

LITERATUR UND KUNST
DES MITTELALTERS



LITERATUR UND KUNST
DES MITTELALTERS

NACHLEBEN DES GRIECHISCH-
RÖMISCHEN ALTERTUMS IN DER
MITTELALTERLICHEN DICHTUNG
UND KUNST UND DEREN WECHSEL-
SEITIGE BEZIEHUNGEN.

IM AUSZUG VORGETRAGEN VOR DER GERMANISTISCHEN
SEKTION DER KÖLNER PHILOLOGENVERSAMMLUNG 1895
(UNGEDRUCKT)*.

Die deutsche Philologie ist zwar eine Tochter der zu künstlerischer Forschung aller Art aufgelegten Romantik, aber sie hat frühzeitig und entschieden, als sie von der Mutter sich lösend, anfang die Bahn strenger wissenschaftlicher Methode zu gewinnen, die Fühlung mit der Kunstgeschichte aufgegeben und unter dem Einfluß großer Meister wie Lachmann, Jacob Grimm, Haupt, Müllenhoff mehr und mehr der Sprache, der Literatur, insbesondere auch ihrer Form, sowie daneben, wenn auch mit geringerem Eifer, sich den nichtkünstlerischen Gebieten des geistigen Lebens zugewendet, nämlich der Sage, dem Recht, der Mythologie. Die eigentliche Kunst dagegen ließ sie fast ganz außer Betracht.

Diese Einseitigkeit war notwendig, aber man empfindet gegenwärtig, daß sie nicht immer dauern kann. Es ist Zeit, daß die vereinzelt und teilweise noch dilettantischen Bemühungen eines Büsching, von der Hagen, Wilhelm Grimm, Wackernagel auf besserer und umfassenderer Grundlage wieder aufgenommen werden. Mit andern Worten: es ist zu wünschen,

*) Ein kurzes Referat erschien in den Verhandlungen der 43. Versammlung deutscher Philologen, Leipzig, B. G. Teubner 1896, S. 136f., Zeitschrift für deutsche Philologie Band 28 (1896), S. 533f.

daß zwischen der deutschen Philologie und der Kunstgeschichte eine lebhaftere Fühlung wieder hergestellt werde.

Diesem Wunsch soll die folgende Betrachtung mit bescheidenen Kräften dienen. Aber sie steht in Einklang noch mit einer zweiten korrigierenden Tendenz.

Als im Zeitalter der nationalen Wiedergeburt, jener geistigen Befreiung, der dann die politische folgte, unsere deutsche Philologie auf die Welt kam, erhielt sie notwendigerweise ein vaterländisches Gepräge. Die angestammte deutsche Kultur und Dichtung galt es aus dem Schutt, den die Jahrhunderte darüber gehäuft, wieder auszugraben. Lachmann wie Jacob Grimm und ihre Schüler haben das deutsche Mittelalter vor allem in den literarischen Hervorbringungen durchforschen wollen, die sich der Landessprache bedienten. Die altdeutsche Dichtung blieb ihnen ganz im Vordergrund ihres Interesses.

Auch hier haben wir mit den Jahren gelernt, einen andern Standpunkt einzunehmen. Es genügt nicht mehr, daß neben den Ausgaben mittelhochdeutscher Werke und neben den Geschichten der altdeutschen Literatur selbständig die *Monumenta Germaniae historica* und mehr oder minder vereinzelte Behandlungen gewisser herausgegriffener mittellateinischer Dichtungen einhergehn. Nein, wir müssen es uns ganz klar machen: die mittellateinische Bildung wurzelt in der lateinischen Bildung, die aus dem Altertum stammt und sich im Laufe der Jahrhunderte wohl stark gewandelt und verdünnt hatte, aber nie untergegangen war. Längst weiß man: das christliche Dogma ist aus hellenistischen Grundlagen erwachsen, auf die Ausbildung der christlichen Legenden hat der griechische Roman und die griechische Novelle eingewirkt; Enzyklopädien und die Glossenwerke pflanzten die antike Wissenschaft, wenn auch in dürftigem Auszuge, fort; die mittelalterliche Historiographie ahmte unbeholfen die geschichtliche Rhetorik des Altertums nach, die Logik des Aristoteles beherrschte die mittelalterliche Philosophie; die mittelalterliche Urkundensprache setzte Traditionen der antiken Rhetorik fort; gewisse römische Autoren, Dichter wie Prosaisten, wurden immer wieder abgeschrieben und gelesen. Auch die antike bildende Kunst dauerte in gewissen Motiven, in manchen Arten der Technik und namentlich des Ornaments durch das Mittelalter

fort. Die Art dieses Nachlebens und sein Umfang bleibt näher zu ergründen. Aber mehr als dies bedeutet für uns: auch die in nationaler Sprache dichtenden Kunstdichter des Mittelalters sind mehr oder weniger berührt und beeinflusst durch diese lateinische Bildung und ihre Literatur.

Diese lateinische Bildung des Mittelalters, die ganz Europa gemein war, zehrt einerseits aus dem Erbe des römischen Altertums, sie hat anderseits neue eigenartige internationale Güter geschaffen, zu welchen alle Völker des Abendlandes beigesteuert haben.

Die Aufgabe der mittelalterlichen Literaturgeschichte wird es fortan sein, die altdeutsche Literatur in ihrer Abhängigkeit von der lateinischen zu erkennen und streng das wirklich nationale von dem universalen zu scheiden.

Unter diesen Gesichtspunkten bitte ich die nachstehenden anspruchslosen Bemerkungen aufzunehmen: sie wollen die Überzeugung verstärken, daß die altdeutsche Philologie gut tut ihre Grenzen nach zwei Seiten zu erweitern, und daß sie aus der Berücksichtigung der Entwicklung der Kunst wie aus der Heranziehung der lateinischen Literatur bedeutsamen Zuwachs gewinnen soll.

I.

Jacob Grimms Deutsche Mythologie enthält ein eigenes Kapitel über Personifikationen (Kap. XXIX). Bei mittelhochdeutschen Epikern und Lyrikern erscheinen oft *frou Minne*, *frou Triuwe*, *frou Ère*, *frou Stæte*, *frou Sælde*. Das sollte nach seiner Meinung aus uralten heidnischgermanischen Vorstellungen hervorgegangen sein und mythische Anschauung göttlicher Künste darin nachleben. Ignaz Vincenz Zingerle glaubte (*Germania* Bd. 2 [1857] S. 436 ff.) Grimms Auffassung stützen und bestätigen zu können und seine mythische Frau Sælde als 'mächtige geisterhafte Frau' wiederzufinden in tirolischer Volksüberlieferung von der *Frau Selga*, der Schwester der *Frau Venus*, die 'in den Fron Vasten' mit gespenstischem Gefolge umherzieht und die binnen eines Jahres dem Tode Verfallenen bestimmt, auch alle verborgenen Schätze kennt (aus einem Protokoll von 1525 über das Verhör einer Wahrsagerin). Zingerle rechtefertigte Jacob Grimms Erschließung einer mythischen Gestalt, die sich unter Frau Sælde berge, mit dem Satz: 'Es muß der

Glaube an ein Wesen, wenn es von den verschiedensten Dichtern als persönlich vorgeführt und als bekannt vorausgesetzt wird, im Glauben des Volkes leben und seinen alten Traditionen entnommen sein.' Hier wird mit zwiefachem Vorurteil Erfindung und literarische Tradition der mittelalterlichen, ständisch beschränkten Kunstpoesie ohne weiteres abgeleitet aus dem Glauben des Volkes, und es wird außerdem der mittelalterliche Glaube des Volkes ohne weiteres gleichgesetzt heidnisch-germanischer mythischer Tradition, als hätte das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert keinen ein halbes Jahrtausend alten Christianisierungsprozeß hinter sich.

Das wird heute niemand mehr glauben. Kein Sachkundiger zweifelt mehr daran, daß diese Personifikationen durchaus im Rahmen der christlichen Bildung und der literarischen Tradition des Mittelalters entstanden sind. Ja, man hat längst gesehen, daß gerade geistliche Kreise, daß gerade geistliche christliche deutsche Dichtung sie lieben, und der früh verstorbene feinsinnige Ludwig Bock¹⁾ hat vor Jahren z. B. Analogien zu Wolframs Personifikationen von Abstrakten in der früheren geistlichen deutschen Dichtung aufgezeigt.

Weniger allgemein verbreitet ist die Einsicht, daß der Gebrauch solcher Personifikationen in der lateinischen Schuldichtung des Mittelalters besonders heimisch ist, obwohl längst aus dem Buche von Kuno Francke²⁾ über dieses so sehr vernachlässigte Gebiet der Literatur das Richtige zu entnehmen war. Auch ein ausgezeichnetes gelehrtes Gymnasialprogramm von Karl Raab 'über 4 allegorische Motive der mittelalterlichen Literatur' (Berlin 1885), welches das gleiche lehrt, hat immer noch nicht genügende Beachtung gefunden, und die von ihm gewiesene Bahn ist nur wenig beschritten worden. Daß die Sitte der Personifikation von der lateinischen Schulpoesie nicht aus der nationalen Poesie entlehnt sein kann, muß jeder zugeben, denn sie ist in jener weit älter als in dieser.

Aber freilich es bleiben noch genug Fragen und Bedenken über die Art und Weise, wie und woher der Eintritt dieser Personifikationen in die nationale Literatur sich vollzog.

¹⁾ L. Bock, Wolframs von Eschenbach Bilder und Wörter für Freude und Leid. Straßburg, Trübner, 1879 (Quellen u. Forschungen 33).

²⁾ Kuno Francke, Zur Geschichte der Lateinischen Schulpoesie des XII. und XIII. Jahrhunderts. München, Th. Riedel, 1879.

Die christliche Bildung ist seit ihrem Ursprung voll von Allegorie und Symbolik. Die gesamte geistliche Literatur: Bibel, Bibelkommentare, die Hymnendichtung, die Predigt und die gesamte christliche Kunst bildet Allegorie und Symbolik förmlich zu einem System aus. Hier erwächst nun die wissenschaftliche Aufgabe, die reine Personifikation sei es von Abstrakten (wie die sieben Tugenden und Laster, die sieben freien Künste, die Ecclesia, das himmlische Jerusalem), sei es von Konkreten (z. B. Luft, Winde und die in Kreuzigungsbildern so häufigen Darstellungen von Ozean, Sonne, Mond) scharf zu scheiden einerseits von der förmlichen in Handlung gesetzten Allegorie und andererseits von der symbolischen Verwendung konkreter Dinge (Phönix und Pelikan für Christus, Drache für Teufel usw.). Die *Libri Carolini*, in denen der große Kaiser Karl fast wie ein protestantischer Aufklärer des 18. Jahrhunderts durch seinen Hoftheologen Alkuin zwischen Bilderwerfung, Bilderzerstörung einerseits und Bilderanbetung andererseits die richtige Mitte zu finden glaubt mit dem Bekenntnis und dem Befehl, daß die Bilder Mittel des Schmucks und der Erinnerung, Werke menschlicher Kunst, von den Händen verschieden begabter menschlicher Künstler seien und sein sollen, hatten es zwar als einen Widerspruch gegen die heilige Schrift verpönt, die Erde, Sonne, Mond und Sterne, die Jahreszeiten usw. in menschlicher Gestalt, mit verschiedenartigen Gewändern bekleidet, darzustellen. Aber diese Abwehr der antiken Personifikationen und der mythologischen Figuren hatte nicht einmal in des Kaisers nächster Umgebung Erfolg. Sogar Alkuin selbst hat in einem sogenannten 'Titulus', d. h. einer poetischen Bildbeschreibung, bei der bildlichen Darstellung der Anbetung des Lammes und der 24 Ältesten Tellus und Oceanus zugelassen, und Bischof Theodulf von Orleans, ein anderer literarischer und geistlicher Vertrauensmann des Kaisers, hat in einem Titulus ein Bildwerk geschildert, worin die Erde als kräftige, einen Knaben säugende Frau mit der Mauerkrone, mit Füllhorn, Tympanon als Abzeichen erscheint, vor ihr der Wagen und das Lammgespann, ähnlich also einem Kultbild der Kybele aus der römischen Kaiserzeit¹⁾. In der

¹⁾ Vgl. Hubert Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 16–19; Fr. Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei, Berlin 1894, S. 32–36.

illustrierten geistlichen Enzyklopädie der frommen Äbtissin Herrad von Landsberg im elsässischen Kloster Hohenburg, dem 'Hortus deliciarum', auf den ich noch öfter zurückkommen werde, sehen wir bei der Darstellung der Schöpfung den göttlichen Schöpfer in der Gestalt Christi, wie er durch Aufheben der Rechten die Luft und durch Ausbreiten der beiden gesenkten Hände das Meer, die Flüsse und Quellen hervorbringt. Die Luft erscheint als stürmisch reitender Mann mit wehendem Mantel und flatterndem Haar, sitzend auf einem wild ansprengenden Greifen, dessen Hals seine Linke umklammert, während seine Rechte einen Behälter schwingt, woraus Blitze, Schnee und Regen herabstürzen; seinem Munde entströmen Luftwellen; rings um ihn in den vier Ecken die vier Winde als Menschenköpfe, die aus weit aufgerissenem Munde Luft aussprühen. Der Ozean ist weniger dramatisch dargestellt: als eine nur mit einem Lendenschurz bekleidete, sonst nackte Männerfigur, bis zum Leibe im Wasser sitzend, auf dem Haupte eine hohe Kappe, in der Rechten einen Fisch, in der Linken den Dreizack Neptuns haltend. Bei dieser Anlehnung an die heidnischen Attribute ist der Äbtissin oder ihrem Gewährsmann nicht ganz wohl; sie rechtfertigt sich gleichsam durch die allegorische Begründung: *aqua est lavilis, nabilis, labilis et ideo fingitur tridentem habere*¹⁾.

Die Quellen dieser gekennzeichneten figürlichen Denk- und Ausdrucksweisen scheinen mir durchaus verschieden zu sein: orientalische, griechische, römische. Ohne im einzelnen hier heute eine Entscheidung treffen zu wollen, möchte ich nur aussprechen, was meines Wissens bisher von den Literaturhistorikern des Mittelalters nicht klar erkannt ist: die Personifikation von Abstrakten und ihre Darstellung in vollkommen dramatischen Allegorien ist ein festes Requisit der mittelalterlichen lateinischen Schulpoesie, das die mittelalterlichen lateinischen Poetiken und Rhetoriken, diese von den Germanisten, Romanisten, Anglisten kaum beachtete und in ihrer weitgreifenden Bedeutung noch gar nicht erkannte Hauptquelle der poetischen Technik der landessprachlichen Dichtungen, fordern und mit Beispielen belegen.

¹⁾ In der unten S. 58 Anm. 1 näher bezeichneten Ausgabe von Straub-Keller, Tafel IV, S. 4.

