangs von großem Belang. Weil diese Dichtung von Natur etwas so Gegenstandsloses, Unirdisches hatte, mußte sie sich ganz nach innen kehren und in der Gedankenminne den Ersatz für die mangelnde Wirklichkeit ihres Gewesenes suchen. Das ist einer der bestimmendsten Züge des hohen Minnesanges: man grübelt über die Minne, man gefällt sich in spitzfindigen Überlegungen, man kostet den Reiz aus, das Gegeneinander von Herz und Leib, von Verlangen und Verzichten, das Widerspiel von Minne und Ehre, von Tugend und Schönheit, das ganze Geflecht von Möglichkeiten zwischen werbendem Mann und umworbener Frau in immer neuen Einfällen und

Bildern zu gestalten. So stellt sich ein gedankliches Spiel dem gesellschaftlichen Spiel des Minneswesens zur Seite. Und auch die Verfeinerung der Sitte und der Lebensformen, die die gesellschaftliche Kultur des Rittertums brachte, findet im Minnesang ihr notwendiges Gegenstück, insofern als diese Kunst ihr Äußeres mit größter Pfléglichkeit behandelt, einer Pflege, die auf der Höhe dann freilich wieder ins Spielerige umzuschlagen droht.

Friedrich von Hausen ist der erste der Dichter von Rang, die die neue, voll-höfische, vom Romanischen beeinflusste Form des Minnesangs zeigen; aber er wahrt das eigene Gesicht. Er ist ein Beispiel für die vornehmste und innerlichste Haltung, die der hohe Minnesang gewinnen konnte. Als ein hochgeborener Dilettant steht er vor uns, des Hoflebens gewohnt, eng verbunden mit König Heinrich und Friedrich Barbarossa, ein Spiegel der ästhetisch verfeinerten geistigen Kultur, die sich an fürstlichen Höfen der Stauferzeit entfalten konnte. Er lehrt uns, wie die Kunst des Minnesangs statt bloßer Unterhaltung, bloßen Zeitvertreibs eine Art von Standespflicht werden konnte, ein Element vornehmer Bildung. Daher das Ernste, Würdige, Angespannte seiner Dichtung, die der strengsten Form der hohen Minne huldigt, die sich nichts vergibt und nichts von der Hoheit ihres Frauenideals opfert.

Steht Hausen auf der Schwelle des voll-höfischen Minnesangs, so steht, nach etwa zwei Jahrzehnten, Heinrich von Morungen auf seinem Gipfel, auch er ein feingebildeter ritterlicher Herr, dem der Hofdienst gewiß nicht fremd war; er stand in Beziehungen zu dem Markgrafen Dietrich von Meißen. Morungen ist ein Virtuos der Form, aber der durchlebten Form; sein Ohr kostet den Vielklang der Reime und die Bewegtheit wechselnder Rhythmen. Schon gesprochen ist manche Strophe von einer sehr spürbaren Musikalität und einem ebenso spürbaren Reichtum unterschiedlicher Zeitmaße. Kein Zweifel, daß er auch ein großer Musiker war. Vor allem war er ein Dichter, einer der echtesten, die das deutsche Mittelalter hervorgebracht hat, und rein aufs Lyrische gesehen, mit das stärkste Talent. Ein Dichter von einer Sinnenhaftigkeit, wie sie sonst nicht die Stärke des Minnesangs ist, der seiner Natur nach eher zum Klaffen neigte. Dem Morunger aber quellen die Gesichte, wie er hat keiner die Schönheit der Geliebten gesehen, wie er hat keiner sie in immer neuen Begegnungen gemalt. Er hat das Gedankenhafte, die peinlich-spielerige Mitgift des hohen Minnesangs, überwunden durch die Kraft des Schauens, und ist nicht übertroffen in seinen großgesehenen Bildern von Glanz und Licht, von Sonne, Mond und Sternen. Und weiter ein Dichter von einer Leidenschaftlichkeit, die sich ebenfalls nicht in das gewohnte höfische Maß fügt. Sein Empfinden durchläuft alle Stufen, von sanfter Trauer bis zu wildem Widerstand; es kann auch umschlagen ins Ländelnde, ins Fröhliche. Wenn bei irgendeinem Minnesänger, kommt man bei Morungen in die Gefahr, Minnen mit Lieben zu verwechseln und einen Roman aus seinen Liedern herauszulesen, und wenn irgendeiner, so lehrt er, wie tief ein phantasievolles Herz sich einspinnen konnte in die Wahnliebe, die es auch in seinen Liedern nur ist.

Aber nicht Morungen verkörpert das zeitgenössische Ideal von hoher Minnedichtung am reinsten, sondern Reinmar der Alte. Er steht zu Wien im Rahmen eines großen Hofes, angesehen zwar, aber nicht mehr als der vornehme Dilettant, sondern als verpflichteter Unterhalter: kaum einer hat sich so stark in dienende Beziehung zu der Hofgesellschaft gesetzt wie Reinmar. Es ist bezeichnend, daß der Minnesang gerade bei einem Dichter solcher Stellung seine innere Vollendung im Sinne der Zeit finden konnte. Auf uns wirkt Reinmar ermüdend; denn er kennt nur einen Ton, die elegische Klage, und er kennt nur eine Haltung, das ist die würdiger, maßvoller Ergebung. Auf uns wirkt er vielfach auch unhrisch in der Unsinnlichkeit, der Gedankenhaftigkeit seiner Dichtung. Uns scheint die 'Verstandeslyrik' hier einen Gipfel zu erklimmen. Die Zeit oder wenigstens die Träger der feinsten Bildung in ihr urteilten anders: sie liebten die höfische Dämpfung und Bändigung an Reinmar, die sie als ihr eigenes Wesen empfanden, und sie bewunderten seine Meisterschaft in der dialektischen Zergliederung und Zersäuerung des Empfindens, diese Analytik der Minne, die mit vielen Wenss und Obs den Zwiespalt der Lage und der Empfindungen des Minners beizufammen versucht. Uhlant hat Reinmar den 'Scholastiker der unglücklichen Liebe' genannt, ein treffendes Wort, nur daß Minne nicht Liebe ist, der Dichter in Minnebezirken also auch keiner unglücklichen Liebe verfallen kann. So kennzeichnen Reinmars Lieder nicht nur einen Dichter, der, wenn auch blaß, weich und ein wenig eitel, den Ruhm für sich in Anspruch nehmen kann, einem sehr erlesenen Kunstideal ohne Nachgeben gedient zu haben; sie kennzeichnen zugleich ein höfisches Publikum, das Kultur und Stil genug besaß, sich eine so gepflegte Dichtung trotz ihrer Schattenhaftigkeit, trotz ihrer starren Einseitigkeit Jahr um Jahr gefallen zu lassen.

Aus anderem Holz ist Heinrich von Veldeke, frischer, herzhafter. Aber was seiner Dichtung das andere Aussehen gibt, ist in der Hauptsache seine wieder um einen Grad niedrigere gesellschaftliche Stellung. Er ist nun wirklich ein Berufsdichter, der aber nicht mehr einem Hofe dient, sondern sein Brot bei verschiedenen Herren suchen muß. Gewiß geht es auch bei ihm immer um dieselbe Minne, aber sie wird sehr verschieden angegriffen. Bei ihm rückt der Schwerpunkt vom Trauern oft auf den Gegenpol; sein Stichwort heißt blischhaft, das ist Fröhlichkeit. Er wagt sogar — ein festes Beginnen — die Minne von der humorvollen Seite zu nehmen. Man spürt, bei ihm ist der höfische Geist nicht so von innen heraus gestaltet, es ist mehr eine wirkungsbedachte Vortragsdichtung, die ihren Reiz darin suchte, einigermaßen bunt zu sein. Wenn man an die Geschlossenheit Hausens oder Reinmars denkt, wirkt das unruhig, wie ein Mangel an Linie; aber man kann es auch Reichtum der Farben und der Töne nennen. Bei Veldeke sieht man, welcher Entfaltung das Minnethema fähig war, wenn es von dem hohen Postament der vornehmsten Minnehaltung um ein paar Stufen herunter geführt wurde. Mag sein, daß auch eine andere Umwelt, andere literarische Voraussetzungen der Dichtung dieses Niederländers die größere Bodennähe geben; sie tut sich namentlich auch in Naturschilderungen kund, von denen der alte strenge Minnesang der süddeutschen Adligen nichts oder wenig weiß.

Man muß die absteigende soziale Linie innerhalb des Minnesangs beachten, die natürlich für seine innere Gestaltung Bedeutung hat. Walther von der Vogelweide gehört an ihr unteres Ende; es steht nicht über allem Zweifel, ob er noch Rittersrang gehabt hat; er ist der erste, bei dem wir sehenden Auges verfolgen können, wie er mit seiner Kunst um sein Leben zu kämpfen hat. Er begann am Wiener Hof als ein Minnesinger alter hoher Schule; seine Lebensschicksale haben ihn zum Befreier der höfischen Lyrik gemacht. Als er im Jahre 1198 den sicheren Hafen in Wien verlassen mußte und ein Fahrender wurde, kam eine neue Art von Dichtung in ihm zur Reife, das sind die 'Mädchenlieder', die uns als Walthers Schönstes in den Ohren klingen: *under der linden an der heide*. Hier ist das feste Schema der hohen Minne gefallen. Kein Hinausschauen mehr zu einer Hochgestellten, eher umgekehrt: an die Stelle der unnahbaren Frau tritt das Mädchen, einfach, natürlich, liebebereit. Die Szene wandelt sich: sie ist nicht mehr ritterlich, sondern ländlich. Der Tanz im Freien wird ein Hauptmotiv. Die Natur, von Hausen und Reinmar ausgeschlossen, bricht mit all ihrer Heiligkeit, all ihrem Blütenglanz in die Lieder ein: eine neue Freilichtkunst wird der Lyrik gewonnen. Es wandelte sich auch die Stimmung: diese Lieder sind von einer innerlichen Wärme, fröhlich, selbst ausgelassen, wie die Vagantenlieder waren, die mit bei ihnen Pate gestanden haben. Hier weht es uns wie Liebesdichtung an, so wie die Liebe etwa aus Volks- und Studentenliedern spricht. Nun wird man bei Walther freilich nicht viele Lieder finden, die alle Kennzeichen der Mädchenlieder zugleich aufweisen. Das ist vielmehr das Besondere der Waltherschen Dichtung, daß die Grenzen flüchtig werden: die alte und die neue Form beeinflussen einander, ja sie können sich völlig vermischen, so daß die Unterscheidung von hoher und niederer Minne schließlich sinnlos wird. Das Endergebnis ist eine Auflockerung des alten Minneliedes, die einer Umbildung gleichkommt: die natürlichere und menschlichere Art, die Frau und die Minne zu nehmen, verschafft sich aus den Mädchenliedern Eingang auch in die Waltherschen Dichtungen, die an sich, nach Inhalt und Form, den älteren Stil fortsetzen. Das Wort 'Frau' verliert den technischen Sinn des Minnedienstes; es weitet sich zum Begriff der edlen, gütigen und reinen Frau schlechthin, die gar nicht mehr schön zu sein braucht. Das ist das große Schauspiel bei Walther von der Vogelweide, wie eine starre gesellschaftliche und dichterische Form sich löst ins Menschliche. All das bedeutet aber kein Verwerfen der alten Übung; sie blieb für ihn die hohe Kunst. Walthers Frauenideal behält höfische Farbe bis an sein Ende; auch diese aufgelockerte Minnedichtung behält ihre typische, überpersönliche Art. Aber der Minnebegriff erfährt seine Ausweitung, eine Füllung, die für zeitgenössisches Empfinden die alte Form fast zerstören mußte, für unser Empfinden den Liedern etwas Beseeltes gibt, das uns einen unmittelbaren Zugang gestattet.

Derselbe Walther, der die Lieddichtung so gewaltig bereicherte, hat auch nach einer anderen Richtung hin entscheidend in die Entwicklung der mittelhochdeutschen Dichtung eingegriffen. Die sogenannte Spruchdichtung, vorher zumeist bescheiden lehrhaften Inhalts und in der Hand dürftiger Fehrender,

hat er auf einen neuen Rang gehoben, indem er sie zum Werkzeug des großen politischen Kampfes machte. Auf diesen Sprüchen haben Walthers stärkste Wirkungen in seiner Zeit beruht, aus ihnen wird uns sein menschliches Bild so klar wie das keines andern mittelalterlichen Dichters. So leidenschaftlich diese Sprüche zu kämpfen verstehen, Walthers war nicht eigentlich ein politischer Kopf, und am wenigsten war er ein vollbewußter Verfechter der staufischen Reichs- und Weltpolitik. Sein Denken blieb im deutschen Raum befangen. Wie es in Deutschland mit Kirche, Recht, Sitte und Kunst lief, dem hat sein Grübeln und Sorgen gegolten. Er hat sich als Wächter und Warner in einer schlimmer werdenden Zeit gefühlt. Je älter er wird, umso düsterer sieht er den Weltlauf. Und nichts scheint ihm so bitter geworden zu sein wie dies, daß die vornehme Kunst, der er sich geweiht hatte, mehr und mehr Boden einbüßt, weil das höfisch-ritterliche Wesen und Treiben den Glanz und die Form verlor, die es in seiner Jugend gehabt hatte.

Walthers von der Vogelweide spielt gelegentlich an auf den Mann, dessen Kunst seiner eigenen das Wasser abgrub. Es ist Herr Neidhart, ein ritterlicher Dichter, den ein widriges Schicksal aus Bayern, wo er einen Anseh hatte, nach Österreich verschlug und in das Leben eines Fahrenden trieb. Er ist der erste, der uns einen harten Rückschlag gegen die hohe Minnedichtung sehen läßt. Die hohe Minne muß es sich gefallen lassen, all ihres Schimmers entkleidet zu werden; für Neidharts Dichtung wird das Allereigentlichste der Liebe wieder der springende Punkt. Diesen Richtungswechsel ermöglicht ihm ein Wechsel der Szene: seine Lieder spielen vor einem rein bäuerlichen Hintergrund. Was sich in Walthers Mädchenliedern anbahnte, eine ungezwungene naturfrische Ländlerdichtung, das ist in Neidharts 'Reien', die das Gewand dörflicher Tanzlieder tragen, zu einer festumrissenen dichterischen Gattung gediehen. Sind sie mehr ein Gegenpiel zum hohen Minnesang, so ist die andere Gruppe Neidhartscher Dichtung, die 'Winterlieder', geradezu seine Parodie. Denn hier ist der Dichter, nach dem in den 'Reien' die Dorf- mädchen lüstern sind, wieder der unglücklich Minnende. Nur daß es in den säuselnd beginnenden Liedern gewöhnlich recht ruppig weitergeht, weil eben eine bäuerliche Schöne der Gegenstand des wehleidigen Minnewerbens ist. Darin liegt der Spaß, und er nimmt groteske Formen an, wo der Tanz in der winterlichen Bauernstube, auf den es bei dieser Gruppe von Liedern gewöhnlich hinausläuft, in Handgreiflichkeit aller Art und wüste Rauferei übergeht. Minneparodie und Bauernsatire sind bei Neidhart eine eigene Verbindung eingegangen. Seine Kunst, halb fein, halb derb, bot dem höfisch-ritterlichen Publikum, das allgemach der lauen Minnedichtung überdrüssig wurde, eine neue gewürzte und begierig aufgenommene Kost. Aber es muß immer noch ein Publikum gewesen sein, das sich im alten Minnesang gut auskannte; sonst hätte es den Witz dieser Dichtung gar nicht begreifen können, der zum besten Teil im persiflierenden Spiel mit Vorstellungen, Bildern, Wendungen und ganzen Versreihen von Reinmar und Morungen besteht.

Zwei bis drei Jahrzehnte vor 1200 und ebenso viele danach, das ist der Raum, in dem die Blüte des höfischen Minnesangs sich zusammendrängt, in dem aber auch die Umbildungs- und Auflösungserscheinungen der hohen

Kunst schon einsetzen. Von diesen wenigen Jahrzehnten haben ein paar Jahrhunderte mittelalterlicher Lyrik gezehrt: bis zur Reformation steht das deutsche Lied im Schatten des Minnesangs. Natürlich schaffen die Jahrhunderte des ausgehenden Mittelalters das Alte um und tun Neues hinzu; aber man kann sagen: zu dem meisten, was da Gestalt gewinnt, liegen die Keime schon im klassischen Minnesang. Wenn der Minnesang in seiner hohen strengen Form nur wenige Jahrzehnte das Feld beherrschen konnte, liegt das daran, daß das Rittertum als die hohe und ideale gesellschaftliche Lebensform sich nur über eine kurze Spanne zu behaupten wußte, nicht über Friedrich II. hinaus. Und wenn trotzdem diese Dichtung Folgewirkungen von solcher Stärke hervorrufen konnte, so spricht das für die Überlegenheit und den Rang, den spätere Geschlechter der inneren und äußeren Kultur des Rittertums in seiner Höhe zuerkannten.

Soziale Veränderungen also trugen das meiste zur Um- und Neubildung der deutschen Lyrik vom 13. Jahrhundert ab bei. Der Minnesang war von Haus aus Adelsdichtung, von der der Spielmann die Hände zu lassen hatte: swer getragener kleider gert, der ist niht minnesanges wert. Und es hat bis zum Ausgang des Mittelalters dichtende Herren und Fürsten gegeben, die, in der sentimentalen Romantik einer ritterlichen Standesüberlieferung befangen, den alten Minnesang als eine Art Adelsrecht übten. Aber schon Walther von der Vogelweide war Minnesinger und Spruchdichter in einem; er eröffnet eine lange Reihe von Dichtern, die nicht mehr in höfischen Kreisen entsprungen waren und gleichwohl zum Minnesang heraufgriffen. In ihren Händen wird der Minnesang aus der höfischen zu einer bürgerlichen Kunst, und zwar im doppelten Verstande: zu seinen Trägern werden mehr und mehr Angehörige tieferer gesellschaftlicher Schichten; es ist ein seltenerer Fall, daß ein ritterbürtiger Mann wie Reinmar von Zweter das Gewerbe eines Spruchdichters ergreift. Und weiter: wenn diese berufsmäßigen Spruchdichter ihr Feld auch fürderhin an größeren namentlich fürstlichen Höfen suchten, mit dem Hochkommen der Städte trat im späteren 13. Jahrhundert auch das gehobene Bürgertum in die Pflege der Dichtung ein und nahm dankbar auch die alte Adelskunst des Minnesangs auf.

Es versteht sich, daß mit solchen Entwicklungen auch die innere Haltung des Minnesangs sich ändern mußte. Wird in den alten Minneliedern echter Art der Widerschein des Lebens sichtbar, sei es auch nur eines erträumten und gespielten Lebens, wie es der Minnedienst ausprägte, so ist in den jüngeren Liedern das Minnewesen vollends zur leeren Form geworden. Das hindert freilich nicht, daß man der Form treu bleibt. Auch das allen Hintergrundes beraubte, unlebendig gewordene Minnelied gibt sich immer noch als Werbelied des schmachtenden Minners, wie denn überhaupt die alten Formen eine große Festigkeit beweisen. Die monologischen Mai- und Winterlieder, die das Schicksal von Natur und Minne aufeinander beziehen, das 'Tagelied', das den Abschied des Liebenden nach gemeinsam verbrachter Nacht zum Vorwurf hat, der 'Wechsel', der Ritter und Frau im Zwiegespräch zeigt, all diese Formen stehen durch Jahrhunderte hindurch. Ihr Geist freilich

konnte nicht derselbe bleiben. Je weiter sich die Zeit und die Erinnerung von dem entfernte, was einmal die lebendige Voraussetzung des Minnesangs gewesen war, umso mehr mußte das höfische Bild der Dame, die in einen besonderen Kreis von Tugenden und Pflichten, von Vorzügen und Verhaltensweisen eingeschlossen ist, sich auflösen; ein allgemeiner und menschlicher, zuweilen auch ausgesprochen bürgerlich gesehenes Bild tritt vielfach an seine Stelle. Aber es bleibt die Haltung der Verehrung, der Huldigung, der Hingabe, wenn sie auch bei manchem späteren Dichter nicht mehr einer einzelnen, sondern ganz unumwunden den Frauen insgesamt zuteil wird. Das ist ein dauerndes Geschenk des Minnesangs an unser deutsches Lied geworden.

Daneben verstärkt sich in der jüngeren Zeit begreiflicherweise auch der Gang, die Minne lustig, gegenständlich und zugreifend zu nehmen. Schon in der besten Zeit des Minnesangs, bei Heinrich von Morungen etwa, darf man die Töne der Selbstironie, ja der Komik nicht überhören, die zuweilen die Würze eines schmerzüberströmten Minneliedes sind. Neidhart wird verb und deutlich, indem er die Minne vom Hof aufs Dorf verpflanzt, andere werden noch deutlicher und derber und tragen sie ins Heu und in den Stall. Neue Gattungen bilden sich aus: die Erntelieder, die Graserinnenlieder. Das Gewöhnliche ist, daß auch die ausgelassenste Ländlerdichtung in Wort und Wendung bewußt oder unbewußt beim hohen Minnesang zu Lehen geht, und ein besonderer Spaß ist es, den Ton überraschend zu wechseln, dem Hörer etwa ein Gedicht vorzusetzen, das mit ritterlicher Zierlichkeit beginnt und handfest auf dem Stroh sein Ende findet. Bezeichnend für den gewandelten Geist und Geschmack ist die beherrschende Rolle, die die spätere Zeit der gewagtesten unter den alten höfischen Gattungen einräumt, das ist das 'Tagelied'. Der klassische Minnesang hatte sich an diese Gattung nur zögernd gewagt, den großen Wolfram ausgenommen. Begreiflich, denn die Sinnlichkeit und Leidenschaft der Liebesnacht, das war für die höfische Zucht und Zurückhaltung des Minnesangs im Grunde ein zu kühner und aus dem Rahmen springender Stoff, und nur ein Sondergänger wie Wolfram von Eschenbach konnte sich in ihn verlieben. Dem ausgehenden Mittelalter aber wird das Tagelied Trumpf. Es muß sich immer neue Wendungen und Wirkungen abgewinnen lassen; es wird schließlich auch ohne Scheu auf Knecht und Magd zurechtgeschnitten. Man darf das alles nicht mißverstehen. Aus dieser Art von Dichtung und ihrem frischen, unbekümmerten Lebenssinn spricht wohl ein Abstandnehmen vom alten hohen Minnesang, wie sich das aus den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen ergab. Aber mitnichten spricht daraus eine Ablehnung des alten strengen Minnesangs und der Wunsch, ihn lächerlich zu machen. Der Minnesang bleibt bis zum Ende des Mittelalters die alte hohe Kunst, deren Rang es keinen Abbruch tat, wenn man sie zu neuen Gebilden benutzte und für neue Wirkungen ausbeutete. Für mittelalterlichen Sinn leidet das Hohe und Heilige nicht dadurch, daß man mit ihm scherzt.

Auch für das Äußere des Liedes gilt, daß die jüngere Zeit auf ihre Weise weiter bildet, was im alten Minnelied schon da ist. Der Minnesang war eine Formkunst, für die die Überlegtheit und Genauigkeit des Strophen-

baues, die Sauberkeit der Verse mit ihrem nicht selten wechselnden Rhythmus, die Leichtigkeit und Künstlichkeit der Reimschlingungen sehr viel bedeutete. Und wenn Walthers Mädchenlieder und Neidharts Sommerlieder zu schlichteren Strophen greifen, so lassen sie erkennen, daß es immer noch die Schlichtheit einer reifen, stilsicheren und formvollendeten Kunst ist, nicht etwa die naive Schlichtheit des Volksliedes. Schon die Dichtung der Blütezeit ist von einem spielerigen Zug nicht frei; er paßt ins Bild der zierlichen höfischen Unterhaltungskunst. Bei den Späteren veräußerlicht sich vielfach dies Streben zur künstlichen Form: das Gefällige wird zum Kunststück, das höfisch Gewandte bekommt etwas handwerkerlich Gemachtes. Es sind namentlich die bürgerlichen Spruchdichter, die berufsmäßigen 'Meistersinger' mit ihrem äußerlichen Kunststolz, die diese Entwicklung weiter treiben. Sie führt schließlich zu reimüberladenen Gebilden, die, wenn es zum Äußersten kommt, selbst innerhalb eines Verses jedes Wort mit dem nächsten reimen lassen können. Kunst ist ihnen Fertigkeit, und Kunst ist ihnen Wissen. Deshalb macht sich bei ihnen eine großtuende Gelehrsamkeit breit, die sich nicht scheut, in Gestalt von Bildern und Vergleichen selbst minnigliche Gedichte mit allerlei naturwissenschaftlichem, geschichtlichem und theologischem Wissenssram auszustaffieren. Die Schöpfungen dieser Meistersinger malen die bürgerlich städtische Ursprungswelt vielfach so sicher wie die klassischen Minnelieder die ritterlich-höfische. Neben dieser steigenden Verkünstelung nimmt auf anderer Linie ein Formverlieren, ein Kunstloswerden zu. Sene sind im Ganzen die Berufsdichter, dieses sind die Liebhaber, Adlige wie Bürgerliche; um 1400 dichtete der Graf Hugo von Montfort seine Minnelieder wieder gutenteils in schlichten Vierzeilern. Es ist nicht so sehr Stilwille wie Nachgeben und Unvermögen, was zu dieser Auflösung einer ehemals sehr angespannten Form geführt hat. Es ist das halb von selbst sich einstellende Ergebnis der Anpassung einer ehemals sehr gepflegten und erlesenen Kunst an wieder einfachere und natürlichere Menschen, Verhältnisse und Bedürfnisse; es ist eine Annäherung an volkstümliche und allgemeinverständliche Formen.

