



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kleine Schriften zur deutschen Philologie

Hübner, Arthur

Berlin, 1940

Deutsches Mittelalter und italienische Renaissance im Ackermann aus
Böhmen

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

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 Verfälscherhaft 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. Mügeln's 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 Mügeln's 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 Adermanns 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 Adermanns 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 Adermann 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 synkretistisch, wie ich es eben andeute, muß man das stilistische Phänomen der Adermannsdichtung 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, wenngleich 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 Interpreten 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 Petrarca's 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 vorbehaltslos 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 Tierbergleich, 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 entgegenkam: 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 hinweisen, 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, gemäßig und gemildert, sozusagen auf eine höhere stilistische Ebene gebracht. Und endlich das umstrittene 25. Kapitel des Adermanns, 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 Adermannsdichter 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 Zusprüche 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-ebenmäßigere aus dem späten Mittelalter. Man kann auch die Frage, die bei einer tieferen Deutung des Adermanns 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 Adermannsdichtung 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.