Eine Zwischenbemerkung sei gestattet. Die mittelalterlichen Handbücher des Stils, soweit sie in die Poetik übergreifen, berühren auch die eigentlich künstlerische Darstellung, z. B. die Komposition. Man hat gemeint, des Mittelalters Barbarei zeige sich darin, daß ihm der von Homer und Vergil geübte Kunstgriff verloren ging, die epische Erzählung nicht als fortlaufenden Faden von Anfang zum Ende auszuspinnen, sondern ihren wichtigsten Teil an einem Höhepunkt der Handlung den Helden Odysseus und Aeneas in den Mund zu legen als Selbstbericht, der mit Unterbrechung des chronologischen Gangs vorausliegende Ereignisse nachholt. Als Beispiel dieses künstlerischen Mangels des Mittelalters führt man dann die 'Eneide' Heinrichs von Veldeke an, die ja in der Tat ein Rückfall in die primitive Vortragsart des Annalisten ist. Aber die Kenntnis der Vergilischen Komposition und ihrer Bedeutung hat durchaus nicht allen mittelalterlichen Stiltheoretikern gefehlt. Der allerdings besonders gebildete, in den antiken Autoren fast wie ein Humanist belesene Konrad von Mure, ein Schüler der italienischen Rhetoriklehrer Buoncompagno und Guido Faba, Verfasser eines Gratulationsgedichts auf Rudolfs von Habsburg Wahl und Krönung, ferner eines Geschichtswerkes in Versen über dessen Sieg auf dem Marchfelde wie eines alphabetischen Handbuchs der antiken mythologischen Sagen, unterscheidet in seiner 'Ars dictandi' von 1275 den *naturalis* und den *artificialis ordo* der epischen Darstellung, definiert beide treffend und gibt für den letzteren die 'Aeneis' Vergils als Beispiel¹⁾. Es wäre zu untersuchen, wie weit diese Einsicht im Mittelalter verbreitet und wirksam war und seit wann.

Letzten Endes stammt die Stilmanier der Personifikation in der mittelalterlichen Dichtung aus der sogenannten jüngeren Sophistik der römischen Kaiserzeit des 1.—3. Jahrhunderts nach Chr. und wurzelt im Hellenismus. Von dorthier auch ererbt sind die in mittellateinischer Dichtung, ebenso aber in landessprachlicher Poesie so häufigen ausführlichen poetischen Beschreibungen wunderbarer Grotten, Bauten und Kunstwerke, die in den von der griechischen Rhetorik geliebten und vorgeschriebenen *ἐκφράσεις*²⁾ ihre lange

¹⁾ Vgl. den Exkurs 1 am Schluß dieser Betrachtungen, unten S. 94.

²⁾ Vgl. Erwin Rohde, Der griechische Roman, Leipzig 1876, S. 335 und Anm. 3.

Vorgeschichte haben. Die berühmte Geschichte von 'Amor und Psyche' in des Apuleius 'Goldenem Esel' enthält eines der bezeichnendsten Beispiele dafür.

Diese Beschreibungen von wunderbaren Kunstwerken wurden vom mittelalterlichen Kunstbewußtsein, namentlich von den deutschen Dichtern des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts als hochmodern empfunden. Und doch sind sie ein uraltes stiltheoretisches Petrefakt, allerdings von vornehmster Abkunft. Haben sie doch ihren Ursprung in Homers Beschreibungen des Schilds des Achilleus (*Ilias* XVIII 478—608), des märchenhaften Palastes und Gartens des Phäakenkönigs Alkinoos (*Odyssee* 7, 84—132), der vom quellendurchrauschten Hain umgebenen Grotte der Kalypso (*Od.* 5, 57—77). Durch Homers Beispiel und dessen Nachahmungen, namentlich durch hellenistische Dichtung und Theorie ließen sich dann die großen römischen Dichter zu ihren Beschreibungen anregen, die dem Mittelalter ein niemals ganz vergessenes Vorbild waren: Vergil und Ovid. Voran steht natürlich die Beschreibung des dem Aeneas auf Bitte seiner Mutter Venus von Vulkan geschmiedeten Schildes, der Roms Zukunft prophetisch vergegenwärtigt (*Aeneis* VIII 626—728). Mehr aber als diese Erfindung national-italischer Geschichtsphilosophie, die ihren vollen Reiz erst wieder in der italienischen Renaissance des vierzehnten Jahrhunderts entfaltete, haben den Vorlagen und Anleitungen der mittelalterlichen Dichter andere unpolitische Beschreibungen als Muster gedient: die Schilderung der Wandbilder oder des Relieffrieses im Tempel zu Carthago (*Aen.* I 446 ff.), der von Dädalus herrührenden Verzierung an der Tür des Apollotempels zu Cumae (*VI* 20 ff.), des mit Bildern geschmückten Mischkrugs (*V* 535 ff.; *IX* 266) oder eines Becherpaars mit bildlichen Darstellungen (*Eclog.* III 36 ff. nach *Theokrits Idylle* I 27 ff.) oder der als Kampfspielpreis verliehenen Chlamys mit der eingewirkten Entführung Ganymeds (*Aen.* V 250 ff.). Von Ovid konnte man zu Rate ziehen die Beschreibung des Reliefs an den Türflügeln der Sonnenburg (*Metamorph.* II 5 ff.) und auf einem Mischkrug (*XIII* 680 ff.), auch die mythologischen Gemälde zweier kunstvollen Gewebe (*VI* 70 ff. 103).

Auch die Personifikationen gehn als bewußt gebrauchtes Ornament des künstlerischen Stils zurück auf Homer

und die von ihm abstrahierte Theorie. Bei ihm erscheinen 'Schreck' und 'Furcht' (*Δεῖμος* und *Φόβος*) als Begleiter der Eris (Ilias IV 440), als Diener des Ares, ihm die Rosse anschirrend (XV 119) und im Geleit der Gorgo (XI 37). Den 'Neid' (*Φθόρος*) läßt der Alexandriner Kallimachos in Person auftreten (Hymn. in Apoll. 105). Dichtung und Redekunst der älteren griechischen wie der hellenistischen Zeit bilden diese Vermenschlichung von Abstrakten, die sogenannte 'Prosopopöia' zu einer festen Stilfigur aus. In den Anfangskursen der Rhetorenschulen, den Progymnasmata, wurde sie geübt, in den für diese bestimmten Lehrbüchern empfohlen und durch Beispiele erläutert¹⁾. Vergil versammelt in dem Vorhof des Orcus die Personifikationen *Fames*, *Egestas*, *Luctus*, *Curae*, *Morbi*, *Senectus* (Aen. VI 274ff.), läßt die *Fama* als Person auftreten (Aen. IV 173ff.); Ovid kennt als Begleiter des Amor die Trias *Blanditiae*, *Error*, *Timor* (Amor. I 2, 35), vereinigt *Frigus*, *Pallor*, *Tremor*, *Fames* (Met. VII 790ff.), führt die im Kimmerischen Nebelland belegene Höhle des *Somnus* ein (XI 586ff.), das Haus der *Invidia* (II 760ff.) und nach dem Vorbild Vergils (Aen. IV 173ff.) und angeregt durch die von Hesiod (Erga 764) zur Gottheit erhobene *Φήμη* (vgl. Sophokles Oedip. tyr. 158 *ἀμύβορε Φάμα*), schafft er in dem Haus der *Fama*, darin sie umgeben von vielen dienstbaren Geistern (*Credulitas*, *Error*, *vana Laetitia* usw.) residiert (IX 137f., XII 43ff.), eine weit und lange, über das Mittelalter hinaus wirkende vorbildliche Konzeption. In der Rhetorik des ersten bis dritten Jahrhunderts n. Chr. bei den sogenannten jüngeren Sophisten wuchern die Personifikationen dann am üppigsten.

II.

Auf welchem Wege kamen nun diese beiden Stilmittel, die Beschreibungen von wunderbaren Kunst- und Bauwerken wie die Personifikation, in die nationalen Literaturen des Mittelalters? War das Medium ausschließlich die geistliche lateinische Literatur und die Theorie der mittelalterlichen lateinischen Poetiken und Rhetoriken?

¹⁾ Vgl. Richard Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer², Leipzig 1885, S. 280f.

Ich glaube: nicht immer. Gerade in der volksmäßig gehaltenen, nicht gelehrten Kunstdichtung des deutschen Mittelalters findet sich ihr Gebrauch besonders zur Manier erhoben. Vielfach hat, meine ich daher, die bildende Kunst, die so viel stärker die Phantasie der Laien beeinflußt, die Vermittlung übernommen oder wenigstens fördernd mitgewirkt.

Ein Spruch, der nicht weit nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts entstanden sein kann, bringt eine Reihe von Personifikationen (Müllenhoff und Scherer, Denkmäler², S. 492):

*Übermuot diu alte
diu rîtet mit gewalle:
Untrewe leitet ir den vanen.
Girischeit diu seehet dane
ze scaden den armen weisen.
diu lant diu stânt wol allîche envreise.*

Mit Recht hat Scherer (Gesch. d. dtisch. Dichtung im elften und zwölften Jahrhundert, Quellen und Forschungen 12, S. 109 Anm.) versucht, das direkt oder indirekt an bildliche Darstellungen anzuknüpfen, wie sie das Miniaturenwerk des 'Hortus deliciarum' der Herrad von Landsberg (1165—1175) enthält. Die *Superbia* stürmt hier¹⁾ dahin auf wildanspringendem, mit einem Löwenfell bedeckten Roß an der Spitze eines mit Ringpanzer, geschlossenem Helm, Schild, Schwert und Lanze gerüsteten Gefolges von weiblichen Fußkämpfern, die alle die Lanze hoch erhoben und zum Angriff ausgestreckt halten. Vom Löwenfell hängt auf dem hinteren Rückenteil des Rosses der *Superbia* der Löwenkopf mit gewaltiger Mähne herab; über den Kopf des Pferdes zwischen seinen Ohren, seine Mähne verstärkend, der Löwenschweif; vorne hängen zwei Löwenfüße mit kralligen Pranken. Das zaumlose Pferd bleckt die Zähne und bläht die Nüstern, die Reiterin sitzt hoch aufgerichtet, das Haupt bedeckt mit einem turmartigen Turban, mit weit

¹⁾ Vgl. Moritz Engelhardt, Herrad von Landsperg und ihr Werk, Stuttgart und Tübingen 1818; H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 109—112 (mit Abbildung der *Superbia* ohne ihr Gefolge); Hortus deliciarum par Herrade de Landsberg, Publié aux frais de la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace. Reproduction héliographique. Texte explicatif par A. Straub et G. Keller, Lieferung 7, Straßburg 1895, Tafel XLIII S. 34. Vgl. auch den Exkurs 2 am Schluß dieser Erörterung, unten S. 95.

aufgerissenen Augen, die Schleppe ihres Kleides und ihr langes, weites um den Leib, den in die Seite gestemmten linken Unterarm und den Rücken sich herumschwingendes Übergewand flattern durch das hastige Reiten im Winde. In der Rechten hält sie die gezückte Lanze wie zum Stoß ausholend. Das Ganze ist von packender Kraft und leidenschaftlicher Bewegung. Schönbach hat dann den gelehrten antiken Ursprung des in dem mittelhochdeutschen Spruch frei und eigenartig fortgebildeten Motivs richtig betont (*Zeitschr. für dtsh. Altertum* 38, 136f.). Er führt dessen literarische Provenienz zurück auf des Prudentius 'Psychomachia', also auf eine Schöpfung der christlichen Antike. Dieses seltsame phantastische und schwungvolle Gedicht, das ja auch der Miniatur des 'Hortus deliciarum' zugrunde liegt, war im Mittelalter vielleicht das gelesenste unter den Schulbüchern des höheren Trivialunterrichts, in zahllosen illustrierten Handschriften verbreitet¹⁾. Gab es doch wie kein anderes der Anschauung eine Brücke zum Wissen. Aber allerdings der deutsche Spruch mutet uns außerordentlich volkstümlich an, er ist nicht für Gelehrte, sondern für Laien gedichtet. Das gelehrte Bild war eben längst durch die bildende Kunst populär geworden. Der Spruch selbst, der es bringt, steht in seiner Art und Form der ältesten erhaltenen Gnomik der Fahrennden, der Spervogelschule, nahe, kann auch, wie Hildebrand in seiner allerletzten wissenschaftlichen Gabe ausführte (*Zeitschr. f. dtsh. Altert.* 39, 5), von einem solchen Spielmann gedichtet sein.

III.

Heinrich von Veldeke hat in einem uns verlorenen Gedicht — nach dem Zeugnis des unbekanntenen Verfassers der Dichtung 'Moriz von Craün' — König Salomo ruhend in einem reichgeschmückten Bette, von der Minne erweckt und sie anrufend dargestellt, und da der Anonymus, der nach der eben gekennzeichneten alten epischen Tradition ein prunkvolles Bett zu beschreiben hat, dieses durch Gleichstellung mit dem aus

¹⁾ Vgl. Dietrich Reichling, Einleit. seiner Ausgabe des *Doctrinale Alexanders de Villa-Dei* (*Monumenta Germaniae Pädagogica* Bd. 12), Berlin 1893, S. XVIII; Richard Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, Berliner Dissertation 1895.

Veldekes Dichtung bekannten Bett Salomos preisen will, dürfen wir aus der Erwähnung schließen, daß Veldeke jenes Lager Salomos ausführlich beschrieben. Das erscheint allerdings befremdlich und hat befremdet, ja es hat sogar zum Zweifel an der Richtigkeit der ganzen Angabe geführt¹⁾. Aber wieder handelt es sich um ein poetisches Motiv, das in seinem Ursprung zurückgeht auf traditionell fortlebende Eindrücke uralter bildender Kunst und Symbolik des Orients, dann früh in der jüdischen wie christlichen religiösen Literatur aufgenommen und allegorisch gewendet war, nachdem das 'Canticum canticorum', jener jüdisch-hellenistische Idyllenkranz, der meines Erachtens zu Alexandria in der Ptolemäerzeit (3. Jahrhundert v. Chr.) unter dem Einfluß der Dichtungen Theokrits und vielleicht auch persischer Liebesromantik entstand²⁾, eine unerschöpfliche Fundgrube geistlicher Erotik mit sinnlich weltlichen Farben geworden war, aus der sich zu befruchten die Phantasie der Dichter und Maler niemals müde ward.

Treffend erinnerte man daher³⁾ an Willirams Paraphrase des Hohenliedes Kapitel 24, 1. 'Die Stimme der Kirche'. „Siehe, schön bist du mein Geliebter, und ehrenreich... Unser Lager wohl geblümet⁴⁾.“ Man hätte indessen vor allem auf die Hauptstelle Kap. 51, 1ff. (Seemüller S. 20) hinweisen sollen, welche die eigentliche Beschreibung des Ruhebetts König Salomos und dazu die Deutung auf die Kirche als das Bett Christi und die Deutung des Geleits von sechzig Helden auf die *sancti doctores* enthält: 'Die Stimme der Kirche'. „Siehe, das Bett des Königs Salomo, das des Nachts umwandeln sechzig wackere Kriegsmänner, aus den allerwackersten in Israel... Das Bett des wahren Salomo, das ist die Kirche; in ihr ruhet er gleich wie der Mann in seinem

¹⁾ Behaghel in seiner Ausgabe der Eneide S. CLXIII, dagegen Kinzel, Zeitschr. f. dtsh. Philologie 14, 110 und Lichtenstein, Anzeiger f. dtsh. Altertum 9, 21f.

²⁾ Vgl. den Exkurs 3 am Schluß, unten S. 95.