Die Höhe des Minnesangs zeigt uns das Bild einer gewissen Einförmigkeit, aber doch auch einer eindrucksvollen Geschlossenheit der Dichtung. Dies Bild löst sich mit dem 13. Jahrhundert also ins Vielfältige auf, wobei besonders zu beachten ist, daß nicht selten ein und derselbe Dichter in einem uns oft schwer verständlichen Nebeneinander die alten und die jungen, die vornehmen und die niederen, die ernsthaften und die parodischen, selbst die schlichten und die künstlichen Formen des Liedes pflegt. Von der Dichtung gilt eben, was auch sonst von mittelalterlicher Kunst gilt: sie war nicht so sehr, wie unser Empfinden das möchte, etwas bloß im Dichter Ruhendes, vielmehr etwas außer ihm Stehendes, von außen her Bestimmtes. So viel Formen die Zeit ausgebildet hatte, so viel standen dem Dichter zur Verfügung.

So gibt es also wohl den einen oder anderen unter den jüngeren Dichtern, der Linie hält. Herr Ulrich von Lichtenstein ist auch in seinen Liedern der Minner alten hohen Stils, und der Abstand zeigt sich höchstens darin, daß bei ihm im Ganzen doch das Freuen das Trauern überwiegt. Noch um einiges später stimmt ein bürgerlicher Dichter, der vor rein städtischen Hintergründen

steht, Konrad von Würzburg, übrigens ein Formkünstler hohen Ranges, seine Lieder vollkommen auf den alten vornehmen Ton, nur daß es bei ihm mehr auf einen Frauenpreis im großen hinausläuft als auf eigentliche Minnedichtung. Dagegen etwa Herr Gottfried von Meissen, ein Zeitgenosse Ulrichs von Lichtenstein, ein Mann aus vornehmerm schwäbischen Adel, ein Hofmann, den wir in der Umgebung von Friedrichs II. Sohn, König Heinrichs, finden; auch er dichtet noch sehr gewöhnt auf die alte Weise, freilich mit einem solchen Aufwand von Reimkunststücken, daß dem Leser sehr bald das Außerliche und Verspielte dieser Kunstübung zum Bewußtsein kommt. Und er läßt unversehens einmal hinter der Maske der hohen Frau das frische Gesicht des Bauernmädchens sichtbar werden, dichtete wohl auch ganz unverblümt eine derbe Flachsschwingerin an. So mischen sich hinfort die Farben und die Töne. Natürlich hat gar mancher unter den Dichtern dieser Generation sein besonderes Können und seine besondere Neigung. Der Tannhäuser z. B., ein Jährender, den später die Sage berühmt machte, suchte seine Stärke in den langen 'Tanzleichen', die in komisch übertriebenem und umgefärbtem höfischen Stil beginnen, um im tollen Wirbel eines bäuerlichen Tanzes zu enden. Sie ahmen die Weise des Tanzes nach, aber nur um neue Wirkungen für den Vortrag zu erzielen. Anders und stärker noch als bei ihm entfaltet sich das kecke Spiel mit der alten hohen Dichtung bei Herrn Steinmar, einem ritterlichen Dichter aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Er ist der Meister der Parodie, und die Krone seiner Dichtung sind die 'Herbstlieder': ist die Dame spröde, so muß man sich an andere Genüsse halten, und wenn der Mai auch Veilchen bringt, der Herbst hat fastigere Gaben, Becher und Schüsseln, Gänse, Hühner, Fisch und Wurst und Schweinebraten und schließlich Wein so viel, daß das arme Seelchen auf eine Rippe hüpfen muß, um nicht fortgeschwemmt zu werden von den Strömen, die der Schlemmer durch seinen Leib fluten läßt.

Je weiter voran, umso mehr beherrscht die bürgerliche Dichtung das Feld. Ein höchst lehrreiches Zeugnis von dem, was verbürgerlichter Minnesang war, gibt Johannes Hadlaub, ein Züricher, der um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts gelebt hat. Seine Dichtung ist eine wahre Musterkarte dessen, was die vorhergehende Zeit an Formen ernst- und scherzhafter Behandlung der Minne ausgebildet hatte. Er hat ab und an auch ein rein komisch zu fassendes Lied, aber wo er die derben und parodischen Formen in die Hand nimmt, da läßt er gewöhnlich dem Spas nicht seinen freien Lauf, sondern bricht ihm durch ein minnigliches Anhängsel die Spitze ab. Es ist ein eigenes Bild: zu einer Zeit, als der alte hohe Stil des Minnesangs in den Kreisen, die ihm eigentlich verpflichtet waren, längst Schiffbruch gelitten hatte, tritt ein Städter auf und behandelt ihn im Grunde ernsthafter als die ritterlichen Herren vom Schläge Steinmars. Der alte Minnesang atmete Bornehmheit und Kultur, verfeinerte Form des Empfindens und der Lebenshaltung. Das ist der Grund dafür, daß auch in Zukunft jeder Dichter, der etwas von sich verlangte und seinem Publikum mehr als grobe Unterhaltung bieten wollte, in dieser oder jener Weise dem Minnesang seinen Tribut entrichtete. Das gilt vor allem für die bürgerlichen Meistersinger wie Heinrich

von Meïßen, genannt Frauenlob, und Heinrich von Mügeln. Ihre Kunst hat an sich ganz andere Wurzeln und andere Inhalte, sie baut sich über der alten Spruchdichtung auf; aber weil es eine sehr anspruchsvolle Kunst ist, spinnt sie auch den alten Faden der Minnedichtung fort, die sich nun freilich neuer bürgerlicher Sehweise und neuen meistersingerischen Stilformen bequem muß.

Das Eigentlichste, was die bürgerliche Zeit des ausgehenden Mittelalters dem ererbten Minnesang von sich aus geben konnte, war ein neuer Gehalt, der das alte Spiel fahren ließ und sich zu seiner Welt bekannte. Tatsächlich finden sich jetzt Dichter, die die alten Formen des Minneliedes für eheliche Liebesdichtung nutzen und ihnen damit eine neue innere Wahrheit geben. Und es sind im 14. und 15. Jahrhundert sogar ritterliche Herren darunter, wie der Graf Hugo von Montfort und Herr Oswald von Wolkenstein. Jener ein trockener, zum Lehrhaften neigender Mann, den man bei all seiner Mitteilungsfreude kaum einen Dichter nennen kann, der auch nur noch in einfachen Vers- und Strophenformen sich zu bewegen vermag. Dieser aber ein Künstler von hohen Gnaden, der erste Lyriker auf deutschem Boden, der in vollen Strömen sein Leben in seine Dichtung Eingang finden ließ. Oswald von Wolkenstein ist ein ritterlicher Herr aus dem Südtirolischen, der in einem bunten und umgetriebenen Leben mit allem Bekanntheit gemacht hat, was einen Dichter innerlich und äußerlich formen und füllen konnte. Er hat mancher Herren Länder gesehen und hat Frauen aller Art erlebt, er hat die krausen Kenntnisse und die schweren Erfahrungen eines wilden Lebens gesammelt, ihm war ans Ohr geflogen, was seine Zeit an Versen überhaupt besaß, er kannte die Minnedichtung aller Gattungen genau so gut, wie er an den Drechseleien der Meistersinger seinen Spaß fand. Und alles, was ihn berührte, gewann im Liede Gestalt. Mit dem klassischen Minnesang läßt sich diese Dichtung nicht mehr vergleichen, es sei denn als sein Gegenpol. Dort eine durchgebildete, aber in ihren Möglichkeiten begrenzte, vornehm auswählende und zurückhaltende Sprache und Form; hier ein übermütiges, manchmal wirbelnd tolles Spiel der Formen, das eines zierlichen Hofstons ebenso mächtig ist wie meistersingerischer Schnörkeleien und der Wüstheiten taumelnder Tanz- und Kneipszenen. Dort eine zucht- und maßvolle Welt des schönen Scheins, ein wenig bläblich, aber von Anmut und Stil, hier der Widerschein eines kunterbunten, unbeengten, aber auch ungezügelter Lebens, eine Dichtung, die Grobes und Zartes, Plattes und Wunderbares in einem Atem sagen kann, eine Dichtung ohne Ruhe und oft auch ohne Stil, eine Dichtung, die sich nicht selten ins Verstiegene, ja Verzerrte verliert, und die als Ganzes doch überwältigend ist in ihrer strotzenden Lebensfülle. Oswald von Wolkenstein ist ein so ursprünglicher Dichter, wie man nur einen denken kann. In seinem Werk trifft sich ein derb und realistisch gewordener Zeitgeschmack mit einem übersäumenden Temperament, das nicht an sich halten konnte, besonders dann nicht, wenn es um Herz und Liebe ging. Bei diesem Dichter ist mit Händen zu greifen, wie eine Erlebnisdichtung sich der überkommenen Formen des Minneliedes bemächtigt (was freilich nicht heißen soll, daß man jedes Lied des Wolken-

steiners auf eine der Frauen beziehen dürfte, an die wir ihn gebunden sehen), und es ist bezeichnend für den Wandel, den der Begriff der Minne durchgemacht hatte, daß Oswald gerade auch seine wundervollen ehelichen Lieder mit dem alten Flitter der Minnedichtung umkleidet.

Das war das Schicksal des Minnesangs: eine Adelskunst wuchs allmählich in andere Zeiten und in andere Schichten hinein. Sie mußte sich dabei allerlei gefallen lassen; man modelte sie innerlich und äußerlich. Aber sie hatte Kraft genug, um noch dem Liederbedarf der städtischen Kreise des 15. Jahrhunderts zu genügen. Das bürgerliche Gesellschaftslied, wie es etwa das Liederbuch der Alara Gäßlerin aus Augsburg füllt, verdankt sein Bestes dem alten Minnelied. Und durch das städtische Lied hindurch griffen die Wirkungen des Minnesangs schließlich bis ins schlichte Volkslied hinunter. Die Blüte des deutschen Volksliedes, wie wir sie um die Wende des Mittelalters und der Neuzeit sich entfalten sehen, nährt sich zu guten Teilen aus dem verebbenden Minnesang.

Alexander der Große in der deutschen Dichtung des Mittelalters

1932

Alexander war im Mittelalter bekannter als heute, wenn auch nicht bei den Gelehrten, so doch beim großen Publikum. Noch zu Luthers Zeiten kann ein Historiker, der Bayer Johannes Turmair, schreiben: Es ist nun mer dan zu vil von dem großen Alexander gesagt; weil aber kain herr, kain fürst unsern leuten, auch dem gmain ungelerten man so bekant ist, hab ichs nit unterlassen mügen, hab in ein wenig herfür puzen müessen. Nach Lage unserer Überlieferung muß man annehmen, daß im ausgehenden Mittelalter, im 15. Jahrhundert, das Interesse an Alexander seinen Höhepunkt gefunden hat. Da häufen sich die Handschriften, da wird das einflussreichste große Prosawerk über Alexander, die Darstellung des Johannes Hartlieb, im Druck wieder und wieder aufgelegt. Aber schon um 1130 ist die erste Alexanderdichtung in deutscher Sprache erschienen, das Epos des Pfaffen Lamprecht, das noch eines französischen Mittlers bedurfte. Von diesem Werke bis ins 15. Jahrhundert kennen wir fast ein Duzend epischer Darstellungen von Alexanders Leben in deutscher Sprache, einige freilich nur dem Namen nach. Und die weitaus meisten geben sich in Versen.

Von den großen Herrschergestalten der Antike ist keine im Mittelalter allgemeiner bekannt oder gar populär gewesen — bis auf Alexander. Wie erklärt es sich, daß der Makedonentönig durch die Jahrhunderte hin immer neue Leser- und Hörerkreise gefesselt hat, gerade auch bei einem Durchschnittspublikum, das sich in immer tiefere Schichten senkte? Es erklärt sich zunächst daher, daß man sich nicht an den geschichtlichen Alexander hielt, sondern an einen anderen. Den wirklichen Alexander konnte mittelalterliches Denken und Darstellen nicht bewältigen. Es ist ein besonderer Zug mittelalterlicher Geisteshaltung, daß auch große Geschichte erst erfassbar, darstellbar, genießbar wird, wenn man sie auflöst ins Novellistische, Anekdotische, womöglich ins Absonderliche und Mirakelhafte. Das ist nicht anders bei den großen Gestalten der deutschen Vergangenheit. Deutsche Epiker des Mittelalters haben sich wiederholt an Karl dem Großen versucht, aber was dabei herauskam, war nicht Geschichte, sondern Geschichtchen.

So war es ein Glück für Alexander und sein Nachleben im Mittelalter, daß es aus der Antike eine Darstellung seines Lebens gab, die mittelalterlichem Geschmack entgegenkam. Das ist der sogenannte Pseudokallisthenes, ein Alexanderroman, dessen Verfasser nicht nur unbekannt ist, sondern dessen

Ursprungsgeschichte im ganzen ziemlich im Dunklen liegt. Erst spät, im ausgehenden Mittelalter, hat man das Werk mit Kallisthenes in Verbindung gebracht, jenem Geschichtsschreiber aus Olynth, der Alexander als Hofhistoriograph auf seinem Perserzuge begleitete. Das Werk ist in Alexandrien entstanden, aber schwer datierbar, wie es bei solchen literarischen Gebilden die Regel zu sein pflegt, bei denen aus der kompilierten und aufgeschwellten Überlieferung erst die Grundgestalt des Werkes herausgelöst werden muß. Diese Grundgestalt gehört jedenfalls schon in nachchristliche Zeit. Sie ist ein Stück populärwissenschaftlicher Biographie, die an die ältere Historiographie, besonders an Kitarach, anknüpfte. Aber das Historische ist mehr und mehr vom Fabulösen eingehüllt worden. Namentlich Alexanders Züge in den fernen Orient mußten herhalten, um ihm die phantastischsten Erlebnisse und Begegnungen anzudichten. Uralte babylonische Mythen und jüdische Messiasprophezeiungen wurden mit Alexander in Verbindung gebracht. Da sind denn Züge, die schon an dem wirklichen Alexander rätselhaft und geheimnisvoll schienen, in handfester Sagenbildung konkretisiert und rationalisiert. Um ein Beispiel zu geben: Alexander galt seiner Zeit als Sohn des Jupiter Ammon und hat sich so gefühlt. Das Gefühl einer besonderen Gottverbundenheit, einer Gottessohnschaft ist bei Alexander nicht wegzudenken, wenn man den Flug dieses Lebens verstehen will. Bei Pseudokallisthenes ist das primitiv legendarisiert: der letzte König Ägyptens, Nektanebos, war ein zauberkundiger Mann. Seine geheime Wissenschaft lehrte ihn, daß übermächtige Feinde von Osten heranrückten. Er floh verkleidet und ließ sich nach langen Irrfahrten in Makedonien als Astrolog nieder. Er wußte sich der Königin Olympias, der Gattin Philipps, zu nähern. Erst flößte er ihr einen Traum ein, in dem der Gott Ammon über sie kam, und in der nächsten Nacht wohnte er ihr selber als Ammon verpuppt bei, nachdem er als Vorläufer des Gottes eine Schlange in ihr Gemach hatte kriechen lassen. In solcher Art verkündlicht der Pseudokallisthenes die Alexandergeschichte. Und wenn man die Entstehung des Buches aus dem Spiel läßt und nach seiner Geltung und Wirkung fragt, so hat man schon recht, es als ein antikes Volksbuch zu bezeichnen.

Das Buch wurde ein Welterfolg. Es hat unter anderem armenische, arabische, äthiopische Bearbeitungen gefunden, durchaus verständlich, weil sich im Orient die lebendige Erinnerung an Alexander mit großer Zähigkeit gehalten hat. Vor allem ist der Roman vielfach ins Lateinische umgesetzt worden: diese lateinischen Bearbeitungen haben den abendländischen Nationalliteraturen die Alexandergeschichte vermittelt. Sie setzen ein mit der Alexandreis des Julius Valerius, wohl um die Wende des 3. und 4. Jahrhunderts entstanden; sie ist die Hauptquelle für die französischen Alexanderwerke des Mittelalters. Für uns Deutsche ist vor allem wichtig die dem Archipresbyter Leo zugeschriebene Bearbeitung, die sogenannte 'Historia de preliis', die ins 10. Jahrhundert gehört. Dieser Leo war ein Italiener, der im Dienste campanischer Herzöge eine Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel unternahm und dort das griechische Original kennenlernte.

Ein antikes Fabelbuch also steht am Anfang, nicht so fabulos wie die Geschichten um Troja, aber auch ein Buch, in dem das Phantastische das Ge-

schichtliche vollkommen eingesponnen hat. Alexander und Troja sind die beiden großen antiken Themata für die deutsche Dichtung des Mittelalters. Daneben verschwindet alles andere. Und wenn auch nur vereinzelt, haben wir doch den Fall, daß derselbe Dichter ein Troja- und ein Alexanderbuch geschrieben hat. Dies äußere Nebeneinander birgt für die Literaturhistoriker die Versuchung, auf ein inneres Nebeneinander zu schließen, das heißt die Stellung des Dichters und des Publikums zu beiden Themen als gleichartig anzusehen. Aber da walten tiefe Unterschiede. Schon chronologisch zeigen sich Differenzen. Was wir an Trojaromanen kennen, gehört überwiegend ins 13. Jahrhundert, das Jahrhundert, das mit Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide beginnt, das Jahrhundert der ritterlich-höfischen Kultur. Der Trojastoff ließ sich wunderschön auf die Formel von Minne und ritterlicher Heldentat bringen. In dieser Verpuppung und Umdeutung hat das Mittelalter ihn sich zu eigen gemacht. Im 14. und 15. Jahrhundert, als das Interesse an Alexander und der Alexanderdichtung sich immer steigert, ist Troja, wenn auch nicht vergessen, so doch in den Hintergrund getreten. So kommt man schon rein statistisch zu dem Schluß, daß es andere seelische Bezirke gewesen sein müssen, aus denen die Teilnahme am Leben und an den Taten Alexanders sich speiste.

Um es kurz zu sagen: Alexander war für das Mittelalter keine reine Romanfigur, kein bloßer Märchenheld, sondern eine Gestalt, die in dem göttlichen Weltplan an ausgezeichnete Stelle stand. Das Interesse an ihm wurzelt letztlich im Religiösen, deshalb ist es so tief und so nachhaltig gewesen. Eins der beliebtesten Stücke der Bibel war das Buch Daniel, und zwar um seiner Visionen willen, in denen Vergangenes und Zukünftiges in gewaltigen und grauenvollen Bildern verhüllend eingeschlossen war. Immer wieder hat sich die Spekulation und die Phantasie des Mittelalters an diesen Bildern versucht, um Gottes Weltplan zu enträtseln, vor allem um vorauszuwissen, wie er es mit dem Ende der Dinge vorhabe. Das 7. Kapitel des Daniel enthält das Traumgesicht von den vier großen Tieren, die aus dem Meer heraufstiegen. Man wußte, das bedeutete vier Weltreiche, und eins von ihnen war das Alexanders. Aber mehr als das: die Bibel erzählt ja ausdrücklich von Alexander, das erste Kapitel des ersten Makkabäerbuches beginnt mit ihm und gibt einen Abriß seines Lebens bis zu seinem Ende. Damit wird Alexander auf eine besondere Ebene gestellt und ist etwas anderes als Paris und Achill; damit wird, was lateinische Quellen sonst von Alexander zu erzählen wissen, zu einer apokryphen Erweiterung des biblischen Berichtes. Wir wissen, wie das Mittelalter seine Apokryphen geliebt hat, das Evangelium Nikodemi, die Gesta Pilati und dergleichen, wo man die entzückenden Geschichten von Jesu dem Kinde lesen konnte, die genauen Lebensumstände seiner Mutter Maria, wo man die Lebensgeschichte des Pilatus und des Judas erfuhr. Von alledem erzählte die Bibel viel zu wenig, und sie tat es in einem kargen, strengen Stil, der gar nicht nach mittelalterlichem Geschmack war; was man suchte, das war die kindliche Arabeske, die sich um diese Strenge rankte. Auch Alexander war eins von den großen Werkzeugen Gottes; und an den lateinischen Lebensbeschreibungen, wie sie aus Pseudokallisthenes ab-

geleitet wurden, hat gewiß auch das gelockt, daß das starre, knappe Bild, das die kirchliche Überlieferung von ihm bot, Fleisch und Blut und Leben gewann. Man darf diesen Gedanken freilich nicht überspannen. Andere Gründe kommen hinzu. Die Kreuzzüge hatten den Weg in den Orient geöffnet und den Blick nach dem Osten gelenkt. Was sie dem Abendlande brachten, das war etwas wie die Entdeckung Amerikas: ein neuer Erdteil ging auf, voll neuer Weiten, voller Rätsel und Wunder. Wir sehen es der ältermittelhochdeutschen erzählenden Dichtung, vorab der sogenannten Spielmannsdichtung an, was das literarisch bedeutete. Auch diesem neuen Interesse kam die Alexanderdichtung entgegen. Und es ist nicht von ungefähr, wenn sie sich gelegentlich überschneidet mit der Dichtung vom Herzog Ernst, den seine Fahrten ebenfalls zu den Wundern des Ostens trugen. Aber auch dies Interesse hatte seine religiösen Hintergründe. Denn der neue Erdteil war der Boden, auf dem Jesus und die Apostel gewandelt waren. Es war der Boden, der Adam und Eva getragen hatte, der Boden, auf dem das Paradies zu suchen war.

So ist denn kein Zweifel, daß man gerade die ältesten deutschen Alexanderdichtungen, den sogenannten Vorauer und den aus ihm abgeleiteten Straßburger Alexander, beide dem 12., vorhöfischen Jahrhundert zugehörig, ihrem eigentlichen Wesen nach als geistliche Dichtungen anzusprechen hat. Nicht nur, weil sie von Geistlichen geschaffen sind, sondern weil sie einer Gestalt gelten, die in erster Linie als biblische Gestalt das Interesse der deutschen Bearbeiter wachgerufen hat. Besonders handgreiflich sind die Dinge bei dem Vorauer Alexander des Pfaffen Lamprecht. Er trägt seinen Namen nach der Vorauer Handschrift, die ihn enthält, einem großen Sammelkodex, unserem größten handschriftlichen Schatz aus der frühmittelhochdeutschen Zeit. Da steht der Alexander als einziges sozusagen weltliches Werk zwischen lauter geistlicher Dichtung, zwischen einem Salomogedicht, einer Danielgeschichte, einer Judith auf der einen Seite und Dichtungen vom Leben Jesu und vom Weltende auf der anderen. Das ist der kirchlich-geographische Punkt, auf den Alexander gehört. Zwar ist der Pfaffe Lamprecht weitgehend von einer größtenteils verlorenen französischen Vorlage abhängig, und man kann nur in seltenen Fällen für seine Originalität stehen. Aber man tut ihm kein Unrecht, wenn man ihn in seiner Auffassung des Stoffes mit seiner Quelle gleichsetzt. Nun, Lamprecht will nichts von Alexanders wunderbarer Geburt wissen. Er polemisiert mit seiner Quelle gegen die, die ihn zum Sohn eines Zauberers machen; für ihn ist er der Sohn Philipps, denn so steht es in der Bibel. Lamprecht läßt sich keine Gelegenheit entgehen, Verklammerungen mit sonstiger biblischer Geschichte herzustellen: Medien, das ist das Land, wohin der Engel mit Tobias gesandt wurde; Armenien, das ist das Land, in dessen Bergen die Arche Noäch Grund fand; Sardes ist die Stadt, von der das Buch Apokalypsis erzählt, wohin Gott den St. Johannes als Boten schickte. Namen wie Galiläa und Mesopotamien haben für Lamprecht den vollen biblischen Klang, und doch erzählt uns dieser Mann die Fabeleien von Alexanders Außerem: sein eines Auge war blau wie das eines Drachen, das andere schwarz wie das eines Greifen. Und doch erzählt er uns die Geschichte von Bucephalos mit all ihren märchenhaften

Zügen. Und sein Bearbeiter und Fortsetzer, der Verfasser des sogenannten Straßburger Alexander, ebenfalls ein Geistlicher, der etwa 30 Jahre später dichten mochte als Lamprecht, erzählt uns von den Wundererlebnissen Alexanders auf seinen Zügen an die Enden der Welt, von Abenteuern mit den seltsamsten Untieren, mit Giganten und Amazonen, von dem Land, wo Mädchen aus Blumentknochen wachsen, die nur im Schatten leben können; kommt der Herbst, so welken sie dahin. Aber auch dieser Fortsetzer sieht als Geistlicher seinen Alexander in geistlichem Licht und kommt auf ein geistliches Ziel hinaus. Den Schluß der Abenteuerfahrt macht Alexanders Zug gegen das Paradies. Auf Schiffen geht es den Euphrat hinauf; er war, wie man wußte, einer der vier Ströme, die im Paradies ihren Ursprung haben. Alexander kommt an die Mauer, die aus Edelsteinen gefügt ist; er schlägt ans Tor und heischt Tribut. Ein alter Mann tritt heraus und mahnt den König zur Umkehr; er gibt ihm einen Stein, nicht größer als eines Menschen Auge, der seines Schicksals Deutung einschließe. Heimgekehrt nach Griechenland findet Alexander schließlich einen alten Juden, der die Deutung geben kann: er heißt eine Waage bringen und legt den Stein in die eine Schale, die andere wird mit Goldbarren gefüllt; aber wie man sie auch häuft, der Stein wiegt sie auf. Da läßt der Jude das Gold wegräumen und legt eine Flaumfeder mit ein wenig Erde in die Schale, und alsbald senkt sie sich zu Boden: das Grab ist das Schicksal aller irdischen Herrlichkeit, das ist die Lehre, die das Gleichnis geben soll. Alexander geht in sich, läßt Kampf und Habgier und regiert noch eine Zeit als untadliger Fürst, bis ein Giftmord ihn dahinrafft. Von allem, was er je gewann, blieben ihm nur sieben Schuh Erde, mit diesem trübseligen Satz beschließt der Geistliche seine Erzählung. Natürlich hat er sich die Schlußpartien nicht erfabelt: er hielt auf Wahrheit und Quellentreue, das war er seinem Stoff schuldig. Hier folgt er über Pseudokallisthenes hinaus einer jüdisch-talmudischen Quelle, dem Iter ad Paradisum. Aber auch der antike Roman wußte schon, daß Alexander bis zu den Gefilden der Seligen vordrang. Es liegt über dem Straßburger Alexander schon ein Frühlicht der ritterlich-höfischen Zeit. Das redenhafte Wesen seines Helden macht den Dichter warm. Aber zum Schluß ist er ihm doch der „tobende Wüterich“, dessen Habgier und dessen frevelhafter Übermut keine Grenzen kennt. Und wenn der Vorauer Alexander den Spruch Salomos von der vanitas vanitatum als Motto an die Spitze stellt, so zieht der Straßburger Alexander das Fazit des Heldenlebens in einer fromm-demütigen Lehre: lazet alle girekeit!

Dann kam das ritterlich-höfische Jahrhundert, und mit ihm ein neues Alexanderbild, wie sich denn jedes Jahrhundert seinen Helden nach seinem Herzen schafft oder umschafft. Diese ritterlich-höfische Epoche hat zum erstenmal auf deutschem Boden versucht, ein weltliches Humanitätsideal zu verwirklichen, natürlich in streng aristokratischer Abgeschlossenheit. Es war eine Epoche, die sich in ihrer Literatur darstellt als eine Zeit feinsten Kunst- und Formpflege, eine Zeit hochgetriebener Persönlichkeitskultur, eine Zeit, die Erziehung und Bildung aufs höchste bewertete. Deshalb auch hat ihre Dichtung überall etwas eigentümlich Pädagogisches. Ihr bestimmendes Ge-

präge erhielt diese Kultur vor allem dadurch, daß sie der Frau eine beherrschende Stellung gab und den Ritter in der Form des Minnedienstes der Frau unterordnete. Es wurde schon gesagt, daß aus der Blütezeit der höfischen Dichtung keine Alexandreis erhalten ist. Aber wir haben zwei Nachzügler, das ältere von diesen beiden Werken, um 1250 entstanden, ist die bedeutendste Alexanderdichtung, die das Mittelalter uns hinterlassen hat. Ihr Verfasser ist Rudolf von Ems, eine höchst sympathische Dichtergestalt. Er war ein ritterlicher Herr, aber doch schon ein Spätling der Ritterdichtung, der gerade in seinen ritterlichen Dichtungen die reife, fast überreife Feinheit aufweist, den etwas melancholischen Duft, wie er solchen Spätlingen manchmal eigen ist. Für Rudolf von Ems ist Alexander das Idealbild des Ritters, besser gesagt, das Idealbild des ritterlichen Fürsten. Natürlich ist er ein tapferer Kämpfer, vor allem aber zielt ihn der Adel der Gesinnung. Er ist freigebig, großmütig, weise, diese Fürstentugenden werden vom Dichter nachdrücklich unterstrichen. Die spezifischen Züge des Ritterromans kommen stark heraus. So spielt das Ethisch-Pädagogische eine große Rolle. In Hunderten von Versen hören wir von Alexanders Erziehung, von all den Kenntnissen und Lehren, die ihm sein Lehrer Aristoteles zukommen ließ. Wenn wir Rudolf glauben dürfen, ist auf dem Wege dieses Fürstenunterrichts die Ethik des Aristoteles entstanden. Noch kräftiger kommt die Minne zur Geltung. Da bot der historische Alexander herzlich wenig und Pseudokallisthenes nicht mehr. Hier mußte man also ausschmücken oder erfinden. Alexanders Verhältnis zu Rogane, das einzige, was die Quelle bot, war kein rechtes Objekt: es fehlte die Komplikation, die darin liegt, daß es sich bei der Minne nach dem Regelfall um das Verhältnis zu einer verheirateten Frau handelt. So gestaltet denn, höchst sonderbar, Rudolf die Beziehungen zwischen Nektanebos und Olympias zu einem Minneverhältnis um. Aber natürlich mußte die Minne auch an Alexander selber demonstriert werden. Dazu dient die Amazonenkönigin Talistria. Es liest sich sehr hübsch, wie Alexander auf ihre Werbungen zunächst gar nicht eingehen will, denn er ist mit Rogane verheiratet. Aber schließlich, die Minne ist allgewaltig, niemand kann ihr widerstehen, das ist die etwas bequeme Maxime, mit der höfische Dichter sich über das Zweifelhafte solcher Begebenheiten hinweghelfen. Diese Amazonengeschichte ist ein klassisches Beispiel für die Dämpfung und Mäßigung, die im ganzen der Stoff des Alexanderromans in den Händen dieses reinblütigen höfischen Dichters gewonnen hat. Man erkennt die Amazonen überhaupt nicht wieder, so sittig-höfische Frauen sind sie geworden. Ihre Herbeheit und Kampfeslust ist dahin, und fast hat sich der weibliche Kriegerstaat in einen Minnehof verwandelt. Es wäre höchst reizvoll gewesen zu sehen, wie Rudolf sich mit den sehr viel krauseren Abenteuern abgefunden hätte, die Alexander später auf seiner Fahrt nach Indien begegnen. Leider ist der Roman Fragment geblieben; von den geplanten zehn Büchern ist nicht viel mehr als die Hälfte fertig geworden.

So ist denn hier also das alte griechische Volksbuch von Alexander zu einem kultivierten Ritterroman geworden: so scheint es uns, und so reiht die Literaturgeschichte das Epos ein. Aber das ist nur halbbrichtig. Als Darius

gestorben und das Perserreich durch das makedonische Reich abgelöst ist, als Alexander als der legitime Weltherrscher dasteht, verändert das Werk auf ein paar tausend Verse seinen Charakter und gerät in das Fahrwasser der heiligen und der Heilsgeschichte. Mit einer jener Weltreichprophezeiungen aus dem Daniel fängt es an: Alexander ist der eiserne Rumpf des großen Standbildes auf tönernen Füßen, das Nebukadnezar im Traume sah. Und dann bekommen wir zwei halbwegs parallele Berichte, von denen sich der eine auf Josephus, der andere auf Methodius beruft, Berichte, die jüdische und ismaelitische Geschichte mit dem ganzen Apparat von Patriarchen-, Fürsten- und Stammesgeschichte vor uns entrollen, und zwar zu dem Ende, um sie zu verknüpfen mit dem eschatologischen Vorstellungskreis, in den mittelalterliche Tradition die Ausgänge des Volkes Israel und des Volkes Ismael einbezog. Damit kommen wir zu einem Punkt, der nicht übersehen werden darf, wenn man danach fragt, aus welchen Bezirken sich das Interesse des Mittelalters an Alexander nährte. In der Popularreligion des Mittelalters, namentlich des ausgehenden, ist kein Gedanke lebendiger und erregender gewesen als der von dem Ende der Dinge. Es gibt erschütternde Ausbrüche der Weltuntergangsstimmung im 14. und 15. Jahrhundert. Der eine glaubte das Ende näher, der andere ferner, aber die Phantasie kreiste immer wieder in diesen Bezirken und malte sich auf Grund der Apokalypse, des Daniel und gewisser Evangelienstellen die furchtbaren Zustände aus, die erst das Kommen des Antichrists und dann das Ende selber begleiten würden. Zu diesen Leiden der Endzeit gehörte es auch, daß zwei wilde Völker, gewöhnlich Gog und Magog genannt, aus den Bergen Asiens hervorbrachen und die ganze Erde überschwemmen und marterten; Rudolf erzählt davon bis ins einzelne. Das waren jüdische, nach der anderen Version ismaelitische Stämme. Und Alexander hatte sie in Caspia in den Uebera Aquilonis eingeschlossen mit Gottes unmittelbarer Unterstützung, der ihm durch ein Wunder zuhülfe kam; dort sollten sie bis zu ihrer Stunde gefangen sitzen. Alexander hatte also seinen Platz im eschatologischen Gedankenkreis, und man muß diese Partien bei Rudolf, die interessantesten und persönlichsten der ganzen Dichtung, auf sich wirken lassen, um zu erkennen, was dieser Platz bedeutete.

So scheint denn auch bei Rudolf von Ems unter dem ritterlichen Gewand der eigentliche mittelalterliche Alexander erkennbar durch. Auch für Rudolf war Alexander zunächst einmal das Instrument Gottes, der Mann, dem Gott eine besondere weltgeschichtliche Rolle zugewiesen hatte. Im Anschluß an die Schlacht von Arbela berichtet Rudolf, daß nach den Quellen bis dahin anderthalb Millionen durch Alexander umgekommen seien, und er beschwichtigt etwa aufkommende Zweifel, indem er hinzufügt: das war seine gottverhängte Mission, das Strafgericht des Höchsten an den ruchlosen Heiden zu vollziehen.

Grundsätzlich ebenso wie Rudolfs Werk ist die andere ritterliche Alexanderepis zu beurteilen, die Dichtung des Ulrich von Eschenbach, ein Werk, das wohl noch aus höfischer Sphäre, aber nicht mehr eigentlich aus höfischem Sinne kommt. Ulrich ist um eine gute Generation jünger als Rudolf und zeigt die bunte und wahnsinnige Stofffreude, die den bewußteren Stil

seines Vorgängers verdrängt hat. Alles ist leichter und äußerlicher genommen. Die Vorstellung, daß Alexander ein Werkzeug Gottes sei, ist dahin verflacht, daß der Dichter ihn ganz naiv zu einem Schützling Gottes macht. Alexander hielt sich ze gote und fuor in sinem gebote: das ist das oft angeschlagene Leitmotiv der Dichtung. Diesem Dichter ist es möglich, die Gideongeschichte der Bibel als Gegenstück zur Lage seines Helden anzuführen; er erzählt zum Trost des Lesers von David und Goliath, ehe es in den schweren Kampf von Arbela geht. In Gestalt von frommen Kapiteleinführungen und -ausgängen, moralisierenden Einschüben, biblischen Geschichten, geistlich-typologischen Ausdeutungen stellt sich die religiöse Auffassung Alexanders als der immer gegenwärtige Hintergrund des Gemäldes dar; und es paßt ins Bild, wenn das Werk auf Bestellung eines Salzburger Erzbischofs geschaffen wurde. Außerlich freilich ist der miles Dei ganz tief ins Rittertum getaucht. Schon die Quelle wies diesen Weg; denn Ulrich fußt auf der künstlerisch wertvollsten lateinischen Alexandrie, dem Hexameterrepos des Walthar von Chatillon, das in der Blütezeit des Rittertums, im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts entstanden ist und seinen Helden dementsprechend sieht. Ulrich steigert seine Quelle noch durch das Einlegen von ritterlichen Festen, Hoftagen, Zweikämpfen und nimmt jede denkbare Gelegenheit wahr, um der Minne zu ihrem Rechte zu verhelfen. Aber gerade diese Übertreibungen kennzeichnen den sich auflösenden Typus. Der Dichter ist seinem Vorhaben innerlich nicht mehr gewachsen: dieser ritterliche Alexander ist unheldisch und sentimental geworden.

Das Eigentümliche und für uns schwer Nachzuempfindende bei diesen beiden ritterlichen Dichtungen ist die Verbindung des Poeten mit dem Historiographen. Denn zumal Rudolf von Ems wollte durchaus Historiograph sein; er versichert immer wieder, daß er nichts als die 'ungelogene warheit' bringe. Er unterrichtet uns auch genau über die Quellenstudien, die er getrieben habe, um diese Wahrheit möglichst vollständig zu gewinnen. Aber das hindert ihn nicht, sich aus der Amazonenbegegnung eine Minnenobelle zurechtzuschneiden, es hindert ihn nicht, die ganze Gestalt Alexanders aufs Ritterliche hin zu stilisieren, äußerlich und innerlich. Es sind sehr tiefe Probleme, an die diese Zwieschlächtigkeit seines Werkes den Betrachter heranzuführt. Man sieht sich vor die Frage gestellt, ob das, was uns freier Gestaltungswille erscheint, nicht vielleicht Gestaltungsnotwendigkeit war für eine Zeit, die gar nicht anders konnte, als das Vergangene sich so naiv zu assimilieren und es umschaffend den zeitgerechten Darstellungsformen anzugleichen, die gar nichts anderes wußte, als daß die Grenzen zwischen Wahrheit und Dichtung offen seien.

Auf die ritterliche folgte die bürgerliche Zeit, und auf den ritterlichen der bürgerliche Alexander. Wir besitzen aus dem 14. Jahrhundert zwei Alexanderdarstellungen, die bei fühlbaren Stilunterschieden innerlich doch einander nahe stehen. Die eine, der Alexander Seifrits, gehört in die Mitte, die andere, der sogenannte 'Große Alexander', in den Ausgang des Jahrhunderts. Der Titel des Werkes führt irre, wenigstens wenn man ihn auf das äußere Maß beziehen wollte. Das gerade ist kennzeichnend, daß an Stelle

der Niesenbücher des 13. Jahrhunderts, die Zehntausende von Versen enthalten, jetzt summarische Darstellungen treten, die mit ein paar tausend Versen fertig werden. Man nimmt die Quellen nun wieder handfester und derber, ohne das Bedürfnis zu verbrämen und zu idealisieren. Nur noch in verlorenen Tönen klingt das Ritterliche nach. Man steuert direkt auf das Ziel zu, und dieses Ziel ist das Wissentwollen von dem geheimnisvollen Mann der Vorzeit. Der biblische Hintergrund ist vollkommen deutlich: der eine Dichter fängt mit den vier Weltreichen an, die nach Abrahams Tod auf Erden sich ausbreiteten, der andere stellt seinen Vorpruch auf den Gedanken, daß Alexander als Gottesgeißel unter die verderbte Menschheit gesandt wurde. Der Stoff wird wieder so angegriffen, wie die Geistlichen im 12. Jahrhundert ihn angegriffen hatten. Aber das Interesse ist säkularisiert, es kommt nicht mehr auf große moralische Nutzungen an. Laien mit Durchschnittsbildung übersehen mehr schlecht als recht in holprigen Versen die lateinischen Quellen ebenfalls für Laien mit Durchschnittsbildung. Halb mit Staunen, halb mit Grauen liest man sich den Kopf warm an all den Wundern, die Gott diesem seinem Sendling zu erleben gewährte. Denn so muß man das sehen: die Wunder Alexanders, den die Überlieferung nicht umsonst den wunderlichen oder den wunderaere nennt, all die geheimnisvollen und unerhörten Erlebnisse, die ihm zuteil werden, sind es, die das primitive, grobstoffliche Interesse eines breiteren Publikums fesseln. Aber es ist keineswegs so, daß man diese Wunder als reinen Unterhaltungsstoff genoß. Sondern im Hintergrund stand immer das Verwundern darüber, daß Gott einen Menschen, der noch dazu ein Heide war, dermaßen begnadete, daß er ihn so tief in die Geheimnisse seiner Schöpfung blicken ließ. Ganz naiv macht sich diese Verwunderung manchmal Luft. So steht im „Großen Alexander“ zu lesen: die größte Wundertat, die Alexander vollbrachte, war die, daß er die zehn Stämme der Israeliten in den Kaspiischen Bergen einschloß. Wenn Gott den heiligen Petrus mit dieser Aufgabe betraut hätte, so wäre das Grund zum Staunen, wie viel mehr, daß dieser Heide es tun durfte. Aber Gottes Ratschlüsse sind eben unerforschlich.

Grob und primitiv wie diese Art den Stoff zu nehmen, wird in den späten Epen auch die Psychologie, wenigstens wenn man ein höfisches Werk wie die Rudolfsche Alexandreise dagegen hält. Gegeben war die superbia als die Todsünde, die dem Helden aus seinen märchenhaften Erfolgen erwuchs. Aber bei Rudolf ist auch dies Motiv gedämpft und gemildert: unmaze und überere schadent dicke sere, auf die Formel bringt Rudolf das psychologische Problem, das heißt er rückt es in den Schwinkel der höfischen Ethik, für die maze und ere Kardinaltugenden waren. In den späteren Darstellungen wird die superbia wieder gröber genommen und an Beispielen illustriert, die an Greifbarkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Alexander war nicht zufrieden, die Welt bis zu ihren Grenzen durchmessen zu haben, er will auch ergründen, was über und was unter der Erde ist. Er läßt sich eine Art Käfig bauen, bespannt ihn mit Greifen, und die tragen ihn so hoch in den Himmel empor, daß er schließlich die Erde unter sich im Ozean schwimmen sieht wie eine Ente oder einen Hut auf dem See. Das Ende wird verschieden erzählt,

meist greift Gott selber ein und schmettert wohl gar den überkühnen Helden zornig zur Erde. Die Geschichte als solche steht schon in der *Historia de preliis*. Aber noch Ulrich von Eschenbach macht sie flüchtig ab; erst in diesen späten Darstellungen kommt sie recht zur Geltung. Das Gegenstück zu dieser Himmelfahrt ist eine Fahrt in die Tiefen des Meeres, die Alexander in einer Art gläserner Taucherglocke unternimmt. Bei so frevelhaftem Beginnen konnte die Sympathie des mittelalterlichen Dichters nicht mehr mit. Da versagte sich dem großen Wundermann die Teilnahme, die man seinem heldenhaften Wesen auch jetzt noch durchaus entgegenbrachte. Und darin sieht der „Große Alexander“ ein besonderes Wunder, daß die Gottheit sich diesen Übermut solange gefallen ließ.

Es mag Zweifeln begegnen, wenn wir so den mittelalterlichen Alexander mit allem, was von ihm erzählt wurde, aus einem Romanhelden und Märchenfürsten in ein Stück geschichtlichen Glaubens verwandeln. Ist es denn vorstellbar, daß literarisch gebildete Menschen etwas wie die Greifensfahrt für bare Münze nahmen? Aber die Quellen zwingen vielfach geradezu zu dieser Auffassung. So knüpft zum Beispiel Seifrit an die Geschichte von der Taucherschaft eine längere Erörterung: manche Autoren stellten es so dar, als habe Nojane die Kette gehalten, an der die Taucherglocke hing, und habe sie ins Meer fallen lassen; aber das könne nicht richtig sein; denn erstens sei Nojane in Persien zurückgeblieben, und außerdem wäre die Kette viel zu schwer für sie gewesen. Da wird also Quellentritt getrieben, und diese Kritik veranlaßt Seifrit gelegentlich, eine Nachricht seiner Quelle zu verwerfen. Daß beim Tod Alexanders auch die Elemente an dem allgemeinen Schmerz teilnahmen, glaubt er noch; daß aber die Sonne sich verfinsterte, lehnt er ab mit der Begründung, er sei doch schließlich nur ein Mensch gewesen. Es ist das eine Stelle, wo wir einmal einen Blick tun können in die innere Haltung eines mittelalterlichen Autors gegenüber seinem Stoff. Die Grenzen von Wahrheit und Dichtung flossen; auch bei einem Text, den man im ganzen als historische Quelle nahm, war dem einzelnen doch die Wahl gelassen, wie weit sein Glaube mitgehen wollte. Aber das ist etwas grundsätzlich anderes als die moderne Haltung einem sogenannten historischen Roman gegenüber.

Im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts ist ein Europäer noch viel weiter nach Osten vorgeedrungen als Alexander, der Venezianer Marco Polo, der in vierundzwanzigjährigen Reisen nicht nur den vorderen Orient, sondern fast ganz China kennenlernte. Er hat gewußt, daß er auf den Spuren Alexanders ging, und kommt öfter auf ihn zu sprechen. Bei ihm zuerst erlebt die mittelalterliche Alexandertradition eine Entzauberung; er rationalisiert sich so einen Bericht wie den von der wunderbaren Einschließung der israelitischen Stämme in den armenischen Bergen. Aber es ist sehr bezeichnend, daß allgemeinere Äußerungen des Zweifels uns erst ganz spät begegnen, erst im 16. Jahrhundert. Es gibt einen Druck von Hartliebs Alexanderbuch aus dem Jahre 1472, in dem bei einem Abenteuer eine Hand des 16. Jahrhunderts an den Rand geschrieben hat: leug nit, ich friß dich sunst, und ein anderer hat empört oder mitleidig darunter geschrieben: hat wol mehr gelogen. Erst die Humanisten sind zu dem echten Alexander durchgedrungen;

erst ein Mann wie Turmair hat Hartliebs Alexanderbuch als 'Hockemärlein' abgetan.

Was diese Märlein solange hielt, was ihnen Autorität gab, war die biblische Grundlage des mittelalterlichen Alexanderbildes. Der echte Alexander hat zu seinen Zeiten eine Apotheose erfahren, von dem mittelalterlichen kann man beinahe etwas Ähnliches sagen. Alexander war ein erwähltes Rüstzeug Gottes, er ahnte, obgleich Heide, etwas von dem einen großen Gott; er war fest eingespannt in allbekannte und allerregende kirchliche Gedankenkomplexe; ohne viel Übertreibung kann man sagen: Alexander war etwas wie ein Legendenheld. Das war es auch, was ihm den Einzug in die religiöse Kunst ermöglicht hat: Alexanders frevelhaftestes Abenteuer, seine Himmelfahrt mit dem Greifengespann, hat man immer wieder dargestellt, in der byzantinischen Kunst so gut wie in der romanischen und fürderhin.