³⁾ Bech, Germania 17 (1857), 174 und Martin, Zeitschr. f. dtsh. Alt. 36, 204.

⁴⁾ Seemüllers Ausgabe S. 9: *Uox Ecclesiae. Sino (ecce), scône bist tu, uuine mîn unte êrlich . . . Unser bette ist uuola gebluomet* (Vulgata 1, 15 *Ecce tu pulcher es dilecte mi et decorus: lectulus noster floridus*).

Bette¹).“ Darauf folgt dann freilich mit wirrer Verschiebung der Allegorie die andere Deutung: ‘Die Kirche, die da die Verlobte ist des wahren Salomo’ (*Ecclesiam, diu der gemahela ist veri Salomonis*). Nun ist also die Kirche nicht mehr das Bett Salomos und damit Christi, sondern sie selbst ist seine Braut. In der Vulgata 3, 7 heißt es: ‘Siehe, um das Bett Salomos wandeln sechzig Tapfere von den Tapfersten in Israel, alle Schwerter tragend’ usw.²). Gemeint ist im Original die Brautsänfte des Königs Salomo, die dann gleich darauf mit einem neuen Ausdruck als *ferculum* (*φορσειον*) nach ihrer Herstellung und ihrem Material geschildert wird: aus Zedernholz des Libanon, mit silbernen Säulen, goldener Lehne, purpurnem Polstersitz (Vulgata Kap. 3, 9f.). Dies Prachtstück lenkt aber von selbst die Gedanken und Blicke des Dichters auf Salomos Person: die Töchter Zions ruft er herbei, sie sollen ihn bewundern in seinem Diadem, das ihm seine Mutter aufsetzte zu seinem Hochzeitsfeste (3, 11).

So lag es für die Leser und Erklärer nahe, dieses Ruhebett, das nach der eigentlichen Anschauung des Dichters ein hohes tragbares Paradebett oder auch nur ein Tragstuhl auf Säulen gewesen ist, in Verbindung zu bringen mit jenem großen sechsstufigen, von Löwenkulpturen flankierten Thron König Salomos, den die jüdischen Geschichtsbücher (3. Reg. [Luther: 1. Kön.] 10, 18—20; 2. Paralip. [Luther: 2. Chron.] 9, 17—19) offenbar nach dem Vorbild wirklich geschauter altorientalischer Königsthronen voller staunendem Entzücken beschrieben als ein Wunderwerk, das in keinem andern Lande seinesgleichen hätte: *Non est factum tale opus in universis regnis*. Es war der sinnfälligste Ausdruck der gefeierten Herrlichkeit dieses durch Reichtum und Weisheit zu einem Idealbild emporwachsenden Königs: des *magnificatus super omnes reges terrae divitiis et sapientia*. Der Auslegung war hier ein weiter Spielraum geboten. Und die Phantasie konnte sich die möglichen Beziehungen sehr verschieden in Wirklichkeit

¹) *Uox Ecclesiae de Christo. Sino daz bette des kuninges Salomonis, daz umbegent des nahles sezzech biderba gnehta der allero biderbeston in Israel . . . Daz bette ueri Salomonis daz ist Ecclesia; in iro ruouuet er, also der man in sinemo bette.*

²) *En lectulum Salomonis sexaginta fortes ambiunt ex fortissimis Israel, omnes tenentes gladios usw.*

umsetzen. Noch heute gehen die Interpreten darin nicht einhellig zusammen, ob nur ein und dasselbe und welcherlei Bett (Sänfte, Hochzeitsbett, Liebeslager) oder ob zweierlei Ruhegeräte (ein Lager und ein Sitz) gemeint seien.

Neuerdings gewinnt allerdings eine Auffassung des Hohenliedes Boden, die auch für diese Frage die bestimmte Entscheidung zu bringen scheint. Man weist hin auf die überraschend verwandte, heute unter dem Landvolk Syriens und Palästinas übliche siebentägige Hochzeitsfeier im Frühling: dabei bildet die festlich eingeholte, bunt gepolsterte Dreschtafel (ein schlittenartiges Dreschgerät) auf blumiger Tenne den Thron für das als König Salomo und seine Königin gefeierte Hochzeitspaar, und die körperlichen Reize, der prächtige Schmuck dieses Paares werden in typischen Preisliedern von dem Hochzeitsgeleit verherrlicht.

Im 'Canticum canticorum' erkennen nun viele Erklärer einen Kranz derartiger ländlicher Hochzeitsgesänge und Hochzeitsspiele¹⁾, verstehn den König Salomo und seine Geliebte Sulamith²⁾ demgemäß auch nur figürlich als typische Beispiele von höchstem Liebesglück. Trifft diese Auffassung zu³⁾, so könnte es sich hier nur um ein einziges Hochzeitslager und um das Hochzeitsgeleit handeln, das dieses Paradebett als Ehrengarde umgibt.

Über die Geschichte der gelehrten Exegese des Hohenliedes im Judentum und im Christentum besitzen wir verdienstliche Darstellungen⁴⁾. Aber noch fehlt ein Versuch, den lebendig

¹⁾ Vgl. Wetzstein, Bastians Zeitschrift für Ethnologie Jahrg. 5 (1873), S. 270ff. und bei Franz Delitzsch, Biblischer Kommentar über die poetischen Bücher des Alten Testaments, 4. Bd., Hoheslied, Leipzig 1875, S. 162–177; Budde, Preußische Jahrbücher, Bd. 78 (1894), S. 92ff.; B. Stade, Geschichte des Volkes Israel Bd. 1 (1887), S. 292, Bd. 2 (1888), S. 197f.; E. Kautzsch, Die heilige Schrift des Alten Testaments übersetzt, Beilagen, Freiburg i. B., Mohr, 1894, S. 210f.

²⁾ Vulgata 6, 12; 7, 1 *Revertere, Sulamitis, revertere, revertere ut intueamur te. Quid videbis in Sulamite, nisi chorus castrorum?* Sulamitis d. h. die Sulamitin oder Sunemitin, die aus der Stadt Sunem stammende Abisag, von deren Schönheit und Liebesschicksal mit dem greisen König David und seinen Söhnen Adonia und Salomo 3. Kön. (Luther: 1. Kön.) 1, 3f. 2, 17–24 erzählen.

³⁾ Vgl. Exkurs 4, unten S. 96.

⁴⁾ Edouard Cunitz, Histoire critique de l'interprétation du cantique des cantiques Strassbourg 1834 (These für das theologische

wirksamen Zusammenhang aufzudecken, der zwischen diesen wechselnden Interpretationen und den durch sie bedingten Phantasie- und Gedankenbildern der Kommentatoren, Prediger, Dichter und Maler besteht.

IV.

Williram denkt bei dem *lectulus* an das königliche Bett und versteht unter dem Geleit der sechzig Helden eine ständige nächtliche Schutzwache. Der rein erotische Charakter der Situation und dieses Bildes tritt in seiner Betrachtung nicht hervor, doch mag er ihm nicht völlig fremd geblieben sein. Scharf hatte ja einst schon das Richtige gesehen und ausgesprochen der Begründer der christlichen Allegorese der Bibel und insbesondere des Hohenliedes Origenes, wenn er es ein *epithalamius libellus, id est nuptiale carmen* nannte und so sein Wesen aus der Sphäre irdischer Hochzeitspoesie, seinen Inhalt als die in Sehnsucht und Erfüllung verlaufende Liebesleidenschaft bestimmte. Trotz dieser Einsicht verwarf er dann aber jede realistisch profane Deutung des Liedes auf ein menschliches Liebesverhältnis König Salomos und führte streng eine allegorische Auslegung durch. In seinen beiden Homilien über das Gedicht, denen die lateinische Übersetzung des Hieronymus (Migne, Patrologia Latina 13, S. 35—58) im abendländischen Mittelalter weiteste Verbreitung gewann, bevorzugte er die psychologisch individuelle Erklärung: das Hohelied, meint er hier, flößt der Seele die mystische Liebe ein zum Himmlischen und die Sehnsucht zum Göttlichen unter dem Bilde der Braut und des Bräutigams, indem es lehrt, auf den Wegen der Liebe und Leidenschaft zur Gemeinschaft Gottes zu gelangen¹). Diese individual-psychologische Allegorese ist eine Erbschaft griechisch-philosophischen Geistes, ein Nachklang Platonischer Eroslehre. Angeregt war sie zweifellos durch

Bakkalaureat); O. Zöckler, Das Hohelied und der Prediger (L. P. Lange, Theolog.-homilet. Bibelwerk, Alt. Testam. 13. Teil), Bielefeld und Leipzig, Velhagen u. Klasing 1868, S. 14—26; S. Saalfeld, Das Hohelied bei den jüdischen Erklärern des Mittelalters, Magazin für die Wissenschaft des Judentums 1878 Bd. 5; Adolf Harnack, Dogmengeschichte 3 1894 Bd. 1, S. 568f. Anm. Bd. 2, S. 11 Anm.

¹) *Amorem coelestium divinorumque desiderium inculit animae sub specie sponsae et sponsi, caritatis et amoris viis perveniendum docens ad consortium Dei.*

die älteste christliche Theologie, die Valentinianische Gnostik, die den göttlichen Geist als Bräutigam und Ehegatten der menschlichen Seele ansah. In seinem ausführlichen Kommentar über das Hohelied, der uns außer in einzelnen Fragmenten des griechischen Originals in einer lateinischen Übertragung der ersten vier Bücher von Rufinus vorliegt (Migne, Patr. Lat. 13, S. 61—198) und durch diese gleichfalls dem mittelalterlichen Abendland bekannt war, schlägt Origenes ein doppeltes hermeneutisches Verfahren ein: teils deutet er auch hier die Braut-schaft des Gedichts auf die Vereinigung der Christenseele mit Christus wie in den Homilien, teils aber auf die Verbindung der Gemeinschaft aller Christenseelen, der Kirche, mit Gott.

Hinfort galt jede realistisch-historische Interpretation des 'Canticum canticorum' als Irrlehre der Ketzer. Des großen Antiocheners Theodor von Mopsvestia Auslegung, die sich zu dieser Auffassung bekannte und das Hohelied als Hochzeits-gedicht König Salomos auf seine Vermählung mit einer ägyptischen Königstochter verstand¹⁾, wurde 553 zu Konstantinopel auf dem fünften ökumenischen Konzil mit dem Anathem ge-brandmarkt und dadurch der Vernichtung überliefert. Die allegorische Auslegung triumphierte, und zwar überwog in dem frühen Mittelalter innerhalb der offiziellen Kirche des Abend-landes unter dem Einfluß des Augustinus und Athanasius die dogmatisch-mystische Auffassung, welche das Verhältnis der Kirche zu Christus hier abgebildet fand.

Diese Art der allegoristischen Erklärung, die dem Liede einen parabolischen Sinn von objektivem, heilsgeschicht-lichem Gehalt unterlegte, muß wohl auch als die älteste an-gesehen werden. Sie reicht in die altjüdische Schriftgelehr-samkeit der Rabbinerschulen zurück, ja sie wurzelt in der noch älteren orientalischen Tropik der Propheten und der Psalmen²⁾.

Die Entwicklung der allegorischmystischen Auffassung und Interpretation des Hohenliedes war aber auch früh, schon im Judentum, danach im alten Christentum, zweifellos unter

¹⁾ Mansi, Sanctorum Conciliorum Collectio IX, S. 225—227, Migne, Patrologia Graeca 66, S. 699f.; Leontius adv. Nestorium et Eutychem 3, 16, Migne, Patr. Graeca 86, S. 1365 D.

²⁾ Vgl. Exkurs 5, unten S. 96 f.

Einwirkung gnostischer Spekulation, ebenfalls später im Mittelalter auf verschiedenen Wegen und in wechselnder Richtung beeinflußt von der Weisheits-Parabolik des Buchs des Siraciden und des 'Liber sapientiae' wie der Proverbien. Die dem Alexandrinischen Judentum der hellenistischen Zeit geläufige Personifikation und Hypostasierung der göttlichen Weisheit erscheint dort stellenweise in dramatischer Einkleidung, die stark an das Hohelied erinnert. So wird die Weisheit (Ecclus. 24, 12—47) als herrliches Weib vorgeführt, dem Gott der Schöpfer, dem sie dient, irdische Wohnung in Israel bereitet, und ihre Schönheit und köstlichen Gaben werden mit realistischen Bildern geschildert. Salomo aber, in persönlicher Ich-Rede preist sie als *omnium artifex* (Sap. 7, 21), als *vapor virtutis Dei*, als *emanatio quaedam charitatis omnipotentis Dei sincera* (7, 25), als *speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis illius* (7, 26), als schöner denn Sonne und Sterne und alles Licht (7, 29), und bekennt sie von Jugend an geliebt zu haben, nennt sie seine Braut und künftige Bettgenossin (Sap. 8, 2f. 9, 16, 18). Hier also erscheint die gottergebene Frömmigkeit als Liebes- und Ehebund eines einzelnen Menschen mit dem göttlichen Geiste, der als Weisheit emaniert und Gestalt gewinnt. Das ist die Urform jener Parabolik einer Brautschaft und Ehe der Menschenseele, des Einzelmenschen mit dem göttlichen Geiste, die in der Gnostik, bei Tertullian, Origenes, Makarios, Gregor von Nyssa, Ambrosius, Aponius als Nachklang griechischer Theosophie, insbesondere Platonischer Eros-Mystik fortlebte und die dann im 12. Jahrhundert die mittelalterliche Frömmigkeit neu inspirierte und befruchtete. Diese Sapientia floß in der christlichen Dogmatik, namentlich in der mystischen Spekulation zusammen mit dem göttlichen Logos des Johannes-Evangelium und dessen Verkörperung Christus. Schon im Evangelium des Lucas (11, 49; vgl. 7, 35) und bei Paulus (1. Kor. 1, 24. 30) tritt dieselbe Gedankenreihe hervor. Die Gnostiker hatten sie dann weiter ausgebaut.

Die bildnerische Phantasie des Mittelalters war von dieser Personifikation der Weisheit schon im Karolingischen Zeitalter befruchtet worden: die berühmte Alkuinbibel der Bamberger Bibliothek aus der Schreibschule von Tours stellte sie in dem Reif eines Initials dar als *Sophia sancta* sitzend auf silbernem

Stuhl¹⁾. Das bleibt noch im Rahmen dogmatischer Objektivität. Erst während des 12. Jahrhunderts durchdringt jene persönlichere Parabolik, welche die Seele des Einzelmenschen in eine innige Beziehung setzt zu der in Menschengestalt erschauten Weisheit, das allgemeine religiöse Empfinden und Denken des Abendlandes. Sie wird nun ein mächtiges Element der Subjektivierung zunächst der kirchlichen Devotion, dann auch der Laienandacht, schließlich des weltlichen Gefühls.