Deutsches Mittelalter und italienische Renaissance im Ackermann aus Böhmen

1937

Es ist eine Pflicht selbstverständlichster wissenschaftlicher Dankbarkeit, den Namen Konrad Burdachs an den Anfang zu stellen: er hat uns den 'Ackermann aus Böhmen' wiedergeschenkt. — Schon im Jahre 1824 erschien die erste Ausgabe, die heute selbst von den Germanisten vergessen ist; Friedrich Heinrich v. d. Hagen erneuerte die Dichtung auf Grund der Abschrift, die Gottsched in Wolfenbüttel von dem älteren Pfisterdruck genommen hatte. 1877 erschien Aniescheks kritischer Text, und auch von ihm ging keine Wirkung aus. 1917 kam die Ausgabe von Vernt und Burdach heraus. Und dank Burdach hat der Ackermann eine Renaissance erlebt, die ihm einen Platz in der vordersten Reihe der geschichtlichen Bildungsgüter unseres Volkes gegeben hat. Dank Burdach ist der Ackermann in den Brennpunkt der Forschungen gerückt, die sich um den deutschen Frühhumanismus bemühen; und diese Stellung wird ihm bleiben, selbst wenn man der Meinung sein sollte, daß die papierene Mauer, mit der Burdach das schmale Werkchen umschänzt hat, den Blick ins freie Gelände eher hemmt als erleichtert.

Quizinga, der nüchternste und illusionsloseste Betrachter der spätmittelalterlichen Kulturgeschichte, hat einmal geschrieben: 'Zuerst kam das Neue als Form, ehe es zu neuem Geist geworden ist'. Der Einwand liegt nahe: ist es vorstellbar, daß ein Neues als Form kommt, ohne einen neuen geistigen Impuls? Die Antwort könnte nur lauten: Die neue Form wurde noch nicht als Träger oder Wegbereiter neuer geistiger Gehalte empfunden, sondern nur als eine neue Spielart des Ausdrucks, mit der man den geistigen Boden, auf dem man stand, nicht verließ.

Burdach hat natürlich gewußt, daß die Wirkungen, die vom italienischen Frühhumanismus nach Böhmen herüberstrahlten, Dante, Petrarca, Rienzo, vorzüglich auf dem Gebiete der Form Gestalt fanden. Eine große Zahl von Textpublikationen innerhalb seines großen Werkes soll ja gerade den Nachweis liefern, wie eine vom italienischen Humanistenlatein bestimmte neue deutsche Prosa in Böhmen und Schlesien eindrang und vordrang. Aber es ist doch nicht zu leugnen, daß sein tieferes Interesse an einer anderen Stelle lag. Wir stehen hier vor einem eigenen Zwiespalt zwischen Mensch und Aufgabe. Es lockte ihn nicht, das Ausmaß, die besonderen Formen dieser deutschen Latinität, ihre Auseinandersetzung mit der bodenständigen deutschen Prosa untersuchend zu verfolgen. Nur auf diesem Wege ist es aber möglich, die sprachliche Bewegung, die von Johann von Neumarkt ausging, in die Entstehungsgeschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache einzuordnen. Sondern

ihn lockte es, den kultur- und gedankengeschichtlichen Zusammenhängen nachzugehen, d. h. in unserm Fall, das Neue als Geist im böhmischen Frühhumanismus aufzusuchen. Der dankbarste Anknüpfungspunkt für diese Betrachtungsweise, vielleicht darf man sagen: der einzige dankbare Anknüpfungspunkt war der Adermann, der beherrschend im Mittelpunkt dieses Burdachschen Forschungsfeldes steht. Gewiß versäumte Burdach auch hier die Frage nach der Form nicht. Aber es kam doch nicht zu einer stilistischen Analyse und blieb bei einigen nur das Handgreiflichste fassenden Feststellungen über Drei- und Zweigliedrigkeit, über Parallelismen und Reihenbildung; nur dem rhythmischen Satzschluß ist Burdach energisch, vielleicht zu energisch nachgegangen. Alles Bemühen warf er vielmehr auf den Nachweis renaissancehafter Elemente in Stoff und Gedankengut des Adermanns. Es ist kein Zweifel, daß hier so manches Stück von der papierenen Mauer wieder abgetragen werden muß.

Inzwischen ist ein Dokument ans Licht getreten, das Burdach nicht mehr nutzen konnte: ein lateinischer Brief, mit dem der Verfasser des Adermanns das Exemplar des eben abgeschlossenen Werkes begleitete, das er einem Freunde in Eger schenkte. Durch diesen Brief ist zunächst die Frage der Verfälschung endgültig entschieden. Der Adermann stammt von jenem Johann von Tepl, notarius et rector scolarium in Saaz, für dessen Autorschaft Bartoš, Beer und Hammerich einen sich immer mehr verdichtenden und eigentlich schon zwingenden Indizienbeweis geführt hatten. Nach den erhaltenen Daten darf man schließen, daß seine Frau etwa 35 Jahre war, als sie 1400 im Kindbett starb, und er selber in den Vierzigern stand, als er bald nachher das Streitgespräch verfaßte. Wichtiger aber ist der Brief als Selbstzeugnis des Johann von Tepl über Zweck und Ziel seines Werkes. Er schickt es dem Egerer Freunde zum Trost — der muß also auch in seiner Familie einen Verlust erlitten haben. Das verstärkt die Auffassung, daß dies Streitgespräch eine biographische Grundlage hat, wenn eine solche Verstärkung überhaupt noch nötig ist. Aber dieser Ton klingt nur an; im übrigen überreicht er dem Freunde das Werk als eine frischgeerntete Frucht *ex agro rhetoricalis iocunditatis, in quo, cum messem neglexerim, spicas colligo*. Das klingt, als wenn er sich als ein Spätling fühlt, der nicht zeitig genug oder intensiv genug Fühlung mit dem neuen Stilideal gewonnen hat, und ist doch wohl nicht ausschließlich auf die Rechnung der mittelalterlichen Demutzformel zu schreiben. Im folgenden Satz kommt sie freilich, ganz wie bei Johann von Neumarkt, voll zur Geltung: *ideo hoc incomptum et agreste ex teutonico linguagio consertum aggregamen, quod iam vadit ab incude, vobis dono*. Und dann wird ganz ausführlich Auskunft erteilt über all die rhetorice essentialia, die der Dichter in dem Werk anzubringen sich bemüht habe. So deutlich, wie man nur wünschen kann, wird das Werk hier vom Verfasser selbst als Stilkunstwerk, um nicht zu sagen als stilistisches Experiment und nur als solches hingestellt. Es wird nicht viele Beispiele dafür geben, daß ein Dichter sein Werk so genau und so ausschließlich als Form interpretiert.

Aber es wäre vorschnell geschlossen, wenn man darum von vornherein diese Form als die neue, d. h. humanistische Form ansehen wollte. Die *equivocacio*, die *sinonimacio*, die *metaphora*, die *arenga* und all die *verbales et sententiales colores cum figuris* brachte ja nicht erst der Humanismus nach Deutschland. Wir erinnern uns, daß Johann von Tepl *rector scholarium* war, also offenbar von klein auf vertraut mit der schulmäßigen lateinischen Rhetorik und Poetik des Mittelalters, die letztlich, wenn auch durch Zwischenglieder, auf dieselben antiken Quellen zurückging, aus denen der junge Humanismus schöpfte. Wie bei mancher anderen Wirkung des Humanismus könnte es auch hier so sein, daß etwas, das durch das ganze Mittelalter da war, nur einen neuen Auftrieb, vielleicht auch eine Ausweitung, Umbildung, Bereicherung erfuhr. Gerade dann aber braucht man zum Verständnis keine neue geistige Haltung. Wir müssen uns weiter daran erinnern, daß es damals in Deutschland eine Dichtung gab, die wenigstens in der Theorie ebenfalls den Anspruch erhob, auf der schulmäßigen Rhetorik zu fußen, das ist der ältere Meistergesang. Einzelne Begriffe der Rhetorik wie *aequivocatio* sind geradezu zu Schlagwörtern bei den Meisterfingern geworden. Es muß nachdrücklich betont werden, daß die Pflege des sogenannten humanistischen Stils in Böhmen keineswegs nur die Entleerung von etwas Neuem aus Italien bedeutet, sondern zugleich auch die Ausgestaltung und Weiterbildung heimischer Gegebenheiten. Das ist wieder ein Punkt, der davor warnt, die mittelalterlichen Bindungen im böhmischen Frühhumanismus zu übersehen. Gewiß, wenn man die Briefe Johanns von Neumarkt an Petrarca liest, die sich förmlich überschlagen in demütiger Bewunderung der lateinischen Stilkunst des Italieners, kann man wohl zu dem Eindruck kommen, als wenn die Stilbewegung in Böhmen nur vom fremden Vorbilde lebte. Aber es darf nicht übersehen werden, daß bei denselben Männern, die die Italiener umwarben und nachahmten, die Blüte meisterfingerrischer Kunst in hohem Ansehen stand. Johann von Neumarkt hat sich über Frauenlob in Ausdrücken geäußert, die in der Qualität dem entsprechen, was er von Petrarca sagt. Er erkennt Frauenlob denselben Schmuck der *flores* und *sententiae* zu, mit denen er, nach den Regeln der Rhetorik, seine eigenen Erzeugnisse auszustaffieren trachtete. Zur selben Zeit, in der Johann von Neumarkt in Prag seinen neuen Kanzleistil schuf, lebte am Prager Hof der bedeutendste zeitgenössische Meisterfänger, Heinrich von Mügeln, und erfreute sich offenbar hoher Schätzung beim Kaiser. Heinrich von Mügeln hatte nach vieljährigem Aufenthalt Ende der fünfziger Jahre den Hof Karls IV. verlassen, wir wissen nicht aus welchen Gründen, und war an den Wiener Hof Rudolf IV. gegangen. 1361 bemühte sich Karl nachhaltig, Petrarca an seinen Hof zu ziehen. Burdach selbst hat vermutet, daß das mit dem Scheiden Heinrichs von Mügeln zusammenhänge. Die Eifersucht, mit der Karl IV. Prags geistige Vorherrschaft auch sonst aufrechtzuerhalten suchte, so meint Burdach, habe den Kaiser veranlaßt, die nunmehr zu erwartende literarische Konkurrenz des Wiener Hofes durch die Berufung Petrarcas schlagend zu übertrumpfen. Das ist nicht mehr als eine Vermutung; aber es würde doch bedeuten, daß Heinrich von Mügeln und

Petrarca für den Kaiser einigermaßen vergleichbare Größen waren. Und ich glaube, soweit besteht die Vermutung zurecht.

Heinrich von Mügeln — der Name bezeichnet die größte Lücke, die in der spätmittelalterlichen deutschen Literaturgeschichte klappt. Burdach hat vor bald 30 Jahren eine Umfrage an Bibliotheken und Archive gerichtet, um möglichst vollständig zu erfassen, was von diesem Schriftsteller überliefert ist. Er ist ihm dann aber nicht weiter nachgegangen und hat keinerlei auf ihn zielende Studien oder auch nur Vorarbeiten dazu hinterlassen, offenbar weil er von Heinrich von Mügeln keine Beisteuer erwartete zu dem, was sich immer mehr als das Ziel seines Forschens festigte: dem Eindringen humanistisch-renaissancenhafter Elemente in der Form und im Geist. In der Tat hat Mügeln als Dichter ein ausgesprochen mittelalterliches Gesicht; aber im Sinne der Zeit ist er doch eine moderne Erscheinung. Denn dieser Mann, der bis heute nur erst als Meistersinger (und auch da dürftig genug) bekannt ist, hat zugleich eine weitgespannte Tätigkeit als Prosaiist entfaltet. Er hat sich als Historiker betätigt und in der bibliographischen Bewegung der Zeit eine noch nicht klar zu überschauende, aber anscheinend bedeutsame Rolle gespielt. Mügelns Meisterlieder lassen keinen Zweifel, daß wir einem Mann gegenüberstehen, der theologisch, philosophisch, kunsttheoretisch vollkommen aus dem Mittelalter und nur aus dem Mittelalter verstanden werden muß. Er hat sehr gut Latein gekonnt, so gut, daß er die Prosa seiner Ungarnchronik in lateinische Meistersingerstrophen umgießen konnte; aber das war ein mittelalterliches Können. Und doch hat auch ihn ein Hauch der neuen Zeit gestreift. Ich würde es noch nicht so hoch einschätzen, daß er den römischen Historiker Valerius Maximus übersetzt hat; denn er sieht ihn ganz auf mittelalterliche Weise als Anekdotensammlung, die er, wieder auf gut mittelalterlich, mit einer meistersingerisch florierten Vorrede präsentiert. Aber daß er antike Geschichte in breiter Front in seine Meisterlieder Eingang nehmen läßt, daß er sie mit antiker Mythologie durchsetzt, also etwa von Acheron und Phlegeton spricht, wo das Mittelalter sich mit dem Höllenfeuer begnügte, das ist neu und überraschend und nicht ohne einen besonderen Impuls zu verstehen. Und am überraschendsten ist, daß dieser Meistersinger, wenn auch noch in bescheidenem Umfang, so doch ganz handgreiflich lateinische Wortstellung, lateinischen Satzbau nachahmte und darin offenbar einen besonderen Stilschmuck sah. Es ist ein eigenes Bild: deutsche Meisterlieder, man möchte sagen, die mittelalterlichste Dichtgattung, die es gibt, getroffen von lateinischen Einwirkungen in Stoff und Stil, ohne daß aber diese Einwirkungen die weltanschauliche Haltung des Autors irgend berührten. Man wird das endgültige Urteil zurückstellen müssen, bis Mügeln wirklich bekannt ist. Vorläufig will er mir als ein großer Zeuge dafür erscheinen, daß das Neue in der Tat, wie Huizinga will, als etwas äußerliches, als Stoff und Form, kommen konnte. Sedenfalls stehen wir vor einem Mann, der repräsentative Bedeutung hat für den Übergang vom Mittelalter zur Reformation, beide Begriffe in ihrem eigentlichen Sinne verstanden; und wenn die Akademie jetzt eine kritische, von darstellenden Teilen begleitete Gesamtausgabe Mügelns in

Angriff genommen hat, so darf die Literatur-, Kultur- und Geistesgeschichte des ausgehenden Mittelalters davon wesentlichen Gewinn erhoffen.

Kehren wir zum Adermann zurück, so ist kennzeichnend für ihn, daß er mit den beiden großen Exponenten des böhmischen Schrifttums unter Karl IV. gleichermaßen zusammenhängt: der Adermannndichter hat Johann von Neumarcks Buch der Liebfosungen stellenweise aufs stärkste benutzt, und zwar bis zur wörtlichen Übernahme ganzer Abschnitte, nicht anders als die jüngeren böhmischen Kanzlisten die Briefmuster von Johanns Summa cancellaria aus- und abschrieben. Namentlich das vielbewunderte große Schlußgebet des Adermanns, das in rauschenden Bildern und mit einem Wortaufwand ohnegleichen den Allmächtigen anruft, entpuppt sich bei näherem Zusehen als ein Conto aus Johann von Neumarkt. Es ist überhaupt kein Gebet, sondern ein stilistisches Parastück, in dem der Dichter zum guten Ende noch einmal alle Künste seines Stils spielen läßt. Nun ist richtig, daß der Adermannndichter seine Vorlage nicht slavisch, sondern überlegen benutzt hat. Aber dem stehen solche Züge gegenüber, daß er z. B. sein 34. Kapitel, das ist das große Schlußgebet, gerade auf das 34. Kapitel des Buchs der Liebfosung stützt. Das ist reine Humanistenspielerei. Auf der andern Seite hat Johann von Tepl auch Heinrich von Mügeln gekannt und genützt; in welchem Umfange, ist vorläufig noch nicht sichtbar. Aber wichtiger als solche Berührungen und Abhängigkeiten im einzelnen ist die Erkenntnis, daß der Adermannndichter damit zugleich zwei verschiedene literarisch-stilistische Sphären reflektiert, nennen wir sie einmal die mittelalterliche und die humanistische. In meiner Abhandlung 'Das Deutsche im Adermann aus Böhmen' habe ich nachweisen können, wie stark der Adermann in der deutschen Literatur seiner Zeit verwurzelt ist. Namentlich aus dem Gesellschaftslied und aus dem Meisterliede aller Arten, bis zu den künstlichen Gebilden der Marienhymnik hinauf, hat er mit vollen Händen geschöpft. Aus deutscher Literatur stammt der Apparat seiner Bilder, Vergleiche, Aufzählungen und Beispiele, stammen zu weit überwiegenden Teilen die gnomisch-didaktischen Elemente, kurz alles, was man als die dichterische Substanz des Dialogs bezeichnen kann. Anders steht es mit der Form, in die diese Substanz gegossen wird. Es ist bislang nicht genügend gewürdigt worden, in welchem Maße der Adermannndichter lateinischer Syntax nachgegeben hat. Da wäre viel anzuführen. Diese Latinisierung trifft den Periodenbau im ganzen, etwa 8,8 ff.: hetten wir von des ersten von leime gekleckten mannes zeit leute (Genitiv!) auf erden, tiere und wurme (Genitiv!) in wustunge vnd in wilden heiden, schuppentragender vnd slipfriger fische in dem wage zuwachsunge vnd merunge nicht ausgereutet. Oder 25,35: auch ist da des smackes allerlei koste lustsame prufunge. Oder 26,25: Pyromancia, sleuniges vnd warhaftiges warsagens aus dem für wückerin. Die Latinisierung äußert sich aber auch in manchem Einzelseuge, in der Vorliebe für undeutsche Partizipialkonstruktion, im Gebrauch des Infinitivs, im Meiden des Artikels, in kleinen Eigenheiten der Wortstellung. Aber auch in weniger augenfälligen Dingen ist das Vorbild der lateinischen Sprache wirksam, in der Wortbildung und Wortbiegung.

Nicht umsonst schilt der Dichter in dem Widmungsbrief das Deutsche ein *idioma indeclinabile*, und er hat das Seine getan, um diese Indeklinabilität zu mildern. Aber das erfordert eine Untersuchung für sich. Bemerkte sei nur noch, daß diese Latinität nicht durchweg die Sprechweise des Dichters beherrscht. In manchen Kapiteln tritt sie geballt zu Tage, manche sind frei davon; sie ist für den Dichter ein Mittel stilistischer Schmucks wie andere auch. Aufs ganze gesehen aber stellt sich der Stil des Ackermanns lateinischer dar, d. h. für unser Sprachgefühl spröder und eckiger als wir ihn in der Burdach'schen Ausgabe lesen. Das ist der eigentliche Gewinn meiner textkritischen Studien: der Text des Ackermanns ist im Laufe einer hundertjährigen Überlieferung mehr und mehr eingedeutscht worden. Und der Überlieferungszweig α , dem die akademische Ausgabe vielfach zu Unrecht folgt, muß geradezu als eine neue Redaktion bezeichnet werden, die sich dem Original gegenüber etwa so ausnimmt wie die Nibelungenredaktion C gegenüber dem alten Text. Diese Redaktion α liest sich glatter und eingängiger, als das Original sich gelesen hat, eben auch dadurch, daß Latinismen beseitigt sind, also etwa Partizipialkonstruktionen. Wo das Original hatte: darumb die menschen sie lieblich ansahen sprechende: Dank, lob vnd ere habe die zarte tochter (9,10), liest α : darumb die menschen sie lieblich ansahen vnd sprachen. Oder Infinitivkonstruktionen: wo das Original hatte: (die weis-sagen sprachen) am besten zu sterben wann am besten liebt zu leben (14,10) genau nach der lateinischen Quelle: *optimum mori cum iuvat vivere*, liest α : es ist besser am besten zu sterben usw. In Ansätzen ist aber diese stilistische Einebnung bereits in den besten Handschriften da, und in den späten Drucken ist sie weit vorgeschritten. Das bedeutet also: man las den Ackermann ohne die stilistischen Feinheiten, in denen der Autor sich gefiel; den modernsten Schmuck wenigstens streifte man ihm wieder ab. Und er ließ sich abstreifen, weil er nirgends die Substanz berührte, sondern immer nur die äußerlichste Form.

So syntretistisch, wie ich es eben andeute, muß man das stilistische Phänomen der Ackermann'dichtung zu begreifen suchen.

Drei Fragen wollen beantwortet werden. Erstens: was ist deutsch an seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln und -formen? Deutsch ist die Grundsubstanz, aber auch manche stilistische Form aus höherer Dichtung und volkstümlicherer Didaxe. Zweitens: was ist ältere Latinität? Soll heißen: welche stilistischen Formen und Künste stammen aus der schulmäßigen Rhetorik und Poetik des Mittelalters und konnten (ähnlich wie im Meistergesang) ohne 'humanistischen' Anstoß wirksam werden? Und endlich: was ist neue Latinität, d. h. nur zu begreifen von seiten der an den Italienern orientierten neuen Stilkunst Sohanns von Neumarkt? Von diesen drei Fragen läßt sich am schwersten die zweite beantworten, weil wir von der Wirkung der schulmäßigen lateinischen Rhetorik auf die deutsche Stilkunst des Mittelalters noch herzlich wenig wissen. Aber über Frage eins und drei sehen wir wenigstens soweit schon klar, daß sich ein wichtiges Ergebnis fassen läßt: ein Dichter konnte sich der neuen Form öffnen und dabei doch tief in den mittelalterlichen Formenschatz greifen, ja auf mittelalterlicher Substanz fußen. Ein

Dichter konnte die neue Form am alten und auf alte Weise begriffenen Stoff wirksam werden lassen. Ein Dichter konnte die neue Form im mittelalterlichen Sinn aufnehmen. Das ist der Fall Ackermann, wie es vorher, wenn gleich in begrenzterem Maße, schon der Fall Heinrich von Mügeln gewesen zu sein scheint.

Damit scheint mir ein verlässlicher Ausgangspunkt für eine innerliche Deutung der Dichtung gewonnen. Der Ackermann hat in den letzten zwei Jahrzehnten weltanschauliche Analysen über sich ergehen lassen müssen, die z. T. zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen gekommen sind. Am Anfang steht Burdach, der alles Bemühen daran setzte, geistige Elemente des Humanismus in der Dichtung aufzuspüren und den Ackermann in diesem Verstande zu einem Zeugen der Frührenaissance in Deutschland zu machen. Doch kann man finden, daß seine Deutung schon in sich widerspruchsvoll ist. Denn die Adamsmythik, die nach Burdach der Ackermann verkörpern soll und die ihn Brücken schlagen ließ zu einem so ausgesprochen mittelalterlichen Werk wie dem Piers the Plowman, will nicht recht zusammenstimmen mit dem faustischen Titanentum, antiken Wissenschaftskult und antiker Diesseitsstimmung, die er auch in ihm gestaltet sieht. Aber Burdachs Autorität gab für die späteren Urteiler im ganzen doch den Ton an. Ich will nur zwei weit voneinander entfernte Interpretationen des Ackermanns kurz zu Worte kommen lassen. Auf der einen Seite steht Waltherr Rehm, der in einem besonderen Aufsatz die Gestaltung des Todesgedankens bei Petrarca und bei Johann von Tepl verglichen hat. Hier wird in einer gläubigen, aber übersteigernden Nachbetung Burdachs der Dialog auf die harte Antithese gebracht, der Tod bedeute die Verkörperung mittelalterlicher Geisteshaltung, und aus dem Ackermann, hinter dem in durchsichtiger Verkleidung der Dichter selbst stecke, spreche dasselbe neue Lebensgefühl, das Petrarca befeele. In einer literarischen Sprechweise, die uns in nur 10 Jahren einigermaßen fremd geworden ist, sagt Rehm: 'Der Ackermann weist in der Stellung zum Feindlich-Tragischen auf Schiller voraus. Es drängt ihn, sich in einer anderen Schicht mit dem Tod auseinanderzusetzen, nicht in der ästhetischen (wie Petrarca), sondern in der ethisch-religiösen. Für ihn, den Nordischen, drückt sich das Innere nicht in der Form aus; den Gehalt, nicht die Gestalt des neuen Menschentums will er durch das Todeserlebnis zur Höhe führen' (Deutsche Vierteljahrschrift 5, 1927, S. 452 f.). Es bleibt denkwürdig, in welchem Maß sich der Gang zu seelischer Tiefenschau über handgreifliche materielle und formale Gegebenheiten des ausgedeuteten Denkmals hinwegsetzen konnte. Das andere Extrem vertritt Ella Schafferus mit einem noch nicht lange erschienenen Aufsatz: Der Ackermann aus Böhmen und die Weltanschauung des Mittelalters. (Zeitschr. f. dtsh. Altertum 72, S. 209 ff.) Hier wird jeder humanistische Einfluß rundweg geleugnet, der Einfluß Petrarcas völlig ausgeschaltet, vor allem der Gottesbegriff des Dichters, seine Vorstellung vom menschlichen Sein und nicht zuletzt seine Stellung zum Problem des Todes rein vom Mittelalterlichen her, und zwar vom Boden des Thomismus aus, gedeutet. Das ist instinktmäßig viel

richtiger gesehen, nur auch übersteigert und deshalb im einzelnen leicht zu widerlegen. Vor allem scheint mir auch hier die rechte Gesamtschau zu fehlen.

Denn dies halte ich all solchen Deutungsversuchen entgegen: Es ist ein Unding, eine Dichtung (wer weiß, ob der Ackermannverfasser diese Bezeichnung hätte gelten lassen) geistesgeschichtlich, also weltanschaulich zu analysieren, ehe man sie nicht formgeschichtlich analysiert hat, zumal wenn der Autor mit solchem Nachdruck, wie Johann von Tepl es tut, dem Formalen den Vorrang gibt. Oder auch so: hat man einmal erkannt, daß im Ackermann ein formales Specimen vor uns liegt, dann darf man das Werk nicht lesen wie einen philosophischen Traktat, sondern eben als ein Stilkunstwerk; alle Äußerungen sind zunächst nur als Füllsel einer Form zu denken; das schränkt ihre weltanschauliche Gültigkeit ein. Nur ihrer allgemeinen Haltung und Stimmung nach sind weltanschauliche Züge aus dem Ackermann herauszulesen.

An dieser Stelle ist die Frage nach dem künstlerischen Grundriß der Dichtung nicht zu umgehen: Welchen Ursprungs ist denn dieser Streitdialog zwischen dem Ackermann und dem Tode? Schon v. d. Hagen knüpfte an den vielgelesenen *Processus Belial* des Jacobus de Theramo an, und das ist ihm öfter nachgesprochen worden; daß man im Mittelalter in der Tat eine Art Verwandtschaft des Ackermanns mit dem *Processus Belial* empfand, in dem gerade auch die juristische Haltung der böhmischen Dichtung eine Parallele findet, wenngleich in Gestalt eines *Processus* des Teufels gegen Christus, geht daraus hervor, daß in Sammelhandschriften der Ackermann und der *Processus Belial* gelegentlich zusammengestellt worden sind. Aber die Hauptquelle ist, wie Wolfgang Stammler zuerst vorbehaltlos ausgesprochen hat, im Bereiche der Streitgespräche zu suchen, die Leben und Tod oder Menschen und Tod einander gegenüberstellen und miteinander disputieren lassen, diese Streitgespräche, von denen am beliebtesten der *Dialogus mortis cum homine* war, der einmal sogar dem heiligen Bernhard zugeschrieben worden ist. Es gibt, wenn auch nicht auf deutschem Boden, so auf französischem, Dichtungen, die vollkommen die Situation des Ackermanns treffen:

Mort, je me plaing. — De qui? — De toy. —
Que t'ay je fait? — Ma dame a pris. —
C'est vérité. — Dy moy pour quoy. —
Il me plaisoit. — Tu as mespris.

Sehr wichtig ist aber hinzuzufügen, daß dieses europäische Thema im Ackermann Züge des heimisch-deutschen Streitgedichtes angenommen hat, das schon zum volkstümlichen Vortragsgut der Spielleute gehörte und von ihnen her in verkünstelter Form in den Meistergesang herübergenommen worden ist. Schon die Selbsteinführung des Ackermanns sehe ich als einen meisterfingerischen Zug an. Die Feder ist mein Pflug — das ist ein altbekannter Schreiberspruch, der in allerlei Abwandlungen im Volksmunde bis heute nicht vergessen ist. Es liegt ganz auf der stilistischen Linie des Ackermanns, wenn daraus künstelnd gemacht worden ist: ich bins genant ein ackerman,

von vogelwat ist mein pflug. Aber wichtiger als solche Einzelheit ist die stilistische Ausformung der Kapitel, deren Komposition einmal im einzelnen untersucht werden müßte. Es kann kein Zweifel sein, daß sie bei so und so vielen vom meistersingerischen Spruch her beeinflusst ist, in der Thematik wie in der Anlage. Die Eingänge der Kapitel, die zuweilen vom Tiervergleich, gern vom Sprichwort oder vom Lehrspruch eigener Prägung, auch von anderen landläufigen Elementen bestritten werden, erhärten die Tatsache, daß hier die künstliche Didaxe des Meistersingerspruches und die volkstümliche niederer literarischer Gattungen eine eigentümlich neue Ausdrucksform hervorgerufen haben, durch die aber immer noch das Meistersingerische als das eigentlich Bestimmende hindurchscheint. Die Härte der gegenseitigen Invektiven im Ackermann will auch formal begriffen werden von der Härte gegenseitiger Anfechtung in meistersingerischen Kontroversen. Und die manchmal stillen Beschimpfungen des Gegners am Kapitelschluß bringen wiederum den volkstümlichen Ton zum Erklingen. Das ist nicht mehr die furchtsame, demütige Haltung des Menschen vor dem Bilde des Todes, wie sie im *Dialogus mortis cum homine* die Regel abgibt, selbst noch wo der deutsche Meistergesang wie bei Hans Folz dies Thema aufgreift, sondern das ist das halb meistersingerisch, halb volkstümlich verstandene Streitgedicht. Und die Dichtung bekennt ja das auch selber: denn das Schlußkapitel 33, das dem Endgebet des Ackermanns vorangeht, muß mit dem vollen Gewicht einer Selbstenttäufelung der Dichtung verstanden werden. Da vergleicht Gottvater, und zwar in aller Breite, das Wortgefecht von Ackermann und Tod dem Streit, den Lenz, Sommer, Herbst und Winter einmal um ihre Vorzüge hatten. Das ist ein bekanntes und sicher altes Motiv deutscher heimischer Streitdichtung. Deutlicher kann nicht ausgesprochen werden, auf welche literarische Ebene der Ackermannsdialog zu stellen ist. Wie in deutscher volkstümlicher Überlieferung Sommer und Winter, wie in lateinischer Liebesdichtung miles und clericus, wie in deutscher höher geschichteter Dichtung Priester und Frau, ja bei spielenden Meistersingern sogar die Namen vrouwe und wip zu Trägern oder zum Gegenstand einer gröber oder vornehmer geführten altercatio werden, so hier Ackermann und Tod. Gewiß bleibt das letzte Vorbild des Dialogs ein Werk von der Haltung des *Dialogus mortis cum homine*, in dem die beiden Streitenden nicht als gleichberechtigte Partner gegenüberstanden, und gewiß ist auch, daß der Ackermannsdichter sein Werk durch die ungleich lockere Prozeßform und das schiedsrichterliche Ende über die altercationes herkömmlicher Art erhöht hat. Aber die Tatsache bleibt, daß es sich beim Ackermann ebenso wie bei den Streitdialogen des Mittelalters um ein dialektisches Gefecht handelt (und es arbeitet im Ackermann nach meistersingerischer Art manchmal mit ziemlich primitiven Mitteln) — damit aber wird den Ausführungen der einen wie der anderen streitenden Partei das Bekenntnishafte im tieferen Sinne entzogen.

Mit Bestimmtheit kann man nur darüber etwas aussagen, was dem Dichter an Argumenten pro und contra in dem Streite zwischen Leben und Tod bekannt gewesen ist, keineswegs aber darüber, zu welchen Argumenten

er sich bekannt hat. Da ist nun der Gang der Dichtung in hohem Maße aufschlußreich. Es ist richtig, daß der Dialog eine große Baulinie erkennen läßt, insofern der Tod, der dem Adermann als schroffer Widerpart gegenübersteht, schließlich zum Vater und Mahner wird, den auch der Adermann als solchen anerkennt. Aber ebenso sicher ist, daß namentlich zum Schlusse hin die Dichtung in Gründen und Gegengründen etwas ziemlich Zerstücktes beforunt. Da leitet nicht mehr ein Gesamtbild, ein geschlossener kompositorischer Gedanke den Dichter, sondern er nimmt die Argumente, wie er sie findet, vereinzelt, zusammenhanglos — übrigens eine gut mittelalterliche Art des Gestaltens.

Im ersten Teile kann man dies Gesamtbild finden; aber da erschöpft es sich in rein mittelalterlichen Deduktionen, wie sie uns in ähnlichen, namentlich auch meistersingerischen Behandlungen des Themas immer wieder begegnen: Der Tod ist der Herr der Welt, gegen den weder Wissen, Adel, Schönheit, Macht helfen. Das ist die gedankliche Ausgangsposition des Dichters, auf die er im Laufe des Dialogs immer wieder zurückkehrt. So mittelalterlich das empfunden ist, so mittelalterlich schmeckt, was der Adermann diesem Herrenrecht des Todes entgegenstellt, der Preis der Frau in den Tönen des Gesellschaftsliedes und des meistersingerischen Marienliedes. Erst im 10. Kapitel wird die Aussage des Todes etwas modifizierter, eine philosophische Argumentation klingt wenigstens an: in der Natur wurken habt ir nicht gesehen. Man merkt, wie der Stoff dünner wird, wie der Dichter sich gezwungen sieht, die Argumente zusammenzuraffen, was dann die notwendige Folge hat, daß einzelne Kapitel ganz mosaikartig werden. Schulbeispiel ist Kapitel 12, das noch einmal an den Grundgedanken anknüpft: Vor mir, dem Herrn der Welt, müssen alle dahin, wie weise, edel und tüchtig sie seien. Dann der Vorhalt: Du behauptest, all dein Glück sei an einem Weibe gelegen, womit der Tod einen Gedanken der deutschen Minnedichtung in den Streit wirft. Dann ein Senecazitat, das meistersingerischem Geschmaack entgegenscham: Fandest du sie tüchtig oder machtest du sie tüchtig? In jedem Fall kann dir geholfen werden. Und endlich die lange rhetorisch gefühlte Fuge über das Sineinander von Liebe und Leid, ein Zug, der aus dem deutschen Liebesliede stammt, nur daß er da mehr Herzwärme hat.

Der Dichter bleibt ein überlegter Gestalter: im 13. Kapitel läßt er das Motiv des Schadenersatzes anklingen, den der Adermann beansprucht, und damit gewinnt er einen neuen Heftfaden für das Folgende. Aber man kann sich dem Eindruck doch nicht entziehen, wie locker die Kapitel der zweiten Hälfte gereiht sind, weil der Dichter sich genötigt findet, über seine Grundposition hinauszugreifen, hierhin und dorthin. Er greift, wie in den Anfangspartien, immer noch in deutsche Dichtung, aber z. T. in unterschichtige Dichtung (das Fastnachtsspielkapitel 28), z. T. in überständische Dichtung (das 'höfische' Kapitel 29.) Er greift gewiß auch ins Philosophische und in die Antike, mag er sie nun unmittelbar oder aus abgeleiteten Quellen kennen. Aber man sollte sich doch nicht darüber täuschen, wie dürftig seine antiken Kenntnisse sind. Zu Achademia und zu Athenis, sagt er, als sei die Akademie eine Stadt bei Athen; die wenigen antiken Zitate, die er bringt, sind sämtlich falsch. Hastu nicht gekant den weissagen, der in dem bade

sterben wolte, oder seine bucher gelesen? fragt der Tod den Acker-
mann und zielt auf Seneca. Das ist des Autors eigener Fall: Seneca hat er wirklich
gelesen, am sichersten das Buch *De remediis fortuitorum*. Aber damit
rangiert er nur innerhalb der allgemeinen mittelalterlichen Gelehrsamkeit.
Nicht minder primitiv ist seine Philosophie etwa in der Selbstvorstellung des
Todes (Kapitel 16). Man darf sich bloß durch solche funkelnden Sätze wie
das leben ist durch sterbens willen geschaffen nicht blenden lassen. Der
Gedanke ist antik, gewiß; aber er war dem Mittelalter schon vor dem Acker-
mannsdichter zugekommen. Das Neue ist die Form, die sparsame Sentenz,
die geschliffene Antithese: Sie läßt den Gedanken moderner erscheinen, als er
auch fürs Mittelalter war. Oder auch der Gedanke, an den Burdach wahre
Zentnergewichte gehängt hat: daß eines Dinges Zerstörung des andern Ge-
bärung sei, und daß alle Dinge auf Wiederkunft gebaut sind — er steht im
31. Kapitel, das ein wahres Musterbeispiel ist für die Art meisterfingerischer
Tenzonen, wo die Argumente verschiedensten Inhalts und Gewichtes sich
jagen und wirklich nicht mehr bedeuten als ein Spiel mit glitzernden Kugeln.
Gewiß ist auch dieser Gedanke antik — übrigens bei Heinrich von Mügeln in
aller Breite und bis in den Wortlaut hinein vorgebildet und in ganz mittel-
alterliche Zusammenhänge gestellt —; aber es kann keine Rede davon sein,
daß, wie Burdach will, 'Platon des Ackermanns höchste menschliche Instanz
in seinem Streit für das Recht des Menschen auf Leben, Schönheit, Liebe
und Freude, auf den Segen schaffender Arbeit' sei, daß in dieser 'Schluß-
formel' 'das Leitmotiv der ganzen Epoche, die im Dienst der menschlichen
Wiedergeburt wirken wollte und sich wirkend fühlte', ausgesprochen werden
sollte. Diese fünf Zeilen messende Berufung auf Plato 'und ander weis-
sagen', wie der Dichter, seine Berufung selbst entwertend, hinzufügt, ist ein
glänzender Stein im Mosaik, nicht mehr.

Wer das nicht glaubt, den muß man darauf hintweisen, daß der Dichter
gerade in der zweiten Hälfte tief ins Biblische greift, viel tiefer als in die An-
tike, und zwar keineswegs nur in den Reden, die dem Tod in den Mund gelegt
sind. Gerade der Ausklang der Dichtung ist vollkommen christlich-biblisch
(Kapitel 32), von dem 'Freireligiösen', das Burdach im Ackermann finden
wollte, bleibt kaum etwas übrig. Und der Schiedsspruch Gottes, der den
Streit zwischen dem Tod und dem Ackermann beendet, könnte nicht christlich-
mittelalterlicher sein, als er ist. Er bestätigt noch einmal den Tenzonen-
charakter des Ganzen: ir habet beide wol gefochten. Aber das Urteil gibt
dem Tode recht: darumb, clager, habe ere! Tot, habe sige!

Aber trotz allem, man täte der Dichtung Unrecht, man täte auch Burdach
unrecht, wenn man nicht anerkennen wollte, daß der Ackermann aus dem
Mittelalterlichen herausstrebte. Hier ist Ella Schafferus doch im Unrecht.
Die neue Latinität schafft eine Helle, Durchsichtigkeit und Ausgewogenheit
der Form, die in bewußtem Unterschied steht gegen die primitive Ungepflegt-
heit bisheriger weltlicher Prosa und gegen die Dunkelheit und Verschnörkel-
lung meisterfingerischen Stils. Und der Ackermannsdichter ist sich bewußt,
daß diese neue Latinität ein Geschenk von jenseits der Alpen ist, und dies
Bewußtsein hat sein Gesicht nach Süden gefehrt. Es ist nicht von ungefähr,

daß er sich auf die Römer als pädagogische Lehrmeister beruft, wenn auch der Inhalt des pädagogischen Ideals ganz mittelalterlich-höfisch ist: es bricht in der Substanz eben immer wieder das Mittelalterliche durch. Es hat auch keine Bedeutung, wenn von einem römischen Bild des Todes die Rede ist, das da an einer Wand gemalt war; und die Bezüge auf Cäsar, Nero, Seneca, Boethius, obgleich an sich gut mittelalterlich, haben doch ihren Unterton. Hier am Schluß erhebt sich noch einmal ernst die Frage, die wir eingangs aufstellten, ob es denn möglich ist, daß das Neue nur als Form kommt. Ella Schafferus muß selber anerkennen: ein stehendes Motiv im Todesliede des Mittelalters, das Thema von der schauernden Betrachtung der Verwesung alles dessen, was einmal menschliche Schönheit ausmachte, hat etwas (genau genommen muß man sagen: viel) von seinem Grauen eingebüßt. Aber ebenso ist etwa die unflätige Frauenschelte des 28. Kapitels, wo der Tod seine Argumente aus der Sphäre des niedersten Fastnachtspieles holt, gemäßigt und gemildert, sozusagen auf eine höhere stilistische Ebene gebracht. Und endlich das umstrittene 25. Kapitel des Ackermanns, für Burdach ein Hauptzeuge für seine humanistische Deutung der Dichtung... Denn in dieser allseitig humanen Verherrlichung des Menschen spürt er die Elemente des neuen menschlichen Lebensgefühls der Renaissance: die Ehrfurcht vor dem Diesseits, vor der Harmonie und Schönheit unseres Körpers. Es ist eine gute Bemerkung von Ella Schafferus, daß der Ackermannsdichter ein Körpergefühl noch gar nicht kennt, so wenig wie der mittelalterliche Mensch überhaupt. Das Staunenswerte an dem göttlichen Meisterwerk liegt, wie sie richtig betont, körperlich gesehen allein in dem Kopfe des Menschen und seinem zweckgerechten Bau — und dafür die mittelalterlichen Wurzeln zu finden ist nicht schwer. Ich habe schon nachweisen können, wie das Menschenbild dieses Kapitels sich aus geistlich-dogmatischen Wurzeln heraus entfaltet. Auch muß man dem Dichter Zuspitzungen zugute halten, die sich daher erklären, daß dieser Abschnitt die Abwehr des negativ gefärbten Menschenbildes bringt, das der Tod im vorhergehenden entwarf. Und trotzdem scheint mir dies Kapitel vom Positiven her zu bewähren, was andere Abschnitte mehr vom Negativen her deutlich machen. Es macht doch auch der Ton die Musik, und dieser Ton ist nicht nur hier voller Freude an dem lieblichen Kloss, an gotes aller hubschesten geschopfe, sondern über der ganzen Dichtung liegt — dürre Strecken ungeachtet — ein Maß und ein Adel der Form, eine bändigende Kraft, die man höfischer Haltung verwandt finden könnte, wenn natürlich auch keinerlei Möglichkeit besteht, den Dichter darauf zu beziehen. Es gibt innigere, echtere, deutschere Dichtungen, aber es gibt keine vornehm-ebenmäßigeren aus dem späten Mittelalter. Man kann auch die Frage, die bei einer tieferen Deutung des Ackermanns immer wieder herangezogen wird, ganz beiseite lassen, ob nämlich Johann von Tepl Petrarca gekannt habe oder nicht. Denn auch Petrarca konnte man sich auf mittelalterliche Art aneignen, und Karl IV. hat das offenbar getan. Das, worauf es an dieser entscheidenden Stelle ankommt, läßt sich vielmehr ganz allein aus der Ackermannsdichtung ablesen. Es will scheinen, daß die neue Form eine neue ästhetische Haltung wenigstens anbahnte, ohne daß der Dichter den

mittelalterlichen Grund verließ. Wenn man einen kühnen Vergleich zulassen will: der Adermann aus Böhmen, den ein nicht einmal überschwenglicher Urteiler 'die schönste und merkwürdigste deutsche Prosadichtung vor Goethes Werther' genannt hat, ist ein früher Vorklang jenes großen deutschen Bildungserlebnisses, daß der mittelalterliche Faust von Helena berührt wurde.

Besprechungen

Theodor Matthias, Die Werke Wolframs von Eschenbach, im Geiste des Dichters erneuert. Hamburg 1925.

Was diese Wolfram-Übersetzung von älteren Bearbeitungen abhebt, ist die Absicht des Verfassers, den ganzen Wolfram zu erneuern. Das gilt nicht nur in dem äußerlichen Sinne, daß er sämtliche Wolframschen Werke unverkürzt vorlegt in einer nach Möglichkeit zeilengetreuen Wiedergabe, die sich ausdrücklich rühmt, daß sie selbst bei den beiden großen Epen die Gesamtverszahl streng gewahrt habe. Es gilt vielmehr auch in einem tieferen Verstande: dem Bearbeiter geht es um die Verlebendigung Wolframschen Geistes mit all seinen Eigentümlichkeiten. Er erkennt und erkennt an, daß 'die Bannung seines Geistes jede mögliche Schonung seiner Kunstmittel, der Bilder wie der Satzgestaltung und Sprachbewegung' verlangt, und er gewinnt von da aus die Richtlinien für seine Arbeit.

Es läßt sich darüber streiten, ob Wolframs Werk eine solche Erneuerung im ganzen verträgt, und ob der Bearbeiter seinen Zweck, den Dichter zu ehren und für ihn zu werben, damit nicht eher hintertreibt als fördert. Darin freilich hat M. recht, daß eine Bannung Wolframschen Geistes nicht nur ein Wiederbeleben des Stoffes verlangen müßte, sondern gerade auch ein Nachschaffen seiner Ausdrucksformen, das dem Dichter bis in seine Kunstmittel und seine Sprachbehandlung nachginge.

Man kann nicht sagen, daß M. seinem erklärten Ziele einigermaßen nahe gekommen sei. Aber die Frage ist, wie weit es sich überhaupt erreichen läßt; an dieser Stelle wird jede Übersetzung aus einer fremden Sprache mehr oder weniger resignieren müssen. Und nun gar gegenüber der ungeheuren Eigenwilligkeit Wolframscher Sprache kann ein Nachformen kaum über Andeutungen hinauskommen, wenigstens nicht wenn es Zehntausende von Versen zu bewältigen hat. Unter diesen Umständen ist es vielleicht das Geratenste, wenn eine Erneuerung sich mutig zu einer eigenen Formgebung entschließt, die sich dem Original anschmiegen mag, sich neben ihm aber bewußt als etwas Eigenrichtiges empfindet. Hier liegt das Recht der Bearbeitungen von W. Herz, W. Holtzschmidt u. a., die Matthias im Lichte mangelnder Echtheit sieht, ohne gewahr zu werden, daß es fast eine Utopie ist, eine Echtheit in dem von ihm selber angedeuteten tieferen Sinn erreichen zu wollen. Er täuscht sich, wenn er glaubt, seinen Vorgängern dadurch überlegen zu sein, daß er näher an Wolfram und sein Werk heranzühre, indem er ihn möglichst in der Form biete, die der Dichter selbst seinen Werken gab. Das gilt höchstens für den Bereich des grob Stofflichen; im übrigen hat dieser falsche Glaube dazu geführt, daß er die Nötigung zu eigener Formgebung nicht empfand oder nicht beachtete und zumal in den beiden großen Epen Gebilde von zerfallenden äußeren Formen schuf, deren Lektüre zuweilen Anforderungen an die Geduld des Lesers stellt.

M. verzichtet in ihnen auf den Reim. Darüber läßt sich reden — nur nicht, wenn man die Absicht hat, den Geist des Dichters auch in seinen Kunst-

mitteln zu bannen; denn es ist ja bekannt, in welchem Maße Wolframs sprachliche Kunstmittel vom Reime abhängig sind. M. verzichtet, das ist bedenklicher, auch auf das feste rhythmische Schema. Als Grundlage behält er zwar den Vers des mhd. Reimpaars bei, wenn er ihm auch durch Einführung der alternierenden Betonung seine stärksten Ausdrucksmittel nimmt; aber er bleibt zuweilen hinter dem Grundmaß des Viertakters zurück und geht oft darüber hinaus, indem er die Zeile bis zu klingend ausgehenden Siebentakttern dehnt. Nun kann ja fraglich sein, ob das mhd. Reimpaar bei unserer stark veränderten Sprachlage eine einfache Umsetzung in die nhd. Sprache verträgt — obgleich M. selber im Titulrel, wo er engen Anschluß an die Wolframsche Strophe erstrebt, den Nachweis liefert, daß zumal die beschwerte Hebung zuweilen recht eindruckliche Wirkungen zu erzielen vermag. Aber sicher ist, daß eine Übersetzung, die den Anspruch macht, eine poetische Erneuerung zu sein, überhaupt eine rhythmische Form gewinnen muß, eine eigene eben, wenn es nicht die des Originals sein kann. Ob Versmischungen solchen Umfangs, wie M. sie sich gestattet, indessen noch den Weg offen lassen zu einer geschlossen wirkenden Form, wird manchem zweifelhaft erscheinen; schließlich haben doch vierfüßige Trochäen, fünffüßige Jamben, Senare nicht nur ihr besonderes rhythmisches Leben, sondern bedingen auch einen unterschiedlichen sprachlichen Stil. Zu diesem grundsätzlichen Einwand kommt hinzu, daß den Versen auch im einzelnen vielfach die Gewandtheit fehlt, ohne die auch eine Übersetzung nicht auskommen kann. Schon der zweifilbige Auftakt, den M. ziemlich oft anwenden will, obgleich er sich mit alternierendem Rhythmus schlecht verträgt, bringt den Leser oft ins Straucheln; überlebte Wortdehnungen, harte Wortverkürzungen, lästige Hiäte, überflüssige Füllwörter in der Versenkung, verrenkte Wortstellungen kommen hinzu. Es ist zwar anzuerkennen, daß der Bearbeiter im Laufe der Arbeit besser wird; der Willehalm liest sich glatter als der Parzival; aber bewältigt ist die formale Aufgabe auch in ihm nicht. M. mag es mir nicht übelnehmen: aber seine poetische Ader ist nur schwach entwickelt. Das ist an sich kein Vorwurf, beileibe nicht; aber für das Unternehmen einer Wolframerneuerung ist es doch ein Mangel; und vor allem die Lieder kann ich mir sehr viel liebhafter und wolframischer übersetzt denken.