Williram hat gelehrt namentlich von dem Kommentar des Bischofs Haimo von Halberstadt (9. Jahrhundert), der aus den Auslegungen des Hieronymus und Gregors, Bedas und Alkuins sowie des Angelomus schöpft, seine Paraphrase des Hohenliedes dadurch geschaffen, daß er die ganze Fülle realistischer Bilder und lebensvoll individueller Situationen, in denen der unvergängliche poetische Zauber des Originals funkelt, mit meisterlicher Sprachkunst einschmelzte zum gleichmäßigen Fluß andächtiger, erbaulicher Rede von dogmatischem Inhalt, worin Text und Erläuterung ungeschieden zusammen rinnen, alle irdische Wirklichkeit aber in übersinnliches Gleichnis verdampft. Dabei hat ihn, wie er in seiner Vorrede selbst gesteht, das Beispiel angeregt, das in Frankreich Lanfranc gegeben hatte, indem er die Dialektik auf die Theologie übertrug. Was Williram bietet, ist eigentlich die Zersetzung des poetischen wie des malerisch-plastischen Elements seiner Vorlage. Aber während er auf Grund der genannten älteren Kommentare und Interpretationen das erotische Hochzeitsgedicht ganz seines realen historischen Gehalts beraubt, um es allegorisierend in den großen Zusammenhang der christlichen Grundgedanken zu rücken, muß er doch neue dramatische Personen einführen und monologisch, dialogisch oder chorisches reden lassen, also eigentlich gegen seinen Willen selbst bildnerisch und poetisch Neues schaffen.

So stellt er der christlichen *Ecclesia*, der jungen legitimen Braut Christi, die jüdische Synagoge²⁾ gegenüber als die ältere Genossin in dem Liebesbund mit Gott, und diese mit den *filiae Jerusalem* des Originals gleichsetzend, läßt er sie bald als Einzel-

¹⁾ Vgl. G. Janitschek, *Gesch. d. deutschen Malerei* S. 28.

²⁾ Vgl. den Exkurs 6 S. 98 f.

stimme sich äußern, bald als Mehrheit der *hêiligen sêla*¹⁾ des himmlischen Jerusalem, wo nach alter apokalyptischer Deutung von Isaia 62, 5. 6 die Hochzeit Christi mit den Gläubigen gefeiert wird. Dazwischen aber tauchen wie ein ornamentales Rankenwerk in üppig wuchernder Parabolik zahlreiche andere Gestalten auf: die heiligen Lehrer der Kirche und die einzelnen christlichen Tugenden, vor allem die *caritas* oder *dilectio*.

Auch diesem Verfahren, das allerlei spirituale Fiktionen auf die Szene ruft und wie schwankende Schemen durcheinander wirbelt, liegt eine sehr alte Tradition zugrunde. Sie hat ihren Ursprung in der alttestamentlichen Personifizierung der Eigenschaften Gottes und in der rabbinischen Hypostasenlehre, nach der die himmlischen Mächte wirkliche Existenz haben. Das aber steht nahe der älteren und gleichzeitigen, verwandten und vielleicht den Anstoß gebenden Begriffsmythologie, allegoristischen Hermeneutik und Ästhetik der griechischen Stoa. Jedesfalls ist als der Mutterboden dieser allegorischen Personifikationen und ihrer Fortbildungen zu mythischdramatischen Hypostasen der jüdische Hellenismus von Alexandria anzusehen. Und es wirft auf diese Herkunft ein helles Licht, daß Augustin in seiner Charakteristik des Hohenliedes, das er „eine Art spirituale, in allegorische Hüllen eingewickelte Ergötzung heiliger Gemüter“ nennt, als Belege für diese Auffassung zwei Stellen daraus im Wortlaut der in Alexandria entstandenen Septuaginta anführt, wo die in diesen Zitaten erscheinende Hypostasierung der ‘Gerechtigkeit’ und der ‘Liebe’ sich findet, während später die abendländische Vulgata sie meidet²⁾.

Hier offenbar liegt die tiefste und älteste Wurzel jener Vorstellung, aus der Heinrich von Veldeke sein Gedicht schuf von Salomo, der von seinem Bette die Minne anruft. Für die dogmatische Gebundenheit Willirams aber ist es charakteristisch, daß er dem wundervollen erotischen Schlachtruf des Originals (8, 6): „denn stark ist wie der Tod die Liebe“, den die Vulgata treu wiedergibt durch *quia fortis est ut mors dilectio, dura sicut infernus aemulatio*, die allgemeingültige Beziehung auf die ele-

¹⁾ *sanctae animae ad supernam Jerusalem*: vgl. Kap. 5, 8, 9, 10, 17; Seemüller S. 38 f. 43 Abs. 85–87, 98.

²⁾ Vgl. den Exkurs 7 S. 99.

mentare Naturgewalt der Liebe nimmt und ihn einschränkt auf die besondere Liebe Christi zur Synagoge (137, S. 62, Z. 2f.): *uuanta mēn minna ist samo stark so der tōd ingegen dich; ist abo dīn nēth samo strenge so diu hella ingegen mich.*

V.

Auch die Übertragung und Auslegung des Hohenliedes in der St. Trudperter Handschrift, die uns um die Mitte des 12. Jahrhunderts aus dem mystischen Gefühlskreis eines südwestdeutschen Nonnenstiftes¹⁾ eine Umgießung der Arbeit Willirams vor Augen bringt, dämpfte wie er jenen Posaunenstoß des jüdischen Hellenismus über die Allmacht des Eros ab zum frommen Lobpreis der Liebe Christi. Aber dieses Denkmal frühmittelhochdeutscher Klostermystik, kein volles Jahrhundert jünger als Williram, führt in ein völlig anderes geistiges Klima. Wohl ist es erfüllt von theologischem Wissen und asketischer Strenge. Aber die Allegorik dieser Interpretation des Salomonischen Hochzeitssanges durchglutet eine schwärmerische Inbrunst, eine heilige Wollust. Das alte Brautbild wird hier zum Hymnus auf die 'ruhigste Süße' jener Liebe, die vom heiligen Geist in alle geistlichen Menschen ausströmt, zumal in die Jungfrauen, die sich in klösterlichem Leben Christus verlobt haben. Das 'Canticum canticorum' erklingt diesem von mystischer Gottesehnsucht entzündeten Deuter als das Reden des heiligen Geistes durch den Mund des weisen Salomo, als eine Weide der inneren Sinne, als reiche Schatzkammer der Weisheit. Er ruft: „Vertraue dem heiligen Geiste, liebe ihn; denn er ist der Finger Gottes, der deine Wunden heilt. Er bindet Leib und Seele, er bindet im Himmel Vater und Sohn. Er bestimmt das Gewicht für Himmel und Erde, Gott und Mensch. Er läutert das Herz, er bringt Gott dahinein und lehrt uns um die rechten Dinge bitten“. Er war als Güte bei der Schöpfung des Menschen zusammen mit der 'Macht' (Gottvater) und der 'Weisheit' (Gottsohn) beteiligt, indem er zur Gottheit sprach: „Wir sollen ein Geschöpf erschaffen, mit dem wir teilen und gemein haben

¹⁾ Mit Recht hat W. Walther, Die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters, 3. Teil, Braunschweig, Wollermann 1892, S. 530f., 531 Mitte, die spitzfindige Beweisführung Hayners, die jede Bezugnahme auf einen weiblichen Hörerkreis auszuschließen sucht, sich nicht zu eigen gemacht, sondern angezweifelt.

die Macht (Gottvaters) und die Weisheit (Gottsohns).“ So sind wir Menschen geworden. So rasten wir in der ‘Weisheit’ mit Gott. Mit zwei Schwingen fliegen wir zur Weisheit: mit der Nächstenliebe und mit der Gottesminne. So wird der Mensch eins mit Gott in der Weisheit¹⁾. Darum gebot der heilige Geist, daß eine menschliche Jungfrau so stark sein sollte in ihrem Glauben und in ihrer heißen Minne zu Gott, um Evas Zweifel und Adams Schwäche und Fall zu sühnen durch die Geburt eines Menschen, in dem die sieben Gaben des heiligen Geistes wohnten. Das war die Jungfrau Maria. Und sie erhebt dieser Interpret zum Urbild der Braut des Hohenliedes. Sie wird ihm der Urtypus und das Muster der Vermählung der frommen Seele mit Gott. „Nun mögen alle kommen und sich zusammen freuen, die da geflohen sind vor dem Lärm der Welt und sich erwählt haben die zärtliche Wollust und sich befreit haben von der Sorge weltlicher Bürde, sie erfreuen sich mit mir des lieblichen Kusses, durch den versöhnt wurden Himmel und Erde, Engel und Menschen. Mit Recht gebührt unserer gnädigen Frau die höchste Ehre in diesem Gesang, denn sie war die erste und hehrste, die auf das allertreulichste geküsst²⁾ ward“.

So wird diese Allegorese des ‘Canticum canticorum’, indem sie ausgeht von dem sehnsüchtigen Anfangsakkord: „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes“ (Cant. 1, 1), zu einem Panegyrikus der Madonna. In das alte Eros-Mysterium jenes jüdisch-hellenistischen Zaubersangs trägt der damals erblühende Marienkult ein neues Licht. Sulamith, die Braut und Gemahlin Salomos, wandelt sich in die vom heiligen Geist Gottes überschattete Jungfrau Maria und diese zum Prototyp einer jeden gläubigen Christenseele, die sich Gott in frommer Liebe hingibt³⁾.

Aber damit hört die begnadigte gotterfüllte Menschenseele zugleich auf, bloß Braut und Gemahl zu sein. Sie tritt aus der Passivität heraus. Sie ist nicht mehr Gefäß der Empfängnis, sondern gebärende nährenden Mutter. Die gläubige Seele erhält so eine schöpferische Rolle, sie erfüllt sich mit selbst-

¹⁾ Ed. Jos. Haupt, S. 2, 3. 6–15. 21–23; 4, 29f. 32f.; 5, 8 bis 13. 20f.

²⁾ Ed. Haupt, S. 5, 21–33.

³⁾ Ed. Haupt, S. 10, 16–20. 30ff.; 11, 29ff.

bewußter Kraft, fühlt sich als privilegiert vor den weltlich gerichteten Menschenkindern.

Und nun gewinnt auch der *lectulus Salomonis* (3, 7) eine neue, geistige Bedeutung, „Was tat Salomon auf seinem Bett? Er sann und trachtete nach Frieden. Also tat *Salomon pacificus*, das ist Gott, unser aller Herr. Er ruhte zu allererst in dem Königs-Bette, das war die Seele meiner lieben Frau, ihr Leib aber war das königliche Zelt, das ihm der heilige Geist gezieret. Das Bett war von Anbeginn der Welt befohlen dem Helden Gabriel, das bedeutet Gottes Stärke“. „Auf dieses Königszelt bezieht sich das Prophetenwort: *In sole posuit tabernaculum suum* (Psalm 18, 6). Diese Jungfrau war der Acker, sie war das Bett, auf dem Gott ruhte. Woran dachte er da? Das vernehmet: er dachte wie er versöhne Himmel und Erde, Gott und Menschen, und Friede brächte aller Welt“¹⁾. „Er ruht aber überhaupt in allen reinen Seelen, die christliche Tugenden, Demut und Keuschheit besitzen, und die Gott geschmeckt haben. Er wohnt in den Herzen der Guten und wird dort bewacht von den heiligen Lehrern, die als Schwert das Wort Gottes in ihren Händen tragen“²⁾.

So erscheint das Hochzeitsbett und Hochzeitszelt des Salomo als Symbol der uranfänglichen kosmischen Liebeskraft, die Himmel und Erde, Gott und Menschenseele vereint. Gewiß war dieser Ausleger des Hohenliedes entfernt von pantheistischer Ketzerei und bemüht, in der Bahn des kirchlichen Dogmas zu bleiben. Aber unzweifelhaft streift seine Allegorese die alleräußersten Grenzen der Orthodoxie und steht im Banne jenes enthusiastischen Kommentators des Hohenliedes Rupert von Deutz, der im Gegensatz zu den gleichzeitigen großen theologischen Dialektikern der französischen Schulzentren einen Hauch Platonischer Gotteslehre und Erotik sich — gleichviel auf welchem Wege — angeeignet hatte und die Spekulation der griechischen Väter, eines Gregor von Nyssa und seiner Nachfolger, fortsetzte. Ihm war die Menschwerdung Gottes nicht die Folge des Sündenfalls, kein bloßes Mittel der Reparation und Sühne. Sie war ihm ein notwendiger kosmischer Vermittlungsprozeß, ein für die

¹⁾ Ed. Haupt, S. 41, 5–12. 25–29 und S. 19, 19–20, 6; 20, 7–15.

²⁾ Ed. Haupt, S. 42, 6–14.

Weltvollendung von Gott seit Urbeginn der Dinge vorhergeplanter Akt. Schon vor dem Sündenfall lebte der durch die Naturen-Einheiten in die Gottheit aufzunehmende Mensch bei Gott. Denn dieser Gottmensch, der Sohn Gottes, ist die 'Weisheit', die da redet: „Der Herr hat mich gemacht im Anfange seiner Wege; ehe er etwas machte, war ich da“ (Proverb. 8, 22; vgl. 8, 23—30). Der Sohn Gottes wäre auch Mensch geworden, wenn die Sünde Adams und Evas, die den Tod in die Welt brachte und die menschliche Unsterblichkeit aufhob, nicht eingetreten wäre. Christus ist das Ziel des göttlichen Weltplans und sein Kommen, von Gott seit Ewigkeit gewollt, ist die Sehnsucht der Menschheit. Diese Inkarnationstheorie will Rupert auch durch seine Auslegung des Hohenliedes bekräftigen. Denn wie er in dem Eröffnungswort sagt, will er hier mit Hilfe der Mutter Gottes aus dem Salomonischen Brautgesang ein Werk herauschälen 'über die Menschwerdung des Herrn¹⁾'.

Das Thema seiner ganzen Deutung bezeichnet er selbst im Eingang mit einem lateinischen Distichon: „Das Weib empfing Gott im Geiste, unverletzt an ihrem Leibe gebar sie ihn als Christus, ohne Zutun eines Mannes“. Das Anfangswort des Hohenliedes: 'Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes' ist auch für ihn ein Ruf der Maria, dem der Kuß Gottvaters und durch ihn die Eingießung des heiligen göttlichen Geistes als Erfüllung folgt.

Die mystische Erotik dieser Allegorese des Hohenliedes berührt sich auffallend mit der rabbinischen Spekulation, die an die Sage anknüpft, daß dem Moses (wie auch anderen Heiligen Abraham, Isaak, Jacob, Aaron, Mirjam) nicht der Todesengel unter Schmerzen, sondern Gottes Kuß die Seele aus dem Leibe nahm und daß diese mystische Einigung des Schöpfers mit dem Geschöpfe in der höchsten Liebe bezeichnet sei durch jenen Anfang des Hohenliedes *Osculetur me osculo oris sui*²⁾.

Auch Honorius Augustodunensis vertritt eine platonisierende kosmologische Christologie und Inkarnationslehre,

¹⁾ Vgl. R. Rocholl, Rupert von Deutz, Beitrag zur Geschichte der Kirche im XII. Jahrh. Gütersloh, Bertelsmann, S. 227—236.142f.

²⁾ Vgl. Zöckler, Das Hohelied, 1868, S. 17a; Ferdinand Weber, System der altsynagogalen palästinischen Theologie, Leipzig 1880, § 53 S. 241f.; § 73 S. 322f.

und seine zwei Hoheliedkommentare, die *Expositio in cantica canticorum* und die darin am Schluß als *Sigillum S. Mariae* zitierte rein mariologische Deutung, rücken ihn nahe an die Gedankengänge Ruperts heran. Gleich diesem hat auch er sich bei seiner Auslegung des Hochzeitssangs von Salomo und Sulamith mehrfach in den Spuren rabbinischer Schultradition bewegt¹⁾.