Und noch einen künstlerischen Einwand habe ich vorzubringen; er gilt dem sprachlichen Stil des Ganzen. Auch hier vermisse ich den eindeutigen Willen und das stilistische Gleichmaß, ohne das keine Übersetzung gedeihen kann, am wenigsten eine poetische. Der Bearbeiter zeigt auf der einen Seite einen gewissen Hang zu altertümlicher Sprache, auf der andern aber greift er unbekümmert zu frischgebadenen Wörtern jargonhaften Klanges ('Ob einer will zum Zweikampf mit mir starten'), wie denn überhaupt eine gewisse Neigung fühlbar wird, mit der Umgangssprache und manchmal ziemlich vulgären Wendungen aus ihr zu arbeiten ('Wie bist dahinter du gekommen; Was will Gatvan da machen, als sich die Sache anzusehn; Das war ganz zweifelsohne; Ganz verzwickt war die Geschichte; Ich will ihm eine Ladung (tjoste) gönnen; Na also, er gefällt euch sehr' usw.). Soll das Absicht sein, um Wolfram, den 'schalkhaft munteren Lebemann, den Improvisator', auch

in der Sprache zu malen? Dann greift es fehl; denn nichts scheut Wolframs Stil bei seinem Gang zu barocker Verkünstelung mehr als solche Plattheiten der Umgangssprache. Es ist nicht nur die mangelnde Höhe dieser Sprachschicht, die den Leser stört, weil er sie als unangemessen empfindet für ein poetisches Werk; es ist auch ihr Abtrieb gegen andere Stilmittel des Bearbeiters. Das erzeugt den Eindruck einer Stilunsicherheit, den andere Erscheinungen gelegentlich noch verstärken. Was aber für die metrische Form einer Übersetzung gilt, das gilt auch für die sprachliche: sie muß, wenn sie den sprachlichen Stil des Originals nicht veranschaulichen kann, nach einem eigenen, in sich geschlossenen Stil streben. Welcher Art dieser Stil sein soll, darüber kann man verschiedener Ansicht sein. Ich halte dafür, daß man bei einer Übersetzung aus dem Altdeutschen nicht auf Modernität aus sein darf. Denn das hieße den Abstand künstlich überbrücken wollen, der uns von dem alten Denkmal trennt. Dieser Abstand ist aber etwas Wesentliches, was für unsere innere Stellung zu dem Werk von ausschlaggebender Bedeutung ist. Er schafft Affektwerte, die den stärksten Anteil haben an unserer seelischen Beziehung zu dem Objekt. Dies wesenhafte Moment des Abstandes sollte deshalb eine Erneuerung auch in ihrem sprachlichen Stil irgendwie zum Ausdruck bringen.

Es bliebe noch ein Wort zu sagen über die Treue der Übersetzung. Es versteht sich von selbst, daß eine poetische Erneuerung, die wie in den Liedern und im Liturel auch die schwierigen strophischen Formen des Originals wiedererstehen läßt, sich dem Wortsinne der Quelle gegenüber eine gewisse Bewegungsfreiheit wahren muß. Ob aber dem formalen Anschluß an die Vorlage zuliebe so sinnzerstörende Eingriffe zulässig sind, wie sie etwa in dem ersten Tageliede begegnen, will mir doch fraglich erscheinen. Am Anfang der dritten Strophe heißt es da:

Der traur'ge Mann denn Abschied nehmen muß.
Nach lüchtem Glüd die schlechten
Stunden nahen, und des Tages Schein
Auf süßer Fraue Tränen fiel und Ruß.'

In den beiden großen Epen hat sich M. durch die Lockerung der äußeren Form die Möglichkeit geschaffen, der sachlichen Treue, die er mit Recht als oberstes Gebot hinstellt, in höherem Maße zu genügen. Hier wird er selber, was Anschluß an den Wortsinne der Vorlage anlangt, einen andern Maßstab angelegt wissen wollen. Gleichwohl stößt der Nachprüfende nicht selten auf Stellen, wo ohne Not die Verse des Originals inhaltlich verändert werden; zum Beleg ein paar Verse aus dem dritten Buch des Parzival:

- 117,20 ir volc si gar für sich gewan
Gewann ihr Dienstvolc sie für sich.
117,29 der site fuor angestliche vart
Ängstlich ward das Wort befolgt.
128,17 der werlde (gen.) riwe aldâ geschach
Und bald geschah der Welt ein Leid.

- 130,14 ich waen mich iemen küssens wene
 an ein sus wol gelobten munt
 Ich glaub, man könnte mich gewöhnen,
 Zu küssen solchen schönen Mund.
- 131,23 diu frouwe was ir libes lieht
 Die Frau, jezt ihres Lebens froh.
- 144,3 sol ich den munt mit spotte zern
 Muß etwa schlucken Spott mein Mund.

Gewiß sprechen nicht all diese Stellen gleich deutlich; aber offenbar sind hier z. T. auch Mißverständnisse im Spiel, wenn der Bearbeiter vom Wortsinn der Vorlage abweicht. Es mag hervorgehoben werden, daß die Arbeit im ganzen nicht den Eindruck jenes Dilettantismus hervorruft, der so manche wohlgemeinte Übersetzung aus dem Mhd. einfach ungenießbar macht. Aber das Maß von sprachlicher Beherrschung des Mhd., das man von einem Wolframübersetzer verlangen muß, erreicht M. doch nicht; und wenn er bei großen Bekenntnisworten des Dichters fehlgreift, und etwa den Vers *wan hân ich kunst, die git mir sin* wiedergibt mit 'Hab ich nur deinen (Gottes!) Geist, hab ich auch Sinn', so bedeutet die mangelnde sprachliche Sicherheit doch eine starke Beeinträchtigung dessen, worin er sein ausgesprochenes Ziel sieht, nämlich Wolframsche Geistesart lebendig zu machen.

So bleibt denn das Beste an dieser Übersetzung die Liebe, die Hingabe, mit der M. jahrelange Arbeit in den Dienst seines Wolfram gestellt hat. Die Bearbeitung ist die Tat eines deutschen Herzens, das, wie das Vorwort es andeutet, die eigentümlich deutsche Art in Wolfram erkennt, zumal im Unterschiede von romanischem Wesen, und ihn um seiner Deutslichkeit willen in unserer Notzeit wieder lebendig machen möchte. Und dieser tiefere Sinn und Antrieb von M.s Arbeit bleibt schließlich doch unserer Anerkennung sicher.

J. Quizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. u. 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden.* Deutsch v. E. SOLLERS MÖNDEBERG. München 1924.

Dies Buch, das nach zwei niederländischen Ausgaben von 1919 und 1921 nunmehr in einer sehr lesbaren, wenn auch des Deutschen nicht bis ins Letzte mächtigen Übersetzung vorliegt, ist entsprungen aus dem Bedürfnis, 'die Kunst der Brüder van Eyck und derer, die ihnen gefolgt waren, besser zu verstehen und sie in Zusammenhang mit dem Leben ihrer Zeit zu erfassen'. Der Zwang der Sache selber hat den Verfasser schließlich dazu geführt, eine Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters zu schreiben; denn das ist das Buch.

Gerade dem Mittelalter gegenüber mehrten sich ja in den letzten Jahren die Versuche, zu einer zusammenfassenden Schau der Epoche zu gelangen, sei

es, daß man die geistige Struktur des 'mittelalterlichen Menschen' und sein 'Weltbild' darzustellen unternimmt, sei es, daß man, den umgekehrten Weg einschlagend, den Geist, das Wesen, die tragenden Kräfte und Grundströmungen der Epoche zu erfassen versucht, um von da aus die Einzelerrscheinung zu deuten. Wo bei diesen Bestrebungen die Klippen liegen, ist unschwer zu erkennen. Auf dem einen Wege läuft man Gefahr, eine Einheitlichkeit vorzutäuschen, die in Wirklichkeit nicht vorhanden war. Nicht nur der Wandel der Jahrhunderte von der romanischen Frühzeit bis zur späten Gotik, sondern zumal auch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Bildungskreisen und Gesellschaftsschichten macht für die geistige Haltung, den geistigen Besitz und das Weltbild des mittelalterlichen Menschen gewaltige Unterschiede aus. Der vielberufene 'gotische Mensch' ist im Grunde eine romantische Abstraktion, ein Kind der Liebe zwar, aber doch kein Geschöpf von Fleisch und Blut. Und auf dem anderen Wege läuft man Gefahr, in philosophischer Harmonistik ein Ideenreich zu konstruieren, zu dem die Wirklichkeit des realen Lebens nicht stimmen will. Die Beschäftigung mit der Philosophie und Theologie des Mittelalters kommt heute immer mehr in Aufnahme, nicht nur bei solchen, denen es um ein geistiges Gesamtbild der Epoche zu tun ist, sondern auch bei solchen, denen es nur auf ein Teilgebiet ankommt, etwa Kunst- oder Literaturhistorikern; und das ist aufs höchste zu begrüßen. Aber man fragt sich zuweilen doch, ob der Abstand nicht manchmal unterschätzt wird, der die hohe Philosophie und Theologie des Mittelalters trennt von dem, worin man innerhalb des praktischen Lebens ihren Ausdruck und ihr Echo suchen möchte. Auch hier darf man die Schichten nicht überspringen. Was Erkenntnis oder Problem auf der jeweiligen Höhe scholastischer Wissenschaft ist, ist das schon ohne weiteres ein Kriterium des Zeitgeistes? Darf man etwa literarische Schöpfungen anderer Sphäre schon ohne weiteres darauf beziehen? Oder aufs große Ganze gesehen: wenn man aus Theologie und Philosophie den wundervollen 'Kosmos' der mittelalterlichen Welt herausdestilliert, ist man dem Wesen der Epoche nahe, da doch die Wirklichkeit mittelalterlichen Lebens grausame Lücken in diesen Kosmos reißt?

Das Buch von Guizingia hat einen örtlich und zeitlich verhältnismäßig begrenzten Rahmen. Die burgundischen Herrschaften und die Zustände in ihnen während des 15. Jahrh.s bilden die Grundlage seiner Forschungen. Schon das ist weise Beschränkung; aber der entscheidende Vorsprung gegenüber Werken ähnlicher Zielrichtung scheint mir darin zu liegen, daß der Verfasser Gefühl hat für die Schichtungen wie des sozialen, so auch des geistigen Lebens, und daß er der Notwendigkeit gerecht wird, Standpunkt, Betrachtungsweise und Deutungsmittel zu wechseln und der Fülle des Lebendigen anzupassen. Guizingia läßt der Philosophie und Theologie ihr Recht, aber er weiß, daß auf den entsprechenden Stufen auch noch primitive, ja sehr primitive Formen seelischer Haltung das mittelalterliche Leben entscheidend bestimmen (gelegentlich scheint mir das Moment des Primitiven fast überschätzt); er betont etwa mit vollem Recht, daß der 'Realismus' der hohen Theologie und jener andere, der sich in Kunst, Moral und sonst äußert, durchaus nicht auf derselben Linie liegen. Hier wird das Mittelalter nicht von einer

schmalen Plattform aus gesehen, nicht in ein fertiges, starres Schema gebracht; es wird überhaupt nicht alles 'erklärt', sondern aus dem Reichtum und der Buntheit des Lebens selber sucht der Verfasser, anschniegfam und feinhörig, seinen vielstimmigen Geist und Sinn aufzunehmen, und weiß sich auch zu bescheiden vor Erscheinungen, deren Psychologie für einen Heutigen nicht mehr erfüllbar ist. Im übrigen ist gerade die seelische Anpassungsfähigkeit des Verfassers, sein Vermögen, Ton und Farbe des vergangenen Lebens sich zu vergegenwärtigen, bewundernswert. Das Buch weiß Atmosphäre zu geben wie nicht oft eins; es ist meisterlich gemacht, wie G. den anhebenden Leser in das heftige Pathos des mittelalterlichen Lebens, gleichsam in eine andere Luft hineinstellt, wie denn das ganze Werk Hand und Auge eines künstlerischen Menschen verrät.

Bei aller Aufgeschlossenheit für die Vielfältigkeit des Lebens, die einen förmlich gefangen nimmt, verzichtet der Verfasser natürlich nicht darauf, tragende Strömungen und Stimmungen der Zeit gehörig herauszuheben; einige starke Leitmotive durchziehen seine Darstellung. Und das führende von ihnen: 'Gegen Ende des Mittelalters ist der Grundton des Lebens der bitterer Schwerkraft'; tiefe Niedergeschlagenheit über das irdische Elend füllt die Seele, 'sobald die kindliche Lebensfreude oder das blinde Genießen dem Grübeln weicht'. Damit scheint mir ein ungemein wertvoller Gesichtspunkt gewonnen; und es wäre nur zu fragen, wie weit diese Grundstimmung ins Mittelalter hinaufreicht. Töne solchen Klanges machen sich selbst in der Höhe des Mittelalters öfter und lauter bemerkbar, als wir uns, von dem äußeren Glanz des Rittertums bestochen, im allgemeinen eingestehen. Diese Grundstimmung erweckt die Sehnsucht nach schönerem Leben, und damit gewinnt der Verfasser einen Leitgedanken, an dessen Hand er die Kultur des ausgehenden Mittelalters betrachtet: 'die Verschönerung des aristokratischen Lebens mit den Formen des Ideals, das Kunstlicht der ritterlichen Romantik über dem Leben'; er statuiert eine äußere Spannung zwischen Lebensform und Wirklichkeit, wieder eine sehr fruchtbare Erkenntnis. Und abermals ist die Frage erlaubt, wieviel man nicht auch am glänzendsten Rittertum schon verstehen darf als eine Art Flucht aus dem geheimen Elend des Lebens. Gewiß muß man sich auch hier vor falschen Verallgemeinerungen hüten; nicht umsonst spricht G. an der oben zitierten Stelle von dem 'aristokratischen Leben'; seine Formen, zumal in der Sphäre des burgundischen Hofes, stehen im Vordergrund der Betrachtung. Darin liegt eine freilich natürlich gegebene Grenze des Buches, das die Schichten des Bürgertums, innerhalb dessen die aufsteigenden Kräfte ruhten, erst sehr an zweiter Stelle zu Worte kommen. Aber auch eine andere Schwergewichtsverteilung würde kaum einen entscheidenden Wechsel in der Grundauffassung bedingen. Und wie G. die Tatsache herausarbeitet, daß die ritterlich-aristokratische Lebensform ihre Herrschaft über die Gesellschaft ausübte und deren politisches, soziales, ethisches Denken bestimmte noch zu einer Zeit, als die wirklichen Triebkräfte der Entwicklung längst an anderer Stelle lagen, das scheint mir gerade wieder einer der Glanzpunkte seiner Darstellung.

Die Frage Mittelalter und Renaissance greift, wie bei der angedeuteten Akzentuierung des Wertes verständlich, stark in G.s Betrachtungen ein. Auch hier erscheinen mir seine Gedanken wertvoll, obgleich die kunst- und formgeschichtlichen Ziele und Ausklänge des Buches es mit sich bringen, daß nur gewisse Seiten dieses vielverzweigten Problems zu ihrem Rechte kommen. G. kämpft gegen eine falsche Abgrenzung beider Kulturkomplexe, er wehrt sich überhaupt dagegen, daß man sie zu scharf voneinander sondere. Schon seine Grundthese, wonach 'das Verlangen nach dem schönen Leben' noch eine Geburt des mittelalterlichen Geistes sei, läßt die Tendenz seiner Ansichten erkennen, und es ist die gegebene Folgerung seiner Untersuchungen, wenn er die Kunst der Cluter und van Eyck in ihrem Wesentlichen als mittelalterlich determiniert. Man wird ihm recht geben müssen, wenn er betont, daß auf diesem Felde Form und Geist getrennt werden müsse. Zuerst kam das Neue als Form. Indessen 'der ganze Humanismus ist genau in der Art, wie es die Poesie der Troubadoure gewesen ist, ein Gesellschaftsspiel, eine Form der Konservativen, ein Streben nach einer höheren Lebensform'. Erst der neue Geist aber macht die Renaissance, und er ist nicht notwendig an die neue Form gebunden, sondern kann sich auch der älteren Sprache bedienen. Hier wird tatsächlich schärfer geschieden werden müssen, als es manchmal geschieht.

Aus dem Deutschland des ausgehenden Mittelalters ist nur die Mystik des öfteren herangezogen worden, und man muß die selbstgesteckten Grenzen des Verfassers gelten lassen, obgleich natürlich das Material zur Ergänzung, Bestätigung, wohl auch einmal zur Korrektur auf deutschem Boden überreich ist. So bleibt nur der Wunsch, daß uns innerhalb unserer Grenzpfähle bald Untersuchungen ähnlicher Haltung über das Mittelalter zuteil werden mögen, die nicht so sehr spekulieren, als aus der Fülle der Erscheinungen und Tatsachen schöpfen und ihnen Worte verleihen.

Rudolf Stadelmann, Vom Geist des ausgehenden Mittelalters. Studien zur Geschichte der Weltanschauung von Nicolaus Cusanus bis Sebastian Brand. [Dtsch. Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., Buchreihe Bd. 15.] Halle a. S. 1929.

Stadelmann beginnt mit dem Bekenntnis, daß seine Studien ursprünglich darauf abzielten, ein Gesamtbild der spätmittelalterlichen Kultur zu zeichnen, eine Absicht, die er fallen lassen mußte, als Huizingas 'Herbst des Mittelalters' erschien: Plan und Aufbau dieser Darstellung hätten sich zu nah mit seinen eigenen Entwürfen berührt. Ich glaube, es ist gut, daß Huizinga ihm zuvorkam. *Suum cuique*. Der Sinnlichkeit des Sehens und Formens, die jenes meisterliche Werk schuf, steht hier ein dialektischer Geist gegenüber, der bei aller Fähigkeit zu geschmeidig-anempfindsamem Denken seine Stärke doch im Begrifflich-konstruktiven hat. Deshalb dort bezwingende 'Impressionen', denen wir den Mangel an 'überschaubarer Organisation' des Bildes gern nachsehen, und hier der Versuch einer scharfen gedanklichen Zerlegung eines weltanschaulichen Entwicklungs-

prozesses, der in seinem rühmlichen Triebe, die geistige Einheit des Zeitbildes zu erfassen, die Dinge doch gelegentlich zu hart an ihren Bildplatz rückt.

Das Buch geht von Dilthey aus; seine Gedanken von der Auflösung der theologischen Metaphysik im Ausgang des Mittelalters könnten als Motto über dem Ganzen stehen; bis in die Diktion hinein ist der Verfasser ihm verpflichtet. Aber statt der überschauenden Objektivität, die bei Dilthey ihre ruhig-großen Linien zieht, hat ein junger sensibler Geist dies Buch geschrieben, der innerlichst beteiligt ist und mit einer nicht verhehlten Sympathie die geistige Krisis des ausgehenden Mittelalters wie ein Stück eigenen Lebens nachschmeckt. Schon die Auswahl der Gestalten, die St. als repräsentativ für die geistige Haltung des ausgehenden Mittelalters in den Mittelpunkt rückt, ist bezeichnend genug: Nicolaus von Cusa, Wessel Gansfoort, Johannes Dend und Sebastian Grand, samt und sonders problematische Naturen, die gerade in dem Komplizierten und Widerspruchsvollen ihrer geistigen Erscheinung des Verfassers Liebe finden. In vier großen Kapiteln ist das Buch aufgebaut, die wieder schon in ihren Überschriften die Sicht des Modernen empfinden lassen: Skepsis, Resignation, Emanzipation, Pessimismus. Nicht, daß diese Begriffe den 'Gesamtinhalt von Weltanschauungen und theologischen Lehrmeinungen' kennzeichnen sollten, sie wollten nur 'die Richtung anzeigen, aus der die Bewegungen kommen', nur 'die Triebkräfte kennzeichnen, die hinter gewissen beborzugten religiös-philosophischen Denkweisen stehen'; aber sie bedeuten schließlich doch das aus verschiedenen starken Farben zusammengesetzte Scheinverferlicht, das St. nicht nur über jene vier große Gestalten und eine Reihe kleinerer Trabanten wirft, in dem er uns vielmehr die ganze geistige und seelische Lage, das 'Lebensgefühl' der Zeit vor Augen rückt. Ganz sinngemäß beginnt deshalb das Buch mit einem Abschnitt 'Das Sentiment des 15. Jahrhunderts', der aus der Kunst heraus Atmosphäre, Licht und Stimmung für das Ganze schaffen soll.

St. verfügt über eine ausgesprochene Kraft, in beweglichster Gedankenarbeit die geistige Substanz eines Menschen, einer philosophischen Haltung, eines Schriftwerkes zu zerlegen; und seine Fähigkeit, gerade die Vielfältigkeit der Strebungen und Richtungen in einer zusammengesetzten Erscheinung aufzuweisen, zeigt eine Stärke, die fast etwas Virtuoses hat. Aber die Freude, eine Verwandtschaft des Spätmittelalters mit der seelischen Situation der eigenen Zeit zu erspüren, das heimliche Glück des 'Spätgeborenen', die ganze Skala von Stimmungen einer alternden Zeit nachzuerleben, die erst ihm wieder zugänglich sind — das kann doch zu Schattierungen und Akzentuierungen führen, die die Zeit innerlich zu nah an uns Heutige heranholen und die darum Gefahr laufen, ihr Eigenes und Einmaliges zu verwischen. Schon die Ausdrucksweise St.s hat zuweilen etwas gefährlich Junges, wenn er von dem 'seelischen Bankrott' oder der 'morbidem Psyche' der Epoche spricht, von dem 'psychischen Raffinement' und der 'Wollust der Negation', von 'der Zeit, die immer auf der Suche nach Narkotika ist, nach Beruhigung vor dem ewig unbefriedigten Forschen'; wie er die Dinge beleuchtet, ist es kein Wunder, wenn gegenüber den Feinheiten einer alternden Zeit mit ihrer Freude

am 'Durchkosten der Grenzsituationen des Geistes' die Humanisten als die seelisch Robusteren erscheinen.

Man fühlt sich gelegentlich erinnert an Heges von Pinder erläuterte Photographien aus dem Bamberger Dom. Durch raffinierte Beleuchtung und Schattengebung sind da Wirkungen erzielt, die den Skulpturen etwas unerhört und unerlaubt Neuartiges geben: sie sind es und sie sind es nicht. Das greifbarste Beispiel der Art ist St.s Würdigung des Ackermanns aus Böhmen. Sehr feinhörig fängt er hier die verschiedenen Töne auf, die aus dieser rätselreichen Dichtung herausklingen; ihren tiefsten Sinn aber sieht er in einem 'pessimistischen Realismus', einem 'neuen Ergreifen der Erde' und 'gerade Mephisto (d. h. der Tod) wird der Verföhrer zur wahren Welt'. Indes, diese Interpretation gelingt nur, indem St. die Stimme des Todes einseitig verstärkt und eine große Stelle des Werkes sehr kühn und frei paraphrasiert (oder mißverstehet?): des himmels throne den guten geisten, der helle grund den bosen — irdische lant hat got uns ze erbeteile gegeben. Nach St. meint dies 'uns' den Tod und seinen vergänglichen Doppelgänger, den Menschen; nach dem Sprachgebrauch des Dichters meint es ganz eindeutig nur den Tod. St. rückt hier zweifellos den Dichter an eine falsche Stelle: wie Burdach mit Recht betont, steht er zwischen den beiden Streitenden mitteninne; das lehrt auch der harmonische Ausklang der Dichtung, der viel gewichtiger ist im Sinne einer weltanschaulichen Äußerung, als St. wahrhaben will. Eine Deutung demnach, die die Gewichte verschiebt und willkürlich verteilt, damit aber auch künstlerisch der Dichtung ihre Ausgewogenheit und ihr Ebenmaß nimmt.

So scheint mir also die Darstellung streckenweise in ein fremdes Licht getaucht. Dabei bleibt: die bis ins Letzte vorstoßende Intensität einer inneren Vergegenständlichung geistiger Wesenheiten hat bei St. etwas Bewundernswertes. Es fragt sich nur, ob gerade diese Energie, die mit den Mäßen des Spätgeborenen um das Rätsel des geistigen Kernes ringt, nicht Gefahr läuft, den Dingen des öfteren Gewalt anzutun; vielleicht sind wir für manches zu spät geboren. Ein Beispiel bietet Nicolaus von Cusa, der eine Eckpfeiler und anscheinend der Ausgangspunkt des Buches; Stadelmann bemüht sich hingebend um ihn, im Sinne einer Harmonistik, die die verschiedenstrebigen theologisch-philosophischen Spekulationen aus einem geistigen Grunde, und zwar dem Grunde eines der Offenbarungsreligion vollkommen erwachsenen Denkers zu begreifen sucht. Dann aber muß er doch buchen, daß Cusanus gewisse trinitarische und christologische Dogmen stets anerkannt hat, und daß die übernatürliche Offenbarung eine reale Größe für ihn bleibt — und steht vor einem klaffenden Abgrund. Ich glaube nicht, daß das im Sinne der Zeit 'ein fremder, ein desperater Zug' an Cusanus ist, wir müßten einen ähnlich fremden Zug sonst manchem mittelalterlichen Großen zuweisen, auch Meister Eckart schon. Es geht freilich nicht an (darin hat St. recht), sich zu helfen mit dem Gedanken an ein Philosophieren, das eben aus überlieferten Quellen schöpft und sich seiner Tragweite gar nicht recht bewußt wird — schon weil es an der Diskrepanz verschiedener Gedankenreihen keinen Anstoß nimmt. So einfach liegen die Dinge nicht, obgleich die

'synkretistische Fähigkeit' der stark rezeptiven Natur des Cusaners, die auch St. anerkennt, wohl stärker ins Gewicht fällt, um gewisse Antinomien seiner geistigen Erscheinung zu deuten. Sicher aber ist, daß die Gewichtsverhältnisse, in denen Glaubenswahrheiten und Philosopheme zueinander stehen, die Gültigkeitsstufen, nach denen sie rangieren, für uns Spätere außerordentlich schwer abzuschätzen sind. Wären sie voll erfassbar, so würde mancher Widersinn sich lösen. Aber gerade darin liegt das seelische Sondersein der Epoche, das ihr Geheimnis bleibt.

Ich sehe dabei noch ab von gewissen Zuspitzungen der Interpretation: St. denkt manches gewiß schärfer und entschiedener als seine Gewährsmänner selber; das gilt für den Cusaner ebenso wie für den anderen Eckpfeiler seiner Darstellung, Sebastian Franck. Er hat übrigens gelegentlich auch eine freie, paraphrasierende Art der Quellenbenutzung, die überbetonungen Vorschub leisten kann. Sie führt vereinzelt sogar zu einer derben Entgleisung (vetustas ist nicht venustas! S. 75), weist aber z. B. auch, als von dem Relativismus Francks die Rede ist, dem 'strittig Einen' eine Rolle zu, die ihm so nicht zukommt (S. 269 ff.). Die 'Einheit des Strittigen' ist keineswegs das 'Absolute', das an sich selbst unerkennbar bleibt, von dem nur die beiden gegensätzlichen Seiten erfahrbar sind. Eine irrige Übersetzung läßt St. hier den Gedanken weiter vortreiben, als sich aus der Überlieferung rechtfertigen läßt. (Das 'strittig Eine' stammt aus dem Satz: Salomon heist dise [so muß es heißen!] narren, die Paulus weiß nennt, haben beide recht und sind strittig eins. Das bedeutet aber nur: sunt litigiosi unanimi.) So würden sich die Spannungen also manchmal verringern, wenn man die Dinge nicht so ins Extreme und Bewußte riffe. St. ist übrigens selbst wohl nicht ohne Gefühl für das stark Angespante seiner Betrachtungsweise gewesen; denn es begegnet mehr als einmal, daß er einer gewaltsamen Auslegung mit einem irgendwie formulierten 'allerdings' nachträglich wieder Zügel anlegt.

Ofter klingt das Schichtungsproblem in dem Buche an, das wir gerade auch in geistesgeschichtlichen Untersuchungen noch viel energischer heranziehen und vertiefter sehen müssen, als es vielfach geschieht. St. ist zwar mit ausgesprochener Absicht darauf aus, von einigen Gipfeln die weltanschauliche Lage, mehr noch das Lebensgefühl des Jahrhunderts abzulesen; aber namentlich wo es gilt, die Typen der Verfallsauffassung zu schildern, muß er auch in tiefere Sphären hinuntersteigen und hebt sehr zutreffend etwa die Bedeutung des sozialen Niveaus für Unterschiede der eschatologischen Schau hervor. Es gibt aber auch Schichtungen im rein Geistigen. Und wenn St. in einer an sich prachtvollen Konfrontation den Ignoranzbegriff bei Nic. von Cusa und bei Thomas von Kempen nebeneinanderrückt und die 'quietistische Skepsis' an der spekulativen mißt, so wird das Bild ein wenig schief und das Urteil ein wenig grell, das St. nach diesem Bilde über die Devoten fällt: es ist eben doch eine andere geistige Stufe in der Docta ignorantia und in der Imitatio Christi; man darf für den Devoten Thomas die Horizonte nicht so weit nehmen wie für den Cusaner: in den Kreisen der Devotio kann die ignorantia gar nicht die Problematik gewinnen wie bei dem Denker Cusa.

Die Frage bleibt überhaupt offen, in welchem Umfang die großen Gestalten, die St. in den Vordergrund schiebt, das Maß hergeben dürfen für die geistig-seelische Lage des 15. Jahrhunderts und seiner Ausläufer. St. will zwar nur einen 'Baustein' geben zur Kulturgeschichte des Spätmittelalters, aber sein Buch ist doch der Meinung, daß sich in den Denkern von Cusa bis Franck das Sentiment der Zeit besonders rein kristallisiere. Nun ist freilich, wie der Verfasser selbst anmerkt, von keinem eine ideelle Stoßkraft ausgegangen; sie sind komplizierte Individualisten, Franck zumal ein ausgesprochener Einzelgänger und Außensteher. Es wird also nötig sein, wenn man zu einem breiteren Einblick in die geistige Haltung des späten Mittelalters gelangen will, daß man das Bild ergänze von der Seite durchschnittlicherer Zeitvertreter her. Erst wenn man die Zeit nach ihren Schichten aufteilt und diese jeweilig in Gestalten von typischer Geltung faßt, wird das Gemälde vollere Farben gewinnen. Und auch reichere. So gewiß das Sentiment einer Zeit seine besondere Dominante hat, es wird, zumal in Übergangszeiten, niemals genügen, 'den Grundton herauszufinden, auf den alles abgestimmt ist, das Vorzeichen zu erkennen, das den algebräischen Buchstaben ihre Eindeutigkeit gibt'. Jene Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, auf die Pinder uns erneut hingewiesen hat, sollte vielleicht viel mehr unseren Blick an sich ziehen, auch auf die seelische Lage und die Denknormen der Glieder eines und desselben Zeitraumes bezogen. Erst wenn man sie zusammenhält mit dem Schichtungsgedanken, ertönt die volle Symphonie des Lebens. Warum (gewiß zu raffiniert!) die Fastnachtspiele belasten mit einem Sensationsbedürfnis, das 'den aufstachelnden Gegensatz braucht', das 'in lauter Lustbarkeit das Wissen um das drohende Ende betäubt'? Warum einem Manne wie Oswald von Wolkenstein welterschmerzliche Töne geben (wieder in freier Interpretation), um ihn an dem Sentiment der Untergangszeit teilhaben zu lassen? Mit gewiß dem gleichen Recht darf man sie aus Walther von der Vogelweide heraus hören. Wie denn überhaupt 'das Zwielficht der Stimmung' kaum erst ein Kennzeichen des 15. Jahrhunderts ist. 'Die Gefühle gehen nicht einfach mehr auf in Freude und Trauer, sondern eben das Empfinden des Verflochtenseins, der Abhängigkeit und relativen Notwendigkeit dieser Elemente macht das seelische Leben aus': das ist doch auch die Quintessenz von Gottfrieds Tristan, anderer älterer Zeugnisse zu geschweigen.

Das führt zu einem letzten Anstand. St. urteilt nicht ganz mit Unrecht über Guizingas 'Herbst des Mittelalters', daß das Buch zu wenig unterscheidet zwischen gemeinmittelalterlichen Erscheinungen und ihren spezifisch späten und spezifisch burgundischen Abwandlungen. Aber vielleicht ist auch bei ihm selbst die Grenze gelegentlich zu scharf gezogen zwischen Erscheinungen des späten und des frühen Mittelalters. Indes, das ist ein Punkt, wo wir wohl alle noch Täuschungen unterliegen. St. erkennt selbst, daß eschatologisch bestimmte Äußerungen nur bedingt im Sinne seiner Auffassung verwertbar sind, wonach eine altgewordene Zeit selbst ihre Müdigkeit und Untergangsstimmung bekennt. Tatsächlich zeigt, wie sich aus der deutschen Literatur beweisen läßt, die Kurve eschatologischer Spannung auch im 13. Jahrh. schon ein

erneutes Ansteigen, gegen Ende des Jahrhunderts zu einem Gipfelpunkt hinauf: das ist doch nur aus einem wachsenden Krisengefühl heraus verständlich. Schon Walthar von der Vogelweide hat, was man meist überhört, sehr schwere Töne derart. Und auch die Dekadenzlehre etwa, wie sie in gewissen Kapiteln von Brants Narrenschiff ihren Niederschlag gefunden hat, reicht sehr viel weiter zurück. Diese Gesellschaftskritik, die sich nach einem vergangenen höfischen Ideal richtet, setzt bereits unmittelbar nach der Blüte dieses Ideals ein. Es fehlt uns eben noch die rechte Folie für Studien wie die von Guizinga und St., Untersuchungen, die das 'Sentiment' etwa auch des 13. Jahrh.s zu erfassen suchen, die sich aber nicht betäuben lassen von dem Festlärm des ritterlichen Wesens, sondern gerade auch den dunkleren Untertönen Gehör schenken: sie sind stärker, als man gemeinhin annimmt.

Aber trotz mancher Vorbehalte, wie sie der Kritiker machen muß, soll zum Schluß unumwunden ausgesprochen werden: es ist ein bedeutendes Buch, das St. uns geschenkt hat; und was die Einwendungen treffen, sind die Schwächen seiner Stärken. Die Kraft, die hier das Jahrhundert unter einen großen Aspekt zwingt, hat etwas Imponierendes — auch da noch, wo sie sichtlich ihren Grundgedanken überanstrengt. Und mit dieser geistigen Kraft paart sich eine beträchtliche schriftstellerische Begabung. Vielleicht ist diese fremdwortüberschüttete Sprache, die selber etwas vom fin de siècle hat, nicht jedermanns Geschmack, aber sie paßt zu dem Buche und gibt ihm Stil. Und mag der Leser auch diese oder jene Prägung als forciert empfinden ('konkave Mystik') und diese oder jene Formulierung als feuilletonistisch: führend ist doch der Eindruck einer ungewöhnlich leichten und sicheren Beherrschung des Instruments. Diese Gabe einer in kurzen Sätzen schreitenden, eindringlichen und schlagkräftigen Rede, diese Fähigkeit bildhafter Untermalung des Gedankens, diese Kunst, aus Motti und Widmungen, aus Überschriften, Vorreden und Randbemerkungen die Lichter für die Darstellung zu gewinnen, all das zeigt den geborenen Schriftsteller. Diesem Gelehrten zu begegnen wird immer nicht nur ein Gewinn, sondern auch ein Genuß sein — hoffentlich in Zukunft ein noch reinerer.

Helmut Kießling, Die Ethik Frauenlobs (Heinrichs von Meissen).
[Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig, Altgermanische Abteilung,
Heft III.] Halle 1926.

Was einem schon beim ersten Anlesen dieses Buches in die Augen fällt, ist die Flüchtigkeit, mit der in den zahlreich ausgehobenen Zitaten das Mittelhochdeutsche behandelt wird: nach vielen Duzenden zählen die kleinen Unebenheiten und Anstimmigkeiten, vornehmlich in der Quantitätsbezeichnung; namentlich in den vorderen Bogen steht es schlimm damit (später scheint ein sorglicheres Auge den Druck mit überwacht zu haben). Und wenn man sieht, wie falsche Ettmüllersche Formen wie schâmen oder plage einfach kopiert werden, wie aus gesten (adornare) gestên wird, wie nâch mit Hartnäckigkeit als Kürze gegeben ist, dann wird man zweifelhaft, wie weit es sich um bloße Lässigkeit handelt. Die gleiche Sorglosigkeit zeigt sich

in Dingen des Überlegens: krenker erscheint in der deutschen Paraphrase als 'kränker', gewachtet als 'geschwächt'; sit daz dîn (sc. des übermutes) ger die höhen unt die nideren smæhen unde wideren tar heigt: sie ist die sünde, die . . . die höhen und nideren schmät und antwidert'. Vielleicht sind das nur Freiheiten der Paraphrase; aber auch hier wird der Leser bedenklich, wenn er auf einen so elementaren Übersetzungsfehler stößt, wie er dem Verfasser bei der Interpretation von Etimüller 79,7 (S. 104) unterlaufen ist. In jedem Fall ist die souveräne Art der Textbehandlung bezeichnend für das Verhältnis des Verfassers zu seinen Quellen.

Um es kurz zu sagen, es fehlt dem Buche an Können und an Treue. Man weiß, wie schwer Frauenlob an sich ist und wie verderbt er in der Etimüllerischen Ausgabe vor uns steht. Nur eine Interpretation von eigener Strenge hilft da voran; mit einem 'stillen Anhören der Worte Frauenlobes' ist ebenso wenig getan, wie mit der 'vorsichtigen Ahnung', die durch die 'fast undurchdringliche Dunkelheit' vieler Frauenlobischer Strophen hindurchführen soll (Zorn, S. VIII f.). Verderbnis und Dunkelheit will dem Wertminderer werden. Der Verfasser steht dem Etimüllerischen Texte so gut wie völlig hilflos gegenüber; selbst offensbare Sinnlosigkeiten werden oberflächlich übernommen (268,14 swā rittert man sich *Adyert* [S. 64]; 62,14 höchwart ist widerverte gram, *Gar* saget ir nam [S. 122], wo übrigens die Senar *hā* das Nützige hat; vgl. den seltsamen *Adyent*), und wo R. ganz vorsichtig zu konjizieren versucht, greift er zum Teil ganz unbegreiflich daneben (man lese einmal, wie er S. 194 die gute Etimüllerische Fassung von 441,5 verhallhornt). Der Verfasser beklagt im Vorwort den Mangel einer philologisch zuverlässigen Ausgabe Frauenlobes: 'ich selbst bin zurzeit nicht dazu imstande'. Wer sein Buch durchgearbeitet hat, weiß nicht, was er zu solcher Unschuld sagen soll; denn wenn er, durch jene äußeren Lässigkeiten hinfällig gemacht, die Arbeit des Verfassers Sitat und Schluß um Schluß auf Herz und Nieren prüft, findet er, daß in ihr ein einseitig spekulativer, völlig unphilologischer Geist am Werke ist. Der Aufgabe, die hier gestellt war, ist aber ohne die Mittel der Philologie nicht Herr zu werden. Es hat sich bitter gerächt, daß der Verfasser ans Werk gegangen ist, ohne das nötige äußere und innere Rüstzeug für seine Aufgabe zu haben. Sein Buch, das auf den ersten Blick einen so geist- und gehaltvollen, philosophisch tiefdringenden Eindruck macht, steht auf sehr schwankem Grund.

Ein Kapitel trägt die Überschrift: 'Der Realismus und die Ethik'. Hier versucht R. darzutun, welche Bedeutung das Universalproblem für Frauenlob besitze, und kommt zu dem Schluß, daß der Realismus seine Ethik entscheidend beeinflusst habe. Kronzeuge ist ihm die Strophe 59:

Wort sind der dinge zeichen, sam der meister gih;
 dā von muoz iht
 ligen in der worte ringe,
 daz sich ie dem dinge
 gelichen muoz an lüt an art oder an dem urspringe;
 wan ieslich dinc sîn nam tuot melt: sus prüeve ich daz besunder,
 daz ieslich tugent ie nâch ir tât genennet ist usw.

K. interpretiert, 'an der Hand der realistischen Lehre': 'das wort (vox oder nomen) ist das Wesen des Einzeldinges, sein eigentliches ens; von diesem [dâ von!] muß ein bestimmtes in des Wortes Umfange (ὁρισμός) beschlossen sein' usw. (S. 101). Seit wann heißt zeichen 'Wesen'?! Zeile 6 interpretiert er: 'Jedes individuelle Ding gibt Kunde von der (platonischen) Idee, die in ihm steckt'. Er verwechselt also Subjekt und Objekt. Frauenlob will in der Strophe darauf hinaus, daß die höchst schon durch ihren Namen kenntlich gemacht ist als vart nâch höher ê; diese Nominaldefinition wollen die ersten Verse vorbereiten und nicht mehr. An mangelndem Durchinterpretieren der Strophe und handgreiflichen Übersetzungsfehlern scheitern also die weitgehenden Schlüsse, die K. an dies Stück knüpft (S. 101 f.). Die ganze gequälte Auslegung von dem 'Realismus' des Anfangs, der mit Zeile 7 eine 'Wendung ins Nominalistische' zu nehmen scheint und so schließlich in den gemäßigten Albertinischen Standpunkt mündet, bricht zusammen, und aus dem Beispielfalle Zeile 9 eine 'materiale Wertethik' abzuleiten, ist mehr als kühn. Gleichwohl durchzieht dieser Gedanke von Frauenlobs Realismus, von seiner namen-Philosophie das ganze Buch wie ein roter Faden; überall wo die Wörter wort, namen, nennen auftauchen, wittert Rißling das universale dahinter. Nun wissen wir alle, daß mhd. name unter Umständen mehr als nomen besagt, daß es in Wendungen wie ritters name und dergl. eine Bedeutung gewinnen kann, die an ein 'universale' streift. Man darf dem Verfasser auch zugestehen, daß es sich wohl verlohnt, auf etwaige terminologische Einwirkungen des Universalienstreites auf die deutsche Popularphilosophie des späteren Mittelalters zu achten. Aber es ist natürlich ein Unding, jedes name Frauenlobs in dieser Richtung zu interpretieren. Und so wird denn, was an Rißlings Witterung richtig ist, zugeschüttet durch die Menge des Haltlosen. Dieser Irrtum verschuldet aber nicht nur falsche Einzeldeutungen (man lese etwa, wie S. 86 der schlichte wibes name ausgemünzt wird, oder was gar S. 105 die unschuldige Tatianstelle inti nemnis thû sinan namon Johannem [Vulgata: et vocabis nomen ejus J.] hergeben muß); er bringt vielmehr breite Gedanken-zusammenhänge aus der Nichte. So heißt es beinahe die Dinge auf den Kopf stellen, wie S. 102 ff. von der Erhaltung des namen vor Gott und den Menschen die Rede ist.

Dieses Kapitel zeigt die Schwächen des Verfassers und ihre Folgen am kräftesten; im übrigen ist es typisch für seine Arbeitsweise. Man wird es natürlich billigen, wenn ein Gelehrter die Aufgabe, Frauenlobs Ethik darzustellen, so faßt, daß er diese Ethik auf breiteren zeitgeschichtlichen Hintergründen sieht und sie in größere Entwicklungszusammenhänge einzureihen versucht. Das Mißliche ist nur, daß bei Rißling sozusagen die 'universalia ante rem' da sind. Sein Blick ist eingestellt auf einige große geistesgeschichtliche Linien, die ihm im Grunde feststanden, ehe er sich in Frauenlob vertiefte; er denkt in einigen großen ethischen oder geistigen Komplexen, ritterliches Tugendssystem, monastische Ethik, das 'bürgerliche System' und seine Ethik, dazu neben und über allem scholastische Dogmatik und Moralphilosophie, sehr gelehrt in einer Fülle lateinischer Zitate ausgebreitet; auch

Frauenlob ist ihm im Grunde Symbol, nicht Individuum. Daher wird das Sonderbare möglich, daß die ungemein prägnante Physiognomie dieses eigenwilligen Dichters alle Farbe und allen Charakter verliert und zum langweiligen Typus verblaßt. Sehr bezeichnend ist schon dies, daß die Kapitel oft mit breiten Erörterungen allgemein philosophisch-ethischen Inhaltes einsetzen: erst wird das Schema gerüstet, und dann wird es aus Frauenlob gestützt. Wo rein psychologisch gesehen die Gefahrenpunkte eines solchen Vorgehens liegen, braucht kaum gesagt zu werden: der Interpret schwebt immer in der Versuchung eines effektischen Verfahrens, das die 'res' im Sinne der 'universalia' auswählt und deutet, vielleicht gar preßt. Die Gefahren wachsen, wenn mangelnde Beherrschung der Quellen und mangelnde Verpflichtung ihnen gegenüber hinzukommen. Und diesen Gefahren ist der Verfasser oft und oft erlegen. Immer wieder stößt man auf Interpretationen, die Dinge substituieren, die einfach nicht dastehen, auf Zitate, die nur sehr von weitem stimmen oder auch ganz etwas anderes besagen als das, wofür sie angezogen werden. Immer wieder steht man vor der Tatsache, daß eine Strophe nicht schlicht und treu durchinterpretiert ist, daß willkürlich zugespitzte Übersetzungen die Brücke ins Philosophische schlagen müssen oder die Sinnesakzente eines Textes verrückt werden, um die dem Verfasser genehme Deutung zu ermöglichen. Seine Art, die Dinge zu betrachten und zu vergleichen, hat etwas peinlich Labiles, ohne Schärfe, ohne Sauberkeit und infolgedessen auch ohne Beweisraft.