Rupert selbst war offenbar hingerissen von dem magischen Tiefsinn, der die Schöpfung des hellenistischen Rabbinismus, die Personifikation und Hypostasierung der göttlichen 'Weisheit' und ihre Fortbildung in der altchristlichen Mystik umspielt. In einer seiner Streitschriften gegen die Dialektiker von Laon und Chalons schrieb er, um sich wider ihre Angriffe zu verteidigen: „Aber ich sah die Weisheit Gottes, ich sah gewissermaßen Christum, den menschgewordenen Gottessohn, ganz golden, der Leib aus feinstem Golde gebildet und von ihm aus lebendige Wasser auf mich strömend, durch Röhren aus diesem Leibe sich ergießend. 'Ich bin', sprach diese Erscheinung, 'die Weisheit und Liebe; die mich lieben, und welche frühe wachen zu mir, werden mich finden. Ich bin wie der Strom Dorix und wie die Wasser aus dem Paradiese und werde meinen Garten tränken'. Vielen mag dies töricht und kindisch erscheinen, aber die Weisheit küßte mich mit goldnem Munde, wie sie verschwiegen ihren Freunden nahe ist²⁾.“ Aus alter jüdisch-hellenistischer und frühchristlicher mythisierender Parabolik quillt hier, wie man sieht, die Anregung der religiösen Phantasie zu einer poetischen und malerischen selbständigen Konzeption.

Schon die Zeitgenossen haben das Neue, Eigenartige dieser Gedankengänge empfunden und teilweise daran Anstoß genommen. So warf Norbert, der Gründer des Prämonstratenserordens, der selbst als Mönch in Siegburg Rupert kennen gelernt

¹⁾ Vgl. Migne Patrologia Latina, Bd. 172 S. 357, 358, 494CD. Rabbinischer Herkunft ist z. B. die phantastische Deutung der Mandragorae (Cant. 7, 13; vgl. Gen. 30, 14–18).

²⁾ Rocholl, a. a. O., S. 84. Zu Dorix = Doris, der Tochter des Oceanus und der Tethys, Gemahlin des Nereus und Mutter der Nereiden, vgl. die Beschreibung des Türflügelreliefs der Sonnenburg bei Ovid, Met. II 5ff. (s. oben S. 56). *Doridis umor* = *thalassomeli* (Meerwasser mit Honig), Plinius, Nat. Hist. 31, 68; s. Georges Latein. Handwörterbuch s. v. Dores, C, b; thalassomeli.

hatte, ihm die Irrlehre vor, die dritte Person der Trinität, der heilige Geist sei selbst in Maria inkarniert, durch sie Fleisch geworden¹⁾. Mochte Rupert auch durch den Nachweis, daß die angefochtenen Sätze seiner Schrift sich auf Worte Papst Gregors stützen, die Verurteilung wegen Ketzerei abwenden, wir erkennen doch jedesfalls aus dem Vorgang: seine Spekulation, die im Weibe eine dreimal größere Sündenverstrickung und darum auch einen dreimal größeren Haß gegen ihren Urheber, die Schlange, findet als im Manne und glaubt, daß der Erlöser, weil allein er einzig vom Weibe stammt, deshalb auch die Feindschaft gegen die Schlange, die Verführerin des ersten Weibes, stärker empfindet als alle übrigen Menschen, die ja Vater und Mutter haben²⁾, dieser mystische Marien-Enthusiasmus konnte leicht als Blasphemie empfunden werden. Aber wie hoch erhebt Rupert anderseits in der Maria das weibliche Geschlecht durch die Darlegung seines Hohenliedkommentars, daß die Schöpfung weit übertroffen werde von dem Wunder der Menschwerdung, weil dort aus Adams Rippe das Weib, hier aus dem unversehrten jungfräulichen Leib des Weibes ohne Mitwirkung des Mannes der Mann hervorgehe, dort aus dem Mann ein sündiges Weib, hier aus dem Weibe der entsündigende Mann³⁾!

Dem Evabilde des Weibes wird hier in der von Gott geliebten Maria ein transszendentes Frauenbild entgegengesetzt. Auch im Trudperter Hohenlied erklingt mit schärfstem Nachdruck diese Antithese: die heilige Jungfrau und Gottesmutter gibt allen gläubigen Seelen, die sich Christus verloben, das Ideal einer neuen Frauen-Natur, ein Muster der neuen Minne. Nicht jener Eva-Minne, die Kinder hervorbringt, sondern jener geistlichen Minne, die den Zustand schafft, in dem die Seele 'Gott schmeckt'. Darin gibt es zwei Stufen: das Erwärmen der Seele an der Gottesminne, wobei sie sich nach dem heiligen Geiste formt wie Wachs, zu allerlei Guttat und gutem Willen, und die höhere Stufe, das Zerfließen der Seele mit der Gottesminne, das heißt das Zurückfließen der Seele in Christi Gottheit, aus der sie geschaffen wurde, dessen Bild sie an sich trägt⁴⁾.

¹⁾ Rocholl, a. a. O., S. 89.

²⁾ Rocholl, a. a. O., S. 232.

³⁾ Rocholl, a. a. O., S. 234.

⁴⁾ Ed. Haupt, 16, 10ff., 65; 17f., 72, 6-32.

VI.

Aus dieser neuen Einstellung der mystischen Deutung des Hohenliedes, aus dieser säkularisierten und kosmischen Fassung der Gottesminne ist, glaube ich, auch das Gedicht geflossen, in dem der Bahnbrecher der weltlichen deutschen Liebespoesie des höfischen Minnedienstes und des idealen Frauenkults, der Dichter des epochemachenden deutschen Liebesromans von Aeneas, Heinrich von Veldeke, Salomo von seinem Bette die Minne anrufend darstellt. Aber die Wahl dieser Situation zum dichterischen Vorwurf war erleichtert, sie erscheint uns jedesfalls psychologisch begreiflicher, wenn dafür nicht unmittelbar und nicht allein theologische Spekulation eines Rupert von Deutz oder ihm verwandter Interpreten des Hohenliedes die Anregung gegeben hat, sondern ein auf die Phantasie durch das Auge wirkender Eindruck bildender Kunst. Jenes Salomo-Bett ist nun in der Tat von der mittelalterlichen Kunst der religiösen Anschauung eingeprägt worden. In Wandgemälden, Portal-skulpturen, Miniaturen stand es vor aller Augen: zusammenfließend mit dem uralten Phantasiebild von Salomos Thron und allegorisch umgedeutet auf Maria, die Christus auf dem Schoß hält¹⁾. Hier ist also für die kosmisch-säkulare Minnemystik und den religiösen Frauenkult Ruperts von Deutz die visuelle Voraussetzung geboten. Man sieht die Jungfrau Maria als Thron und Schoß der Gottheit und kann sie mit den Gedanken Ruperts und der ihm Gleichgestimmten als Urtypus des liebenden und zeugenden Weibes betrachten. Leider kann ich bisher von keinem dieser Kunstwerke nachweisen, daß es älter als Veldekes Gedicht ist.

Wir haben freilich im 'Hortus deliciarum' der elsässischen Abtissin Herrad von Landsberg ein Miniaturgemälde des auf seinem prächtigen Bette ruhenden Königs Salomo, das 1175 oder früher entstanden ist, also bezeugt, daß schon zu Veldekes Zeit die bildende Kunst sich das Motiv angeeignet hat. Salomo ruht dort in einem prächtig geformten, reich geschmückten Prunkbett. Er ist von den Schultern bis zu den Füßen bedeckt mit einer roten, goldumrandeten pelzgefütterten Decke und liegt

¹⁾ Vgl. die Nachweise von Ferdinand Piper, *Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch.*, V 97 und Heinrich Otte, *Handbuch der kirchl. Kunst*⁶ (1883) 1, S. 509f. Anm. 3.

auf einer blauen, weiß durchmusterten Unterlage, die breite, gestickte Streifen durchziehen; sein Haupt, mit der Königskrone bedeckt, auf einem gestickten Purpurkissen. Über das Unterteil des Bettgestells hängt ein Purpurteppich, davor steht eine Fußbank von Gold, überzogen mit einem dunkelblauen Stoff. Über dem Bett ist ein geraffter blauer Vorhang an Haken hochgehalten. An einem derselben hängt als Nachtlampe eine Ampel, in der offen eine helle Flamme brennt. Aber die gelehrte Abtissin, die zwar neben andern theologischen Schriftstellern auch Rupert von Deutz gelesen und benutzt hat, gibt gerade diesem Bild die Deutung im Sinne der streng dogmatischen Tradition: 'König Salomo ruht auf seinem Lager, das heißt in der Kirche,' und fügt zu der über ihm brennenden Ampel die Inschrift: 'Die brennende Leuchte bedeutet das ewige Licht'. Salomo erscheint hier also wie gewöhnlich als Christus, er ruht im Schoß der Kirche und nicht, wie in den etwas jüngeren Bilddarstellungen auf dem Thron, im Schoß seiner Mutter Maria¹⁾.

Jedesfalls in der Phantasie der Gelehrten und literarisch Gebildeten wie des Volkes war für den alttestamentlichen König diese Situation typisch. Sie war es geworden durch die bildlichen Darstellungen, die ihrerseits auf der mystisch-allegorischen Auslegung des 'Canticum canticorum' fußend (nicht, wie Reinhold Köhler meinte, auf 1. Kön. 11, 1ff.), das hergebrachte Motiv betrachteten mit den Augen der christlichen Symbolik. Aber der Herold der neuen höfischen Lebensanschauung und Dichtung, der geistliche Bildung besaß (s. Martin, Anzeiger für deutsches Altertum I 223), gab dem mystischen, durch Rupert von Deutz und verwandte Geister ins Persönliche und Kosmische sublimierten Motiv eine weltliche Wendung: ihm war die *laterna ardens* aus der himmlischen *Caritas* zur beglückenden, aber auch peinigenden dämonischen Frau Minne geworden, zur höfisch-ritterlichen neuen irdischen und doch idealen Liebe; nach den Worten unseres Berichterstatters zur *Venus*, die ihn aufweckte und mit ihrem Bogen in sein Herz schoß, also daß sie ihn, den Weisen, *witze laere* machte und daß ihn bis an sein Ende Liebes-schmerz drückte (s. Haupt zu Minnes. Frühli. 66, 23). Hier war

¹⁾ Ausgabe von Straub-Keller, Lieferung 7, Straßburg 1895, S. 40, Planche LIII. Die Miniatur befand sich in der 1870 verbrannten Handschrift auf Blatt 204 verso, die Erklärung folgte Bl. 205 recto.

dann freilich der ursprüngliche Gedanke der geistlichen Auslegung, daß Salomo mit seiner Liebe die göttliche Weisheit umfaßte, in sein Gegenteil verkehrt. Salomo, der Weiseste aller Könige, wird durch die irdische Liebe verblendet, zum Toren. Daß dies der Inhalt von Veldekes uns verlorenem Salomo-Gedicht gewesen sein muß, scheint eine Minneliedstrophe Veldekes über jeden Zweifel zu erheben (Minnes. Frühli. 66, 16—23). Da hat er offenbar Elemente der jüdisch-islamischen Salomo-Sage verwertet, die aus dem biblischen Bericht (III. Reg. [= Luther 1. Kön.] Kap. 11) herausgesponnen sind. Dies aber ist mir in hohem Maße wahrscheinlich, daß Veldeke den Keim der Anregung zu seinem Salomo-Gedicht von einem Bildwerk empfing, das den zum Typus der königlichen Herrlichkeit gewordenen Sohn Davids in jener bedeutungsreichen und viel gedeuteten Situation vor Augen stellte, wie er im Bette ruht, umleuchtet von dem Licht der Minne.

VII.

Besonders innig scheint mir der Zusammenhang mit den durch die bildende Kunst festgesetzten Allegorien in der deutschen Spruchdichtung der fahrenden Meister des 13. Jahrhunderts sich zu bewähren. Für Reinmars von Zweter Bild vom idealen Manne, das seinerseits Huttens *Vir bonus* mittelbar veranlaßt hat, weist Roethe (Die Gedichte Reinmars v. Zweter, S. 233, Anm. 293) mit Recht auf die beliebten Monstra der mittelalterlichen Kunst als die indirekten Quellen hin.

Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gewinnt nun aber die Allegorie in der deutschen Dichtung als Kunstmittel eine ungeheure Verbreitung, und zwar in dreifacher Weise: 1. sie erstickt die poetische Handlung, sie wird jetzt sozusagen selbst in Szene gesetzt, sie verwandelt sich in epische Erzählung. Die Allegorie drängt sich in den ritterlichen Roman ein und bläht die Fabel ins Endlose: der jüngere Titurel, Lohengrin. 2. Aber sie tritt auch, wie schon in früherer Zeit, ohne epischen Rahmen selbständig auf in mystisch betrachtenden Gedichten, nimmt dann jedoch jetzt gern dramatischen Charakter an und leitet so unmerklich über in die Moralitäten des 14. u. 15. Jahrhunderts: die Gedichte über die 'Tochter Syon' von einem Anonymus und über die 'sieben Gnaden' von Lamprecht von Regensburg; die Schar der Gespräche zwischen Gott (Christus) und der minnenden

Seele; Heinrich von Mügeln's 'der Meide Kranz'. 3. Endlich verdichten sich die Allegorien selbst zu leibhaftigen Gestalten und zu Helden neuer Epen, die sich an die alten ritterlichen Romane im Kostüm und in der Darstellung anlehnen; so entsteht die allegorische Erzählung, die sich in den beiden Angeln: Allegorie und Disputation dreht, den von der Phantasie des Zeitalters über alles geliebten Darstellungsformen, und mit typischem Eingang, mit gewissen anderen typischen Motiven ausgestattet ist: dem obligaten Lustwandeln des Dichters in einer obligat beschriebenen Landschaft, dem obligaten Zusammenreffen mit allegorischen Frauengestalten; Gerichtsverhandlungen. Konrads von Würzburg 'Klage der Kunst' ist dafür eins der ältesten ausgeführten Beispiele in mittelhochdeutscher Poesie. Dann folgen später auf diesem Pfade der Teichner, Hadamar von Laber und seine Schule sowie die Unmasse der Minneallegorien ('Minneburg', 'Minnetempel', 'Minnelehre' usw.). Die Analogien und Vorbilder bieten lateinische und französische Dichtungen, unter letztern vor allem der *Roman de la Rose*. Die Miniaturkunst bemächtigt sich dieser allegorischen Motive mit Vorliebe und bewirkt, daß sie in der Phantasie des Publikums immer fester Wurzel schlagen.

Der Illustrator des 'Welschen Gastes' von Thomasin von Zerclaere¹⁾, der offenbar ein Mann weltlicher Neigungen war und sich von der streng kirchlichen Strömung frei hielt, übt in bezug auf die Allegorie große Enthaltbarkeit. Darf man das als Folge seiner freieren Stellung gegenüber der kirchlichen Tradition auffassen?

Jedesfalls hängt die riesige Steigerung und die raffinierte Handhabung des allegorisch-symbolischen Elements seit der vollen Ausbildung der Gotik mit dem zunehmenden Übergewicht der Kirche, mit dem machtvollen Vordringen scholastischer Philosophie und scholastischer Denkweise in alle Kreise des geistigen Lebens zusammen. Und zwar geht die bildende Kunst voran. Seit 1150 wird in der Skulptur und Malerei es üblich, die traditionellen Personifikationen abstrakter Begriffe

¹⁾ Vgl. Adolf von Öchelhäuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerclaere, Heidelberg 1890; dazu meine Besprechung, Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jahrg. 8 (1891), S. 11 bis 21 (= Vom Mittelalter zur Reformation 1, Halle a. S. 1893, S. 11 bis 21 [unten wieder abgedruckt]).

in handelnde Bewegung zu setzen. Seit dem 14. Jahrhundert wird die historische Darstellung symbolischer Gedanken in der Kunst immer häufiger, das Ausmalen der Szene immer stärker: der Zug zum Drama betätigt sich auf dem Gebiet allegorischer Kunst.

Zwischen diesen Wandlungen der bildenden Kunst und der Entwicklung der deutschen Dichtung besteht unverkennbar ein Zusammenhang. Aber die Fäden dieser Verbindung im Einzelnen aufzudecken, mag noch langer Forschung bedürfen.

Die Beschreibung des Graltempels¹⁾ im jüngeren Tituel wäre nicht möglich gewesen ohne die Anlehnung an die wirklich existierenden Vorbilder der Architektur. In Bruns von Schonebeck poetischer Bearbeitung des Hohenlieds von 1276 sind vier allegorische Bildergedichte eingeschoben, welche offenbar die erklärende Beschreibung zu den Miniaturen einer Handschrift geben. Diese zugrunde liegende illustrierte Handschrift enthielt außer dem Werk Bruns vielleicht Konrads von Würzburgs 'Goldene Schmiede': jenen poetischen Thesaurus christlicher Symbolik, der aus dem traditionellen, von der bildenden Kunst popularisierten Vorrat schöpfte und wiederum zu erläuterndem Bilderschmuck anregen mußte²⁾.

Hadamars Jagdallegorie überträgt die christliche Ikonographie auf weltliches Gebiet. Schon im 12. Jahrhundert waren Jagdszenen ein beliebtes Motiv für Gemälde und Reliefs: man deutet sie auf die Bekehrung der Sünder, die gejagten Tiere auf die einzelnen Sünden, die Jagdhunde auf die Bußpredigten, die aufgestellten Netze auf Glauben und Gottesverehrung. Auch diese Symbolik ist in dem 'Hortus deliciarum' durch gewisse

¹⁾ Vgl. Sulpiz, Boisserée, Über die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales. Philos.-philolog. Abhandlungen der Kgl. bayerischen Akad. d. Wissensch. 1. Bd., 1834, S. 307–392; Ernst Droysen, Der Tempel des heiligen Gral, Beilage zum Osterprogramm 1871 des Gymnasiums zu Krotoschin; Fr. Zarncke, Der Graltempel, Abhandlungen d. phil.-hist. Klasse d. Kgl. sächsischen Gesellsch. d. Wissensch. Bd. 7, Leipzig 1876; Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters⁵ Bd. 2 (1885), Register S. 778 s. v. Graltempel.

²⁾ Vgl. Arwed Fischers Teilausgabe, Breslau 1886, S. 12, vollständige Ausgabe, Tübingen 1893, Bibliothek d. Stuttg. Lit. Vereins 198, S. IXf., XXIIIff.

Einzelzüge vorbereitet: in dem der Psychomachie gewidmeten Zyklus erscheint unter den gegen die Tugenden kämpfenden Lastern auf einem Bilde die Habsucht (*Avaricia*) in einem Wagen sitzend, den Betrug (*Fraus*) und Grausamkeit in der Gestalt eines Fuchses und eines Löwen ziehn, während Halbfiguren anderer Tiere die Eigenschaften der *Avaricia* versinnbildeln, nämlich der Geier die Geldgier (*Philargiria*), das Schwein die Schmutzigkeit (*Sordiditas*), der bellende Hund den Geiz (*Tenacitas*), der Bär die Gewalttätigkeit (*Violencia*), der zähnefleischende Wolf die Raubgier (*Rapacitas*), das schlingende Rind die Gewinnsucht (*Fames acquirendi*)¹⁾.

Das Bild von dem sich umdrehenden Glücksrad, an dem die einen aufsteigen, die andern hinabstürzen, ist in plastischen Abbildungen und in Miniaturen oft dargestellt worden. Unter anderen wieder auch im 'Hortus deliciarum'²⁾. Das Glück (*Fortuna*) erscheint hier als Königin mit der Krone, auf einem Königsthron sitzend und mittels einer Kurbel ein Rad drehend, an dem sechs Gestalten die volle Herrschergewalt, das Schwanken, das Absteigen, den Sturz und das allmähliche Wiederaufsteigen eines Königs veranschaulichen. Dieser Darstellung geht voran ein höchst merkwürdiges, innerlich verwandtes Bild, das im Anschluß an den für Salomos Werk geltenden Ecclesiastes (Kohleth) die Eitelkeit der irdischen Freuden und Leiden vorführt: König Salomo in seinem Palast auf dem Thron beobachtet als Zuschauer ein Puppenspiel, das nebenan auf einem Tisch von zwei Personen ausgeführt wird, indem sie zwei bewaffnete, mit dem Schwert kämpfende Figuren an Fäden lenken. Hier haben wir also im 12. Jahrhundert eine Verkörperung jener Lieblingsvorstellung des jungen Goethe: das menschliche Leben ist ein Marionettentheater.

Die bildlichen Darstellungen des Glücksrades haben auf mittelhochdeutsche Spruchdichter und Epiker eingewirkt. Reinmar von Zweter (ed. Roethe S. 531, Nr. 246) beschreibt geradezu ein solches Bild, das eine vereinfachte, aber treue Wiedergabe der Darstellung der Herrad von Landsberg ist. Germanisten und Kunsthistoriker haben die Geschichte dieser

¹⁾ Ausgabe von Straub-Keller, Lieferung 7, Planche LI, Text S. 38.

²⁾ Vgl. die Ausgabe von Straub-Keller, Lieferung 7, S. 42, Planche LV.

Allegorien verfolgt¹⁾. Daß ihre Quelle im klassischen Altertum, im Rad der Fortuna und im Lebensrad zu suchen sei, unterliegt keinem Zweifel. Auch Jacob Grimm, der auf das Rad der griechischen Tyche und Nemesis hinweist und Belege aus römischen Schriftstellern (bis auf Boethius herab für die Rota von Fors und Fortuna) zusammenträgt, hat in diesem Fall die fremde Herkunft richtig gesehen. Aber ob der Ursprung der Vorstellung in der Poesie, wie Springer meinte, oder in der bildnerischen Phantasie und Kunst liege, wage ich nicht zu entscheiden.

Zweifelhaft bleibt vorläufig auch die Geschichte des Motivs vom Leviathan am Angel. Zuerst in der patristischen Literatur hervortretend aus der mystischen Deutung von Hiob 40, 20f. auf das Wunder der Menschwerdung Gottes, durch die der Teufel gefangen wurde wie durch eine Angel und ihren Haken, und so z. B. bei Hieronymus und Gregor dem Großen verwertet, begegnet es dann in der geistlichen deutschen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts (Ezzos Lied; Friedberger Christ und Antichrist; Melker Marienlied)²⁾, ist aber erst später in bildlichen Darstellungen nachgewiesen. Im 'Hortus deliciarum' der Herrad von Landsberg³⁾ sieht man Gott-Christus einen langen Angelstock halten, an dem von einer Schnur in sechs

¹⁾ Jac. Grimm, Deutsche Mythologie² (1844), Kap. XXVIII S. 825 ff. (⁴ S. 722 ff.), mit reichen Belegen für *des gelückes* oder *der Saelden schibe* aus mhd. Dichtern; Wilh. Wackernagel, Das Glücksrad und die Kugel des Glücks, Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 6 (1848), S. 134–149 (= Kleinere Schriften, Bd. 1 S. 240–257); G. Heider, Das Glücksrad und seine Anwendung in der christl. Kunst, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission f. Erforschg. u. Erhaltg. der Baudenkmäler, Jahrg. 4 (1859), S. 122 ff.; Anton Springer, Ikonographische Studien, ebd. Jahrg. 5 (1860), S. 126; Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie⁵, Bd. 1 (1883), S. 502 f.; Karl Weinhold, Glücksrad und Lebensrad, Abhandlungen der Berliner Akad. d. Wissensch. 1892; Drexler, Fortuna, Roschers Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie, I. Bd. 2. Abt. (Leipzig 1890), Sp. 1503 ff. (Belege für die *rota Fortunae* aus römischen Autoren, Sp. 1506 f.).

²⁾ Vgl. Diemer, Deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts, Wien 1849, S. 97, 5–15 und Anmerkungen S. 37; Müllenhoff-Scherer, Denkmäler³ I, Nr. XXI S. 91, Nr. 27, 1–4; II S. 180.

³⁾ Ausgabe von Straub-Keller, Lieferung 3 (1882), Planche XXIV. Text S. 19 mit Nachweisen aus Hieronymus, Gregor, Odo von Cluny. Vgl. auch Kreuzbesteigungsminiatur, Lieferung 5–6 (1894), Planche XXXVIII (obere Hälfte), Text S. 29.

Medaillons die Brustbilder seiner sechs Stammväter und unten das größer gezeichnete Kreuz mit dem Heiland herabhängen. Das Kreuz läuft aus in einem Angelhaken, der das Maul des riesigen, auf dem Wasser schwimmenden Leviathan-Drachen durchbohrt. Dem Bild ist ein Zitat aus dem 'Speculum ecclesiae' beige-schrieben: wie durch einen Baum (*lignum*) Adam zugrunde gerichtet worden, hat der zweite Adam durch die Angel seines Fleisches und den Angelhaken des Lebensbaumes des Kreuzes den Teufel Leviathan gefesselt, durchbohrt und gezwungen, die einst verschlungene Beute wieder von sich zu geben.

VIII.

Dagegen möchte ich bestimmt für das althochdeutsche Lied von Christus und der Samariterin (Müllenhoff-Scherer, Denkmäler Nr. X) bildliche Darstellungen als Vorlage oder wenigstens als Anregungsquelle annehmen. Wie sollte jemand sonst darauf verfallen sein, diese Episode aus dem Wirken Christi (Johannes 4, 5 ff.), die am Freitag der dritten Fastenwoche als *Lectio* der Messe diente, in einem selbständigen Gedicht darzustellen? Sie gehörte aber, wie wir wissen, zum geistlichen Bilderzyklus des Karolingischen Zeitalters, der es aus griechischer Tradition übernommen zu haben scheint. Wir finden eine Illustration zu dieser Szene in dem Trierer Kodex Egberti, jenem für den Trierer Erzbischof Egbert (977—93) von zwei Mönchen aus dem Kloster Reichenau hergestellten Perikopenbuch (sog. Evangelistar)¹. Aber schon ein St. Galler Evangeliar des 9. Jahrhunderts von irischer Herkunft, welches den biblischen Text in griechischer Sprache mit interlinearer lateinischer Übersetzung enthält, bietet in einer Beschreibung der Miniaturen seiner griechischen Vorlage unter den Illustrationen zum Johannes-Evangelium auch das Gespräch Christi am Brunnen mit dem Samaritanischen Weibe². Ebenso

¹) Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, hersg. von Fr. X. Kraus, Freiburg i. B. 1884, Tafel XXXVI, S. 23 (Abbildung auch bei Janitschek, *Gesch. d. dtsh. Malerei* S. 71).

²) Vgl. H. C. M. Rettig, *Antiquissimus quatuor evangeliorum codex Sangallensis*, Zürich 1836; Samuel Berger, *De la tradition grecque dans les manuscrits latins des Evangiles*, *Mémoires de la société des Antiquaires de France*, Tome 52 (1892), S. 144; Derselbe, *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge*, Paris 1893, S. 114, 416.

enthält das 827 von Ludwig dem Frommen der Abtei des heiligen Medardus in Soissons geschenkte Evangelienbuch (Paris Bibl. nat. 8850), das vielleicht sogar aus dem Erbe seines Vaters, des großen Karl stammte, am Anfang des Johannes-Evangeliums seitwärts über dem das Bild des Evangelisten umrahmenden Bogen im Zwickel ein kleines vignettenhaftes Bild der Brunnenzene. Nicht ohne Grund sieht Janitschek gerade in den diesem Kodex eigenen Vignettenbildern über dem traditionellen Evangelistenbildrahmen den Einfluß griechischer oder syrischer Handschriften, die derartige Verzierung liebten¹⁾. Das Bild der Samariterin muß auf die frühchristliche und zwar wahrscheinlich auf die griechisch-syrische Kunst zurückgehn; schon zur Zeit Theoderichs kommt es vor: als Mosaik in S. Apollinare zu Ravenna und in dem syrischen Evangeliar des Rabula von 586 (Florenz Bibl. Laurentiana). Dann taucht es in der Ottonischen Zeit auf im Echternacher Evangeliar Ottos III. zu Gotha²⁾; ferner als Erzkulptur auf der 1022 vollendeten Tür, die Bischof Bernward von Hildesheim gießen ließ³⁾.

Man kann das althochdeutsche Gedicht herleiten aus der in der Karolingerzeit oft bezeugten, aus frühchristlicher und antiker Zeit ererbten Sitte, Bilder, sei es in Handschriften, sei es in Wandmalereien, mit Versen zu begleiten, die ihren Inhalt deuten und umschreiben, oder für die Ausführung geplanter Bilder vorher ein Programm in Gedichten zu entwerfen. Wir kennen viele Gemäldezyklen der Karolingischen Zeit nur aus solchen Bildergedichten oder *Tituli*: die Wandmalereien im Palast und der Palastkapelle zu Aachen, in der Palastkapelle zu Ingelheim, in Kirchen Frankreichs, in Fulda, in St. Gallen, im Dom zu Mainz. Und Verse bekanntester Dichter sind es, die uns diese Kunde geben: Alkuins, Theodulfs, des Hra-

¹⁾ Vgl. H. Janitschek, Straßburger Festgruß an A. Springer, Berlin-Stuttgart 1885, Das orientalische Element in der Miniaturenmalerei (der Karolingerzeit), S. 5–15; Derselbe in der Ausgabe der Trierer Ada-Handschrift (Publikationen d. Gesellsch. f. rheinische Geschichtskunde VI), Leipzig 1889, S. 90f.; Fr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, S. 48–53; Samuel Berger, Hist. de la Vulg., S. 268, 405; Abbildung bei Comte De Bastard, Peintures et ornements des manuscrits (mir unzugänglich).

²⁾ Vgl. die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, hersg. von Stephan Beissel S. J., Aachen 1886, S. 23.

³⁾ S. Beissel, a. a. O., S. 42.

banus Maurus, Ermoldus Nigellus, des Sedulius Scottus, Ekkehards IV¹⁾.