Um wenigstens noch ein paar Belege für dies harte Urteil beizubringen: der Spruch 31 spricht von Noahs triuwe und zuht; Rißling interpretiert zuht mit oboedientia oder humilitas (S. 42 Anm.), wo doch der Spruch selber die Deutung völlig sicher stellt, indem er an Noahs Söhnen den Mangel an triuwe und zuht schildert. Frauenlob ist wie jeder Spruchdichter ein Lobredner des hie vor. Wie verschiebt es die Dinge, wenn Rißling dies traditionelle Element 'verabsolutiert' zum status ab aeterno (S. 60 Anm.). S. 152 wird in Gestalt einer 'integrierenden Übersetzung' eine Deutung von Strophe 397 gegeben, die völlig daneben greift, weil sie dem Worte sin, auf dem diese keineswegs 'dunkle' Strophe steht, einen ethischen Gehalt 'gute Gesinnung' aufzwingt, den es nun einmal nicht hat; Frauenlob selbst hätte durch den Vers 7 sin unt vernunft ist niur ein dinc diesen Fehler hintanhalten sollen. Man weiß oft nicht, was die Deutungen des Verfassers mehr schädigt, die tastende Unsicherheit, wie sie namentlich diese Strophe zeigt, und wie sie öfter mehrere Interpretationen zur Wahl stellt, oder die Unbedenklichkeit, die etwa dem Eingang der Strophe 412 gibt iu ein guoter ræte die Übersetzung gibt, 'wenn euch, ihr Herren, einer einen guten Rat erteilen will' (S. 147), wo also ganz darüber hingesehen ist, daß die Strophe lebt von dem Gegensatz des Rates, den ein guoter und ein swacher gibt. Die Strophe 90 weist nach Rißling einen 'kontinuierlichen Fortgang vom utile zum honestum zum summum bonum' auf (S. 147) — man muß das Stück selber lesen, um die ganze Kühnheit dieser Deutung zu ermessen: diu zuht in sol lëren, daz er lop unde pris bejage; êrst mac sich gemëren sîn sælekeit naht unde tac, das sind die Verse, in denen sælekeit auf das

summun bonum zielen soll. Aber schon auf der nächsten Seite setzt sich Rikling selbst ins Unrecht, wenn er auf Grund derselben Strophe, und nunmehr ganz richtig, Sælekeit versteht als das 'subjektiv erlebte Glücklichsein'. Man glaube aber nicht, daß es sich bei solchen Irrtümern um Schönheitsfehler handelt, die nur einzelne Sätze und Stücke in der Argumentation des Verfassers ausfallen ließen, ohne doch seine Gedankenführung im Großen zu schädigen. — In dem Kapitel 'Der amor dei und der amor mundi' behandelt Rikling ausführlich, Schritt um Schritt in engem Anschluß an den Text das strophienreiche Streitgedicht 'Minne und Welt' (S. 128 ff.). Dabei ist ihm das Mißgeschick begegnet, daß er eine Dichtung gutgläubig als integrires Gebilde hinnimmt und interpretiert, bei der der Philologe mit Händen greift, daß die Überlieferung, was die Strophenfolge anlangt, im Mittelteile des Werkes schwer gestört ist.¹⁾ Nun ist die Sache noch glimpflich abgelaufen, weil der Verfasser über gewisse Unstimmigkeiten, vor die der durcheinandergewürfelte Text ihn stellte, leicht hinweggeglitten ist, mehr 'ahnend' als interpretierend; aber es versteht sich, daß auch hier das unscharfe Deuten grob entstellter Überlieferung im einzelnen (namentlich S. 131) zu anfechtbaren Aufstellungen führen mußte. — Schlimmer ist es Rikling mit einem anderen Komplex Frauenlobscher Dichtung ergangen. Das lange Kapitel 'Das Weib und die Frauenminne' gipfelt in dem Gedanken, daß echte ursprüngliche Minnelyrik bei Frauenlob nur eben noch 'anklinge', im übrigen aber der alte Minnedienst, der fast vollkommen unter ästhetischen Gesichtspunkten gelebt wurde, einer Bewertung der Frau Platz gemacht habe, die sie sozusagen zu einem religiösen Gegenstand macht: 'Der Wert ästhetischer Seelenqualitäten . . . wich nun der Bedeutung der Frau in der Hinordnung der Seele zu Gott' (S. 95). An die Stelle des Werbens und der stæte beim Minnesinger tritt die religiöse Treue im Eheverhältnis. Und so macht denn Rikling Frauenlob zu einem Lobredner der Ehe. Aber wenn man von seinem Beweismaterial abzieht, was auf eklatanten Mißverständnissen beruht, dann bleibt nicht viel übrig. Die Strophe 149 ist doch ohne Zweifel rein minniglich gemeint, und wie Rikling gar aus ihr den Satz herausliest, (S. 96) 'beim Ehebruch vonseiten des Mannes wird die Frau aufgefordert, ihrerseits den Mann zu verlassen' (auf Grund der Verse: du minne in wider, lieber lip, der dich mit triuwen meine. gip urloup, vrouwe, wankeln herzen, swâ diu sint 149,6 f.) ist gar nicht zu verstehen. Dasselbe gilt von dem Liede I; es ist mitnichten ein Beleg dafür, daß Frauenlob 'nur innerhalb der Ehe die volle Süße des Minnerausches kennt' (S. 98). Und ebenso zweifelhaft ist mir, daß Spruch 218 die Ehe zum Hintergrunde hat. Damit fallen aber die Hauptzeugen für den Satz: 'Die Liebe erschöpft sich gänzlich in der Ehe' (S. 97). Man glaubt den psycho-

¹⁾ Es ist kaum zu begreifen, daß Rikling nicht stufig wurde vor der Tatsache, daß in diesem auf strophischen Wechsel gestellten Streitgedicht einmal der Welt und bald nachher auch der Minne zwei aufeinanderfolgende Strophen zugehören sollen, Strophenpaare überdies, die im einen wie im anderen Falle ein unüberbrückbares Klaffen des gedanklichen Zusammenhanges aufweisen. Offenbar sind die Strophen 436 bis 438 hinter 431 einzuschieben. Strophe 432 will freilich auch an 438 noch nicht befriedigend anschließen, am besten würde sich die Strophe vielmehr an 435 fügen. Ist mit Strophenverlusten zu rechnen?

logischen Weg für die Argumentation des Verfassers nachspüren zu können: Woflers geistvolle These von der Sanktionierung der Liebe, von der Apotheose, die die Frau im dolce stil nuovo durch die Verschmelzung von Frauen- und Marienminne erfuhr, und Chrismanns Satz, daß der Preis der ehelichen Treue zum neuen deutschen Stil gehöre, das sind die 'universalia', die Kitzlings Interpretation der Frauenlobschen Minnedichtung geleitet haben, mit dem Resultat, daß ein Wort wie triuwe gepreßt wird zu dem Begriff der religiös gefärbten ehelichen Treue, selbst noch in einer abgegriffenen Formel wie mit triuwen meinen. Wieder stören Unmöglichkeiten oder zumindest Gewalttameiten und Überspizungen der Interpretation Gedankengänge, die an sich sehr diskutabel sind, an entscheidenden Punkten.

Hier gerade wird eine weitere tiefstizende Schwäche der Kitzlingschen Arbeit fühlbar. Kitzling sieht eigentlich alle Äußerungen Frauenlobs auf gleicher Ebene und nimmt und wertet sie auf Treu und Glauben wie die Aussprüche eines Moralphilosophen. Er geht völlig darüber hinweg, daß Frauenlob ein Dichter ist, und zwar ein ebenso selbstbewußter wie doch auch wieder traditionsbestimmter Dichter, der eine aus sehr verschiedenen Quellen fließende Überlieferung verarbeitet. Um bei der Minnedichtung zu bleiben: es geht nicht an, auch für die ethische Auswertung nicht, daß man die hochgespannte Minnelhrik der Lieder auf dieselbe Linie stellt wie etwa die Spruchfette im Kurzen Ton (208 ff.), die mit ihrer gutenteils epigrammatisch gefaßten Didaxe aufs Feld der Ars amandi weist. Die triuwe hat in einer bürgerlichen Priamel (402) einen anderen Sinn und Klang als in einem Minnespruch mit ritterlichen Hintergründen (149); dieselbe frauliche êre, die im Tageliede ungemeilet bleibt (Lied XI 3, 12), muß im Wispel risen (273,16). Und dieser Dichter ist überdies ein Meisterfänger, nach Beruf und mehr noch nach Anlage darauf aus, das Erzentrifische, überspannte zu suchen, seine Vorbilder zu übertrumpfen im Inhaltlichen wie im Formalen. Da erhebt sich doch die große Frage, die Kitzling freilich nicht zum Bewußtsein gekommen ist: was ist, im Vergleich zu älterer Dichtung, forcierter oder manierierter Stil? Und was ist gewandeltes Ethos? Im Spruch 210 wirft Frauenlob die Frage auf: nenn ich si engel oder wip? Kitzling münzt das Stück vollwichtig aus im Sinne seines Gedankens von der religiösen Erhöhung der Frau (S. 85 f.); aber das heißt doch wohl, seinen Schweregrad verkennen. Offenbar stellt der Spruch nur die Aufbauschung eines alten, ja schon von Walther verwendeten Vergleiches dar, die zugleich eine dialektische Zerfaserung ist. Man hat mehr als einmal das Gefühl, daß Kitzling um das eigentümliche Ethos eines Stückes betrogen wird, weil er den Faktor meisterfängerischer Künstlichkeit und Spielerei nicht in Rechnung setzt. Das hat vereinzelt sogar, wie bei Spruch 392, zu einer ganz falschen Deutung geführt (S. 118). Auch von dieser Seite aus gesehen, hat Kitzling seine Aufgabe zu philosophisch-abstrakt angegriffen: erst muß man den Dichter Frauenlob haben, ehe man des Ethikers habhaft werden kann.

Bei alledem steht hinter dem Buche (sonst brauchte es so langer Auseinandersetzungen nicht) ohne Zweifel ein kluger, ja geistvoller Kopf. Die leitende Idee, nämlich Frauenlobs Ethik genetisch zu verstehen, ist untadelig:

Rißling setzt den Minnesang voraus und 'verwendet dessen Begriffe, um der gewandelten Begriffe bei Frauenlob habhaft zu werden' (S. 4); so geht er die Skala der Werte und Tugenden durch, das ist der Grundriß des Buches. Und er zeigt dabei durchaus einen offenen Blick für die Problematik einer geistigen Wandlung, wie die Dichtung des 13. Jahrhunderts sie aufweist, und ein Gefühl für die seelischen Hintergründe solcher Bewegungen. Wenn nur nicht die unselige Meinung wäre, solche Probleme gedanklich-konstruktiv, vom Allgemeinen aus erschöpfen zu können. Ein Lieblingsgedanke des Verfassers ist jener von der 'immanenten' ritterlichen und der 'transzendenten' bürgerlichen Ethik. Eine Welt angeborener, blutsmäßiger Qualitäten, wie die ritterliche sie darstellt, erscheint bei Frauenlob im Lichte der Reflexion und Objektivierung. Ethische Spruchdichtung überhaupt ist der Ausdruck sich auflösenden und bereits aufgelösten Lebens, sozusagen 'rationalisiertes totes Leben' (S. 61). Das ist die These, die in immer neuen Abwandlungen und Anwendungen das Buch trägt. Es ist das einer jener gescheiterten Gedanken, die man 'anregend' zu nennen pflegt, die aber wissenschaftlichen Wert erst gewinnen, wenn man sie nicht als starres Schema nimmt, dem die Dinge unterworfen werden, sondern als Abstraktionen, sozusagen als reine Ideen, im flutenden und widerspruchsvollen Leben konkreter Wirklichkeiten, immer nur stückweise realisiert. Man lese einmal nach, wie leicht Rißling mit der Tatsache fertig wird, daß schon in ihrer Blüte die ritterliche Dichtung so stark reflektierend sich darstellt; und auf die große Frage geht er gar nicht ein, in welchen Grenzen wir überhaupt ein Recht haben, die Ethik des ritterlichen Tugendssystems als 'blutsmäßig' ritterlich anzusehen.

Es ist ganz gewiß hochehrfreulich, wenn sich heute junge Forschung die Wege zu einem vertiefteren und innerlicheren Verständnis mittelalterlicher Dichtung und mittelalterlichen Geistes zu bahnen versucht. Aber so wie dies Buch es anfängt, geht es nicht. Es ist schmerzlich, an einem solchen Beispiel zu sehen, wie der Hang zu blendenden, weiträumigen Sätzen das schlichte Verantwortungsbewußtsein gegenüber den Quellen töten kann. Auf diese Forderung aber dürfen wir auch heute nicht verzichten: ehe etwas fein und geistvoll ist, muß es ganz einfach richtig sein.

Konrad Burdach, Die nationale Aneignung der Bibel und die Anfänge der germanischen Philologie. Halle 1924.

Dies neue Burdachsche Buch gibt sich selbst als eine Gelegenheitsarbeit; es wiederholt, mit einigen Nachträgen, den Beitrag des Verfassers zu der Festschrift für Eugen Mogk. In diesem seinem Zweck der Begrüßung eines Studiengenossen und der Anpassung an diesen Zweck liegen seine Reize und seine natürlichen Grenzen. Schwedische Reiseeindrücke, darunter vor allem die eigene Schau des Codex argenteus der gotischen Bibel, ließen schon vor langem in dem Verfasser den Plan lebendig werden, das 'Hinüberleuchten germanischen Nationalgefühls, germanischer Bibelforschung, germanischer Bibelfrömmigkeit aus Schweden nach Deutschland auf breiterer geistesgeschichtlicher

Grundlage darzustellen? Man muß das wissen, um die Anlage und die Ökonomie der vorliegenden Arbeit zu verstehen, die wenigstens in Andeutungen den alten Plan verwirklichen will. Die gotische Bibel steht mit den vielfältigen Wirkungen, die sie auf dem Felde antiquarischer, nationaler, religiöser Interessen auslöste, noch sehr fühlbar im Mittelpunkt der Darstellung; aber die geistesgeschichtliche Bedeutung, die die Auffindung der gotischen Bibel gewonnen hat, wird dem Verfasser Anlaß, seine Kreise weiter zu schlagen und der Frage nachzugehen, aus welchen geistigen Bedingungen heraus der Bibeltult und die ihm folgende Übertragung der Bibel in die Landessprachen entstanden werden will, in welchen Verflechtungen mit anderen Kräften des geistigen Lebens beides gesehen werden muß. In der behutsam voranschreitenden, nach allen Seiten Umschau haltenden und sichernden Art, die wir an ihm kennen, gibt B. nicht nur einen Einblick in die Bemühungen um die Landessprachliche Bibel von den Anfängen der Waldenser ab, sondern eröffnet zugleich vielfältige Ausblicke auf die gelehrte Arbeit an der lateinischen Bibel, und immer ist er bemüht zu zeigen, wie Biblizismus und Humanismus weit hin Hand in Hand gehen. Die falsche Vorstellung von dem unfirchlichen oder gar widerfirchlichen Charakter des Humanismus erneut ablehnend, verweist er auf die innere Verwandtschaft, die in der Stimmung dieser geistigen Bewegung und der aller reformatorischen Regungen lag, insofern es sich in beiden Lagern um das Ziel handelte: zurück aus einer entarteten Gegenwart zu reineren Lebensquellen.

So spürbar die Zusammenhänge zwischen Biblizismus und Humanismus etwa bei Gerhard Grote sind oder auch schon bei Heinrich von Mügelin, B. bleibt vorsichtig genug, seinen Leitgedanken nicht zu überspannen. Tatsächlich wirkten eben Antriebe aus verschiedenen Richtungen zusammen, um den Drang zur nationalen Bibel mächtig werden zu lassen und "das Jahrhundert der Laienbibel" heraufzuführen. Mir scheint, auch der Mystik muß in diesem Zusammenhange gedacht werden. Die Individualisierung des religiösen Lebens, die Lockerung gewisser Bindungen, die sie brachte, mußte von selbst zu einem Längen nach der Schrift und einem persönlicheren Verhältnis zu ihr führen; kein Wunder deshalb, wenn uns von der hl. Hildegard bis zu Kulman Merzwin der Anspruch begegnet, des Schriftverständnisses aus Gnaden mächtig zu sein, und kein Zufall, wenn gerade bei dem den Gottesfreunden nahestehenden Otto von Passau die Mahnung sich findet, die Schrift des Alten und Neuen Testaments oft, viel und mit Andacht und Ernst zu lesen (B. zitiert selber diese Stelle) — er steht damit ja unter den Gottesfreunden nicht allein. übrigen scheinen auch aus der Vorrede der Wenzelsbibel, die B. herbeizieht, einzelne mystische Töne herauszuklingen. Und auch auf die wieder aus andern Reimpunkten quellenden biblizistischen Bemühungen des Deutschen Ordens darf man hinweisen. Auch unter diesem Betracht überrascht die Tatsache, wie vorgeschritten das geistige Leben innerhalb des Ordens war; denn hier ist man in einer Arbeit, die sich stufenweise löst von der freien Art der Historienbibeln, schon um die Mitte des 14. Jhs. vorgerückt zur Eindeutschung der Bibel in prosaischer Form (die Handschrift A 191 des Königsberger Staatsarchivs enthält neben anderem eine über-

setzung sämtlicher Propheten und der Apostelgeschichte in Prosa). Selbst ältere noch in Reimpaaren sich gebende Bibelbearbeitungen aus diesem Kreis bewähren in der Benutzung des Nicolaus von Lyra schon modernen Geist.

Je weiter der neuen Zeit entgegen, um so greifbarer wird das Zusammengehen von Humanismus und Bibelarbeit, zumal auch der Bibelarbeit, die sich des lateinischen Textes annahm oder auf die Quellen zurückging. Ausführlich erörtert B. namentlich, was der französische humanistische Calvinismus im Dienste der Vulgata und der landessprachlichen Bibel geleistet hat. Im übrigen verschiebt sich nunmehr der Schwerpunkt des Buches, und der zweite Teil des Titels kommt zu seinem Recht. B. legt die Fäden bloß, die sich zwischen dem reformatorischen Biblizismus und den Anfängen nationaler Altertumsstudien spinnen. Und hier eben ist die Auffindung des Codex argenteus die Tatsache von entscheidendster Bedeutung; denn die gotische Bibel galt der Zeit und übte ihre Wirkung gewiß hauptsächlich als klassisches Denkmal des nationalen Altertums, daneben aber, wie der Verf. schön zeigt, auch als uralter Vorläufer der deutschen Volksbibel, sozusagen als 'testis veritatis'. B. spürt dann im einzelnen den Anfängen der germanischen Altertumsforschung zumal in den nordischen Ländern nach, die durch den großen Fund einen beflügelnden Antrieb erhielt, mustert die Editionen altenglischer, altdeutscher Bibelübersetzung, die ersten Ansätze germanischer Sprach- und Geschichtskunde und hält dabei den Blick immer gerade auf solche Stellen gerichtet, wo sich das antiquarische Interesse mit dem reformatorischen verflücht. Er schließt seine Übersicht mit einer eingehenden Würdigung Diederichs von Stade und Johannes Diedmanns, beides Männer, die, unter dem Einfluß schwedischer Tradition stehend, einen neuen Biblizismus fördern, der sich wieder mit altdeutschen Sprachstudien verbindet und z. T. an ihnen nährt. Natürlich bedeuten sie nicht den Schluß dessen, was zum Thema zu sagen wäre; B. deutet die Lücken und weiteren Perspektiven seiner Arbeit selber an. Ja vielleicht wäre gerade das Interessanteste erst noch zu sagen, wenn man für die Folgezeit das Thema auch leicht verändern müßte: nicht mehr nationale Aneignung der Bibel, sondern Aneignung der nationalen Bibel, d. h. für uns der Lutherbibel. Aber dies Thema wird wohl besser einmal als Aufgabe für sich angegriffen. Wie das Burdach'sche Buch vorliegt, wird es in seiner zweiten Hälfte vielleicht dem Theologen weniger sagen als dem Germanisten, dem hier ein gut Teil genauer Gelehrtengeschichte aus den Anfängen seiner Wissenschaft geboten wird; aber auch diese Partien bewegen sich in jenen weiten Horizonten und bewähren den europäischen Blick, den wir an Burdach ehren.

Samuel Singer, Die religiöse Lyrik des Mittelalters
(Das Nachleben der Psalmen). [Neujahrsblatt der Liter. Gesellschaft
Bern, N. F. Heft 10.] Bern 1933.

Das Buch ist aus einem wissenschaftlichen Bonmot geboren und um dies Bonmot herumgebaut: 'Die Psalmen des Alten Testaments sind die

Grundlage unserer gesamten europäischen Lyrik, heißt der erste Satz, und im zweiten Satz wird die weltliche Lyrik, 'die, wenigstens in formaler Beziehung, auf den von ihnen ausgegangenen Hymnen und Sequenzen beruht', ausdrücklich eingeschlossen. Über solche Sätze rechnet man nicht; denn man ist sich von vornherein mit dem Partner über die Vorbehalte einig. Das ganze Buch entzieht sich eigentlich seinem Charakter nach der Kritik: der blutbewusste Mann, der forschende Gelehrte und der genießende Liebhaber machen sich Arm in Arm auf einen Weg, der sie bald gemächlicher, bald eiliger, meist im Fluge durch die gesamten abendländischen Literaturen des Mittelalters führt. Bald ist es der, bald jener, der das Wort führt. Eine Anzahl von schweren Fragen wird angeschnitten und mit schnellem, wenn auch vielleicht langsam gewachsenen Wort glossiert; in bunter Fülle werden Eindrücke und Einfälle ausgesprochen, triftige und grundlose, wie es eben in angeregter Unterhaltung geht. Je weiter das Mittelalter hinauf, um so mehr nimmt der Liebhaber das Gespräch in die Hand, die Untersuchung nähert sich einer Anthologie. Die Geißler, Mechtild von Magdeburg, der heilige Franz, Franziskanerdichtung, Frauenlob — oder: Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Jacopone da Todi, Cyteinn Asgrimsson, Oswald von Wolkenstein, François Villon, so folgen springend die kurzen Abschnitte aufeinander, die immer nur ein Schlaglicht werfen, immer nur die eine oder andere dichterische Probe vorlegen. Begreiflich; denn im 14. und 15. Jahrhundert wird die Fülle des Stoffes übermächtig. Wird für das spätere 13. Jahrhundert mit dem Stichwort 'Das neue Fühlen' noch der Versuch einer einenden Zusammenfassung gemacht (in der die Geißler freilich nichts zu suchen haben), so fallen mit dem Ausgang des Mittelalters die Dinge auch äußerlich auseinander.

Die Zwanglosigkeit des Ganzen gibt auch den wissenschaftlichen Behauptungen oft den Charakter eines Versuchs, eine Art von Unverbindlichkeit, die den Kritiker in einen schweren Stand setzt. Will er nicht stilllos werden, so kann er auch nur, als Gesprächspartner sozusagen, mit Impressionen und Anmerkungen antworten, die eigentlich Seite um Seite begleiten müßten. Hier nur das eine oder andere. Eine vergleichende Untersuchung der jüdischen und christlichen Bibellkommentare kann fruchtbar sein, aber weder die Notker- noch die Williramstelle weisen auf jüdischen Einfluß (S. 16 f.). — Man kann Otfrieds großen Hymnus auf den Logos (II 1) den ersten Psalm in deutscher Sprache nennen; aber wie S. dies Kapitel in 10 verschieden lange, kurzzeitige Strophen zerlegt, ist ganz unmöglich. Kurzzeitig sollen sie sein, weil S. auf die glatte Hundertzahl hinaus will. Das Kapitel steigert sich nur in der Mitte zu strophischer Form. Aber diese Strophen sind auf die Vierzahl der Verse gestellt — ob vom lateinischen Hymnus her? Die Zahl von 50 Langzeilen für das Kapitel mag von Otfried als runde Zahl gemeint sein, obgleich sie in dem Gesamtwerk nicht so häufig erscheint, daß man von Absicht sprechen müßte. Wichtiger ist es, auf die Vielfachen der Vierzahl als Maß der Kapitel zu achten: Die Zahl der Kapitel, die 24 und 28 Verse zählen, liegt so weit über dem Durchschnitt, daß man nicht mehr von Zufall reden kann. — Wer spricht eigentlich noch von dem 'Leich von Christus und der Samariterin' und dem 'Petrusleich'? Der Ausdruck scheint

S. gelegen zu kommen, gewissermaßen als Bezeichnung für den christlichen Psalm. Aber selbst summarische Betrachtung sollte so unterschiedliche Gebilde wie diese beiden Dichtungen nicht nebeneinander rücken. Der 'Petrusleich', ein als Pilgerlied konzipiertes Stück, hat nichts im Gefolge Otfrieds zu tun, und der 'Ezzoleich' gehört nur sehr bedingt in die Nachbarschaft volkstümlicher Wallerlieder; die Legende scheint unzerstörbar, daß er wie sie auf einer Kreuzfahrt gesungen worden ist. — Treffend wird der Archipoeta gewürdigt und sehr mit Recht Walthers religiöse Dichtung herausgehoben; aber daß er in das Kreuzlied viel süeze wære minne 'viel unverdaute Theologie' hineingearbeitet habe, ist eine Mutmaßung, die den Charakter des Stückes ganz verkennt. Wie der Stil dieses Liedes Anlehnung an das volkstümliche Pilgerlied sucht, so bewegt es sich gedanklich gerade auf dem Boden handfester und volkstümlicher religiöser Vorstellungen. — Der alte liebe Irrtum, daß Wolframs Stil durch das trobar clus der Troubadours bestimmt sei, wird, wenn auch vorsichtig, noch einmal präsentiert. Eher stimmt man zu, wenn der Eingang des Willehalm als 'das vielleicht schönste Gebet des Mittelalters' eingereicht ist. — Frauenlobs dunkler Stil findet die Achtung, die er verdient, wenn ich bei diesem großen Formkünstler auch nicht in einem 'Klingen mit der Form' das Eigentliche sehe und ihn mit 'sinnlicher Glut' und 'süßem neuen Stil' gefährlich einseitig charakterisiert finde.

Aber spielen wir nicht den Besserwiffer, das stört die Unterhaltung; freuen wir uns mit dem alten Gelehrten der Fülle und der weiten Überschau, die ein langes Leben ihm beschert hat, freuen wir uns mit dem literarischen Feinschmecker der vielen Nöstlichkeiten, die er von überall her zusammengetragen hat und in eignen und fremden Übersetzungen vor uns ausbreitet. Denn: 'Leben ist Freude' — so zieht das Nachwort die Summe.