Der letztgenannte, der vieltätige und als Geschichtsschreiber St. Gallens hochbedeutende Schüler Notkers des Deutschen lehrt uns für unsere Frage am meisten. Von Abt Purchard II., einem eifrigen Förderer der klösterlichen Dichtung, bekam er den Auftrag, zu dem unter dessen Vorgänger Ymmo (975—80) entworfenen Gemäldezyklus über das Leben des heiligen Gallus im Kloster St. Gallen entsprechende Verse zu dichten, die uns in zwei Fassungen erhalten sind. Und als Ekkehard nach seines Lehrers Notker Tod (1022) die Heimat verlassen und in Mainz unter Erzbischof Aribo (1020—31) Schulvorsteher geworden war, veranlaßte ihn dieser, für die geplanten Wandmalereien des im Bau begriffenen Domes über die ganze Geschichte des alten und neuen Testaments erläuternde Gedichte zu verfassen. Nicht alle davon sollten zur bildlichen Darstellung kommen, vielmehr sollten nur die ausgewählt werden, die sich für bildliche Darstellung eigneten²⁾. Endlich haben wir von ihm am Schluß einer Boethiushandschrift, die auch Ciceros Topica enthält, eine von bildnerischer Phantasie beeinflusste Beschreibung der sieben freien Künste. Nach der Allegorie der Proverbien 9, 1, wo es von der personifizierten Weisheit heißt: 'Sie erbaute sich ein Haus und fertigte sich sieben Säulen', stellte er sich die sieben Wissenschaften gleichfalls in menschlicher Gestalt vor, als Statuen auf sieben Säulen³⁾. Selbstverständlich folgte er in dieser Ausdeutung der Proverbienallegorie einer Tradition, deren älteste Quelle zu ermitteln bleibt.

¹⁾ Ed. Dümmler, Ekkehart IV. von St. Gallen, Zeitschrift f. dtsch. Alt. 14 (1869), S. 3f. 10, 30 (Ausgabe der Versus ad picturas claustris S. Galli Purchardi [II] abbatis [1001—22] iussu S. 34—42); Friedr. Schneider, Der heil. Bardo (Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren zu Wandmalereien am Mainzer Dom), Mainz 1871; I. Kieffer, Ekkehards Versus ad picturas, Mainz, Progr., 1881; vgl. Janitschek, Festgruß an Springer, S. 20 bis 28; Derselbe, Geschichte der deutschen Malerei, S. 60; Leitschuh, Karoling. Malerei, S. 54—69; Die 'Tituli' herausgegeben von E. Dümmler, Monum. Germaniae, Poetae latini aevi Carolini, Tom. I und II, Berolini 1881, 1884.

²⁾ Dümmler, Zeitschr. f. d. Alt. 14, S. 4: *Versus ad picturas domus domini Mogontine ueteris testamenti et noui Aribone archiepiscopo iubente modulati. eligantur qui picturis conueniant.*

³⁾ Dümmler, Zeitschr. f. d. Alt. 14, S. 30.

Es regt sich in dieser Konzeption Ekkehards die Wirkung der neuen Rolle, die damals in Deutschland der freien monumentalen Plastik zufiel im Dienste des Kirchenschmucks und die angeregt war durch den Eindruck antiker Bildwerke Italiens auf einige gelehrte deutsche Kirchenfürsten. Ist doch die Bernwardssäule in Hildesheim ein sicheres Beispiel dieser bewußten Anlehnung an die Form und die Motive antiker Skulptur und eine naive Nachbildung der Trajanssäule in Rom. Ob nach Ekkehards Absicht die sieben Standbilder auf den sieben Pfeilern stehn sollten, etwa wie die Stückfiguren über den Säulen im nördlichen Seitenschiff der Hildesheimer Michaelskirche, oder ob er, der späteren tatsächlichen Entwicklung der deutschen Plastik vorgehend, schon die Figuren den Pfeilern vorgebaut oder in Nischen eingefügt sich gedacht hat, lasse ich unentschieden¹⁾. Jedesfalls ist seine Beschreibung ein Beispiel für die wechselseitige Befruchtung dichterischer und bildnerischer Phantasie.

Das althochdeutsche Gedicht von der Samariterin hat freilich nichts mehr vom Charakter eines inschriftlichen Titulus. Schon sein Anfang gibt ihm ein selbständigeres Gewicht. Aber die gesonderte dichterische Gestaltung dieser Szene aus dem Leben Christi, die das Evangelium mit einem so tiefen, unmittelbar verständlichen und ergreifenden Sinn erfüllt, war, wie ich glaube, eine Frucht des Eindrucks der traditionellen bildlichen Darstellung, vielleicht auch hervorgerufen durch ein bestimmtes Kunstwerk.

IX.

Die plastische und malerische Darstellung des Totentanzes, deren Höhepunkt Holbeins berühmtes Werk ist, pflegt man jetzt auf dramatische Aufführungen und ein deutsches dramatisches Gedicht zurückzuführen. Der Ausgangspunkt für die junge Entwicklung in der bildenden Kunst könnte danach eine illustrierte Handschrift sein und sich hier die oft zu beobachtende Einwirkung der Buchmalerei auf die Tafelmalerei und Skulptur wiederholen. Doch halte ich diese Auffassung des Verhältnisses keineswegs für sicher, glaube vielmehr, daß hier ein kompliziertes Verhältnis gegenseitiger Befruchtung vorliegt.

¹⁾ Vgl. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885, S. 22f., 24ff.

Die Frage nach der Wechselbeziehung zwischen liturgischem Drama und bildender Kunst gehört überhaupt unstrittig zu den interessantesten, aber auch schwierigsten Problemen der deutschen Literaturgeschichte.

Springer¹⁾ nahm einen weitgehenden Einfluß der Mysterien auf die bildende Kunst an und nach ihm hat K. Meyer²⁾ für das 15. und 16. Jahrhundert die Abhängigkeit bildlicher Darstellungen des Weihnachts-, Passions- und Osterzyklus von szenischen Aufführungen darzutun versucht: die Hütte als offenes Gerüst, die Nacht angedeutet durch brennende Lichter. Umgekehrt behauptete Einfluß kirchlicher Skulptur auf die Mysterien Adolf Ebert³⁾. Für den Bilderkreis der Gegenüberstellung von Ekklesia und Synagoge sowie den damit zusammenhängenden des Prophetenspiels ist neuerdings durch mehrere französische Gelehrte und soeben durch einen Schüler Janitscheks in gründlichster und scharfsinniger Weise die Einwirkung des liturgischen Dramas auf mittelalterliche Portalskulpturen, Wandgemälde, Miniaturen nachgewiesen worden⁴⁾.

Das Gleichnis vom Mann in der Grube ist von Plastik, Malerei und Poesie oft behandelt und so, daß wechselweise eine Beeinflussung stattzufinden scheint (Wackernagel, Literaturgesch.² S. 211). Bei dieser Gelegenheit seien den Kunsthistorikern Wackernagels reiche Nachweise von Beziehungen bildlicher Darstellungen auf deutsche Gedichte zur Benutzung empfohlen, die sich aus dem Register seiner Literaturgeschichte, s. v. Bildende Kunst, leicht zusammenstellen lassen.

1) Ikonographische Studien, Mitteilg. d. Zentralkommission V S. 125 ff.; Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, Sitzb. der kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1879.

2) Geistliches Schauspiel u. kirchliche Kunst, Vierteljahrsschrift f. Kultur und Literatur der Renaissance, 1. Bd. (1886), S. 162–186.

3) Jahrbuch für romanische und englische Literatur, 1. Bd. (1859), S. 61.

4) Sepet, Bibliothèque de l'école des chartes 1867, S. 1 ff., 211 ff.; 1868, S. 105 ff., 261 ff.; 1877, S. 97 ff. (auch separat, Paris 1878); Julien Durand, Monuments figurés du moyen âge, exécutés d'après des textes liturgiques, Bulletin monumental 1888, S. 521 f.; vor allem die ausgezeichnete Schrift von Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894.

Ein höchst merkwürdiges Beispiel für den verschlungenen Zusammenhang zwischen Drama und bildender Kunst und zugleich für das Nachleben antiker Kunst und Dichtung enthält eine Illustration zum Welschen Gast von Thomasin von Zirclaria. Öchelhäuser, der dem Bilderkreis der Handschriften dieses Gedichts eine sehr fruchtbare Untersuchung gewidmet hat (vgl. darüber unten Näheres), ist es merkwürdigerweise entgangen. Es ist das Bild zum Welschen Gast, das die unständige Frau darstellt, wie sie gleichzeitig in vier Bewerbern durch verschiedene heimliche Liebkosungen: Streicheln, Füßeln, Händedruck, Blick, die Einbildung ausschließlicher Bevorzugung erweckt (Nr. 20, Öchelhäuser a. a. O. S. 26, zu V. 1265 ff.). Das unbeständige Weib sitzt (frei schwebend ohne Sitz) in der Mitte, faßt den links von ihr am Boden knienden Liebhaber streichelnd ans Kinn, tritt den neben ihr rechts mit überschlagenen Beinen (ohne Sitz) dasitzenden zweiten Liebhaber auf den Fuß, reicht aber gleichzeitig über ihn hinweg einem dritten, zu äußerst links Stehenden die Hand und beglückt einen vierten ganz rechts stehenden Verehrer mit einem freundlichen Blick. Den Eindruck der Gunstbeweise auf die vier Galans deuten die vier Beischriften an: *Daz ist gutlich getan* (für das Kinn streicheln), *waz meint daz?* (für das Fußtreten); *Wie sie mir die hant* (für den Handdruck); *Sie siht nieman niwan mich* (für den Liebesblick). Den Charakter der Frau bezeichnet die Überschrift *An dem chauje stet dev liebe*.

Wie Wackernagel schon in der Frühzeit der deutschen Philologie zeigte¹⁾, liegt hier ein a n t i k e s Motiv zugrunde. Die eigentliche Quelle für das Mittelalter sind, was Wackernagel noch nicht ganz richtig erkannte, Verse des Naevius, die Isidor fälschlich unter dem Namen des Ennius als Beschreibung einer Buhlerin anführte und dadurch allgemeiner Kenntnis vermittelte. Isidor bringt das Zitat in dem Abschnitt, der seiner Überschrift nach von den durch die Finger gegebenen Zeichen handeln soll, tatsächlich aber auch von der Zeichensprache der Augen, der Hände, der Schwerter redet²⁾: „Wie im Reigen mit dem Ball

¹⁾ Wackernagel, Ein Weib und drei Liebhaber, Zeitschr. f. deutsch. Altertum, 6. Bd. (1848), S. 292–294.

²⁾ Isidor Origines I, 26 (ed. Arevalo, S. 42, Migne Patrol. Lat. 81, S. 100f. *De notis digitorum*. . . *Ennius de quadam impudica*:

spielend gibt sie sich wechselweise hin und macht sich gemein. Den einen hält sie, dem andern winkt sie, an dritter Stelle ist ihre Hand beschäftigt, einen vierten tritt sie auf den Fuß, noch einem andern gibt sie den Ring der Erwartung, den sechsten ruft sie mit den Lippen an, mit dem siebenten singt sie und dennoch reicht sie noch anderen mit dem Finger einen Brief.“ Isidor fügt diesen Versen unmittelbar folgendes Zitat aus dem Pseudo-Salomonischen Spruchbuch an: „Winkt mit dem Auge, tritt mit dem Fuß, gibt Zeichen mit dem Finger“ (Proverb. 6, 13). Isidor führt die Worte ein mit dem bloßen „Und Salomon sagt“, ohne anzudeuten, daß sie sich nicht auf eine Frau, sondern auf den *homo apostata, vir inutilis* (6, 12; Septuaginta: ἀνήρ ἄφρων καὶ παράνομος) beziehen. Hier also wird der Falsche in gleicher aber einfacherer Symbolik unter dem Bilde eines buhlerischen Weibes dargestellt, die durch Blicke, Fußtreten, Fingerzeichen gleichzeitig drei Liebhabern ihre Gunst verheißt. Mit Recht nahm Wackernagel an, daß auch diese Prägung dem Mittelalter geläufig geworden ist. Nachgewiesen ist eine Übernahme des antiken Motivs für das Mittelalter nur in der provenzalischen Troubadourpoesie, in einem niederländischen Gedicht und in der fraglichen Illustration zu Thomasins Werk.

In der Tenzone des Troubadours Savaric von Mauleon und in deren alter biographischer Einleitung wird erzählt, wie er

Quasi in choro pila

*ludens datatim dat sese et communem facit.
Alium tenet, alii adnutat, alibi manus
est occupata, alii pervellit pedem,
alii dat annulum spectandum, a labris
alium invocat, cum alio cantat; attamen
aliis dat digito litteras.*

Et Salomon (Proverb. 6, 13): ‘*Annuit oculo, terit pede, digito loquitur.*’ Die Verse stehen in der ‘Tarentilla’ des Naevius (Scaenicae Romanorum poesis fragmenta ed. O. Ribbeck, 2. Ausgabe II, Lipsiae 1873, S. 19; Andronici et Naevi fabularum reliquiae rec. Luc. Müller, Berolini 1885, S. 19f. Nr. XXXIV, II). Vgl. Th. Mommsen, Römische Geschichte⁷, Bd. 1, S. 902 Anm.: „Und den reizenden Vers aus dem ‘Mädel von Tarent’: Zu diesem nickt sie, nach jenem blickt sie; diesen im Herzen, den im Arm“; O. Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung², Stuttgart 1894, S. 23. — *datatim ludere* hieß eine bestimmte Art des Ballspiels, *pila* der gewöhnliche kleine, mit Haaren gestopfte, bunt bezogene Spielball: s. Belege und Erklärungen bei W. A. Becker, Gallus. Bearbeitet von H. Göll, Berlin 1882, 3. Teil, S. 171f., 174f.

einst zusammen mit Elias Rudel von Bergerac und Jaufre Rudel von Blaiä bei der von allen dreien geliebten Vizegräfin Guillelma in Benagues saß, zwei zu ihren Seiten, der dritte ihr gegenüber. Alle drei hatten sie um Liebe gebeten, und schon früher hatte sie jeden zum Ritter gehabt, ohne daß einer vom andern wußte. Jetzt sah sie jeder der drei verliebt an. Die Dame wollte nun jedem ein Zeichen ihrer Neigung geben: den ihr gegenüberstehenden Rudel blickte sie freundlich an; von den zu ihrer Rechten und Linken sitzenden faßte sie den einen bei der Hand und drückte sie, dem andern trat sie auf den Fuß. Keiner merkte was dem andern widerfuhr. Auf der Heimfahrt aber erzählten zu Savarics schmerzlicher Überraschung die beiden Freunde ihm ihr Glück, jeder von beiden rühmte sich, der Auserwählte zu sein. Das gab nachher dem Savaric, der zu jenen Indiskretionen traurig geschwiegen und von dem ihm gewährten Liebeszeichen nichts verraten hatte, den Anlaß zu einem Streitgedicht mit zwei Troubadours, das die Frage erörtert, welches Zeichen der Dame den höchsten Grad der Liebe bewiesen habe. Auch das niederländische Gedicht (*Altdeutsche Blätter*, herausg. von M. Haupt u. H. Hoffmann, Bd. 1, Leipzig 1835/36, S. 70, 71) setzt die nämliche Situation und einen Liebesstreit voraus, in dem hier als Urteilssprecherin eine Jungfrau den Händedruck für das sicherste Zeugnis der Frauenliebe erklärt.

An der bildlichen Darstellung des Motivs in den Illustrationen zum *Welschen Gast* ist nun das sehr auffallend, daß im Text des Gedichts, dem sonst im allgemeinen die bildliche Versinnlichung sich eng anschließt, hier keinerlei Hindeutung auf diese symbolische Situation und die sie begleitenden Handlungen stattfindet. Vielmehr ist im dichterischen Text nur die Rede von der Natur der wahren Liebe: die Minne ist frei und läßt sich weder erzwingen durch Zauber oder Gewalt, noch sichern durch Einsperrung und Bewachung, noch vor allen ist sie durch Gaben von Geld und Gut zu erkaufen (V. 1201—1258). Wer so ehrvergessen und gottlos ist, daß er an ein Weib, um ihre Liebe zu gewinnen, große Schenkungen verschwendet, der macht sich lächerlich und verächtlich. Die Umworbene sieht in ihm einfach einen Toren und hält ihn zum Narren. Sie erzeigt ihm allerlei Liebes, wenn es ihr gerade so paßt. Denn schenkt ihr ein anderer mehr, dann ist der ihr wieder viel lieber (V. 1260

bis 1270). Keinerlei Schilderung also typischer Situationen oder Handlungen untreuer, täuschender Liebe.

Wie also, muß man hier doch fragen, ist der Maler, der sonst peinlich den Worten des Dichters folgt, gerade hier darauf gekommen, unabhängig von ihm jene typischen Szenen vorzuführen? Wackernagel vermutete für alle drei mittelalterliche Darstellungen, die malerische und die beiden dichterischen, eine gemeinsame Quelle und fand diese in der Isidorstelle. Als ältesten Beleg für das antike Motiv zog er dann die Beschreibung des Bildwerks eines holzgeschnitzten großen Trinkgefäßes (Mischkrugs) heran in der ersten Idylle des Theokrit (V. 32—38): eine schöne Frau, wie ein Göttergebilde, steht zwischen zwei Männern, die gegen einander streiten im Wettkampf mit Worten, sie aber bleibt in ihrem Herzen ungerührt, jetzt blickt sie lächelnd zu dem einen, bald aber wendet sie den Sinn auf den andern, die beiden jedoch, vor Liebe lange das Auge vorschwellend mit brennendem Blick, mühen sich um sie vergeblich. Die Szene, die hier abgebildet sein soll, berührt sich doch nur teilweise mit dem Motiv, um das es sich handelt: ihr ist allerdings mit der von der Troubadour-Tenzone berichteten Situation der leidenschaftliche Wettbewerb der Liebhaber um die Gunst einer Frau gemein, aber das Verhalten der Umworbene ist nur angedeutet, wir erkennen nicht, ob sie nur als spröde und unnahbar oder als berechnend, gefallsüchtig, falsch und treulos gedacht ist. Nach Analogie der Parallelen ist das zweite wahrscheinlich.

Wackernagel hat keinen Versuch gemacht, den Weg, auf dem das antike Motiv sich verbreitete, und die Art und Weise seines Fortlebens, seiner Umgestaltung schärfer zu erfassen. Und doch ist es möglich. Man muß zunächst fragen: Schloß der Illustrator des Welschen Gastes, als er jenes Motiv einführte, ohne im Gedicht den geringsten Anhalt dafür zu finden, sich etwa an andere bildliche Darstellungen an? Oder hat er, was Wackernagel zu glauben scheint, nach einer literarischen Vorlage gearbeitet?

Zunächst muß man hervorheben, was Wackernagel unbeachtet gelassen hat, daß das Motiv dem Illustrator des Welschen Gastes jedenfalls nicht allein aus literarischen Quellen zugeflossen ist. Es trägt seinem Wesen nach die Züge einer bildhaften Eingebung. Und wenn es uns der Schnitzbecher der

Theokritischen Idylle auch erst im Keim zeigt, so erweist doch gerade er den bildhaften Ursprung. Jener Beschreibung des Becher-Reliefs, das die Frau zwischen den zwei Liebhabern darstellt, folgten in dem Gedicht Theokrits noch die Beschreibungen zweier weiterer Skulpturen desselben Bechers: eines greisen Fischers auf einem Felsen, der angestrengt ein großes Netz heranzuziehen sich müht, und eines Knäbleins, das als Hüter eines Weingartens aus Asphodelos-Stengeln eine Heuschreckenfalle flicht und darüber nicht bemerkt, daß zwei Füchse sowohl den Trauben als seinem Frühstück im Ranzen nachstellen. Alles drei Genrebilder echt Alexandrinischer Art. Aber alle drei wurzeln in altgriechischer literarischer Tradition. Die Abbildungen des Liebesstreits der zwei Verliebten um die Frau und des Knäbleins im Weingarten haben ihren Ahnherrn in zwei verwandten Szenen der homerischen Beschreibung des Schilds des Achilleus: in dem Streit der zwei Männer um das Sühnegeld für einen Erschlagenen vor einer Partei nehmenden Menge, vor Herolden und zu Richtern aufgerufenen Greisen (Il. XVIII, 498—508) und in dem Fest der Weinbergslese, wo ein Knabe den die Fruchtkörbe tragenden Jünglingen und Jungfrauen zum Tanz das Linoslied singt und spielt (Il. XVIII, 561—572). Die Abbildung des alten, das Netz ziehenden Fischers hat ihre Parallele in Hesiods Beschreibung des Heraklesschildes, der gleichfalls neben anderen Darstellungen einen auf dem Uferfelsen sitzenden, mit dem Netz hantierenden Fischer zeigt (Scut. 213—215). Aber diese Bildbeschreibungen des Theokrit sind dem epischen Stoffkreise und Stil entrückt, dem Geschmacke der Alexandrinischen Kunst angepaßt. Es ist die bereits oben (S. 55 f.) erörterte Manier, prächtige fingierte Gefäße, Geräte, Kunstwerke eingehend zu schildern. Schon Anakreon war vorangegangen mit einem Diskos, der die Aphrodite darstellt; Moschos beschreibt einen Korb der Europa, Ovid (Met. XIII 680—701) den reliefgeschmückten Mischkrug des Aeneas, Vergil (Ecl. III 44 ff.) das bildverzierte Becherpaar des Alcimedon, Martial (VIII 51) eine Trinkschale aus Elektron mit einem auf einem Bock reitenden geflügelten Eros. Indessen wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, daß die Dichter in diesen Beschreibungen, eben weil sie darin einer Sitte des poetischen Stils folgen, ihre Phantasie ziemlich frei walten liessen, so müssen sie doch, um nicht lächerlich zu wirken, immerhin sich auch nach wirklichen Kunst-

werken gerichtet haben¹⁾. So kommt man schwerlich um die Annahme herum, daß in der Beschreibung des Bildes der Frau zwischen den zwei Liebhabern ein wirklich von der gleichzeitigen bildenden Kunst gestaltetes Motiv benutzt worden ist. Erwägt man dann den offenkundigen starken Einfluß der griechischen Dichtung auf die griechische Kunst²⁾, so wird man Umschau halten, aus welcher literarischen Sphäre wohl ein Genrebild gleich dem der Frau zwischen zwei von ihr durch unaufrichtige Liebeszeichen getäuschten Liebhabern, wie es aus Theokrits Beschreibung und der völlig bildhaften Versinnlichung des *homo apostata, vir inutilis* in den Proverbien zu erschließen ist, stammen könnte. Gehört doch diese Stelle des Pseudo-Salomonischen Spruchbuchs zu dem ersten Teil der Sammlung, die nach der Ansicht der hervorragendsten alttestamentlichen Kritiker das jüngste Alter besitzt³⁾. Da der Geist dieses 'Maschals' auch sonst an die griechischen Moralphilosophen gemahnt, wie besonders Vatke hervorgehoben hat, so gewinnt die Vermutung, es sei unter hellenistischem Einfluß in Alexandria entstanden, hohe Wahrscheinlichkeit durch die Übereinstimmung mit der Bildbeschreibung Theokrits, dessen erste Idylle gleichfalls ohne Frage Alexandrinischen Ursprungs ist⁴⁾. Und auch die längst erkannten Ähnlichkeiten zwischen Theokrits Idyllen und dem Hohenlied verdienen für dessen Datierung ernsthaftere Beachtung, als ihnen seitens der Theologen meist geschenkt wird (s. oben S. 60 und Exkurs 3).

Liegt der Szene des Theokritischen Becherreliefs und der in den Proverbien vergleichsweise auf den *vir inutilis* über-

¹⁾ R. Gaedechens, Der Becher des Ziegenhirten bei Theokrit, Programm zum 100. Jahrestag des Todes Winckelmanns, Jena 1868, S. 10; Brunn, Die griech. Bukoliker und die bildende Kunst, Sitzb. d. Kgl. Bayer. Akad. d. W. Philos.-philolog. Klasse 1879, II S. 1ff.

²⁾ H. Luckenbach, Fleckeisens Jahrbücher 11. Supplementband (1880), S. 493f. (Verhältnis der griech. Vasenmalerei zum epischen Cyclus); W. Helbig, Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei, Leipzig 1873, S. 226ff.; Carl Robert, Bild und Lied, Berlin 1881.

³⁾ Bleek-Camphausen, Einleitung in das Alte Testament, 4. Aufl. bearb. von Wellhausen, Berlin 1878, S. 516f., 519; Vatke, Histor. krit. Einleitung in das Alte Testament, hrsg. von Preiß, Bonn 1886, S. 560, 563; Ed. Reuß, Geschichte der heiligen Schriften Alten Testaments. 2. Ausg. Braunschweig 1890. S. 518–521.

⁴⁾ Vgl. V. 24 *Λιβύαδε*; 115 *θῶες*, die es in Sicilien nicht gibt.

tragenen eine literarische Anregung zugrunde, dann wird man diese in der griechischen Komödie suchen. Bekanntlich lebte die neuere attische Komödie, insbesondere Menanders Bühnendichtung, die ein Spiegel des Lebens sein wollte, von Liebesgeschichten, in denen die kokette Hetäre eine Hauptrolle spielte. Heldin des Stücks ist sie in seiner berühmten Komödie 'Thais', die für den lateinischen Typus der 'Tarentilla' des Naevis das Vorbild gab¹). Bündig faßt Ovid die typischen Charaktere Menanders zusammen (Amores I 15, 17):

*Dum fallax servus, durus pater, improba lena
Vivent et meretrix blanda, Menandros erit.*

Diese mit derberen, italischen Farben auch in den Komödien des Plautus wiederkehrende *meretrix blanda* also ist es, deren wankelmütige Gefallsucht in der Symbolik jener beiden von Isidor zusammengestellten Bilder der Untreue einer *impudica* ursprünglich zur Anschauung gebracht wurde.

Nach allem Gesagten stehe ich vor der Möglichkeit oder auch Wahrscheinlichkeit folgender Entwicklung, die Sachkundigere prüfen mögen. Die wankelmütige Frau, die zweien oder dreien oder mehreren Liebhabern durch verheißende Liebeszeichen ihre Hingabe vortäuscht, war eine Hetärenfigur aus der neueren attischen Komödie, sei es als Bonmot zur Charakteristik der Hetäre oder von einer dramatischen Szene wirklich vorgeführt. Von dorther griff es die hellenistische Kunst auf: die Kleinskulptur, vielleicht auch die Vasenmalerei. Danach wurde es in Alexandria von Theokrit zum Gegenstand einer jener szenisierenden Beschreibungen kunstvoller Geräte gemacht in seiner ersten Idylle. Es gab die Form her für eine Allegorie in der Spruchdichtung Alexandrinischer Juden des dritten Jahrhunderts und wurde in dieser Umgestaltung aufgenommen in die Schlußredaktion der Proverbien. Es lieferte die Vorlage für die von der attischen Komödie abhängige, vielleicht auch durch Alexandrinische Muster beeinflusste Schilderung des Naevis, die aber das alte plastische Motiv durch rhetorische Häufung überlädt und zu einem nicht mehr übersehbaren Personal von zehn durch Liebeszeichen gefoppten

¹) Menandri et Philemonis reliquiae ed Aug. Meineke, Berolini 1823, S. 73ff.; Comiorum Atticorum fragmenta ed Th. Kock Bd. 3, Lipsiae 1888, S. 61f. Nr. 217.

Liebhabern aufbläht¹⁾. Es gelangte aus einer noch näher zu ermittelnden Quelle, welche die Parallelen systematisierend nebeneinander stellte, in die 'Origines' des Isidor und aus diesem großen Konversationslexikon des Mittelalters dann vielleicht in geistliche Kunst und Dichtung, wofür aber Belege bisher fehlen, zuletzt und sicher nachweisbar in die weltliche Literatur der Landessprachen.

Dabei ist nun von hohem Interesse ein starker Gegensatz. Die minnigliche Frauenanbetung der Troubadoure nahm dem drastischen Bilde der frauenverachtenden antiken Komödie den satirischen Stachel und paßte es der gesellschaftlichen Konvenienz der ritterlichen Hofkreise an: die Dame verteilt demnach ihre Liebeszeichen nicht mehr, weil sie eine Buhlerin ist und der echten Liebe nicht fähig, sondern, bestürmt von mehreren gleichwerten Werbern, aus Verlegenheit und sozusagen aus einer Höflichkeit des Herzens, so daß an ihren Kunstgriff sich ernsthafte Erörterungen und Streitigkeiten über das beweisende Zeichen der wahren Liebe knüpfen können. Der Illustrator, der für den Domherrn Thomasin, Walthers Antipoden, einen Mann von strengerer, kirchlicher Moral²⁾, arbeitet, verharrte dagegen in der alten, antiken Tradition, wie sie bei Isidor erscheint, und wahrt dem Motiv im Einklang mit der dichterischen Vorlage, die, wie ich oben (S. 88) schon ausführte, mit schärfstem Nachdruck die käufliche Liebe bekämpft und jeden Versuch, Liebe zu erkaufen, als töricht und sündhaft brandmarkt, noch besonders durch

¹⁾ Ribbeck liest als ersten Vers: *Quási in choro ludéns datatim dát se et comuném facit*; dann als den zweiten Vers: *Alii adnutat, alii adnctat* (blinzelt sie an), *alium hamat* (ködert sie), *alium tenet*, was allein vier Liebhaber ergibt. Darauf fährt er fort:

*Alibi manus est ócupata, alii percéllit pedem,
Anulum dat álii, spectandum á labris alium invocat,
Cum alio cantat, át tamen álii suó dat digito litteras.*

Die Ergänzung stammt aus dem Naevius-Zitat bei Festus s. v. *Adnctat*. Schon in Arevalos Isidor war darauf hingewiesen. Wackernagel aber hatte sich dem nicht angeschlossen, sondern der Auffassung, daß Isidors Zitat den richtigen Verfassernamen biete, also Ennius Verse des Naevius nachgeahmt und überboten habe. Diese Annahme ist aber nach dem Urteil der Sachkundigen ausgeschlossen.

²⁾ Vgl. dazu meine Ausführungen, Zentralbl. f. Bibliothekswesen Bd. 8 (1891) S. 15f. (Vom Mittelalter z. Reform. 1, Halle a. S. 1893, S. 15f. [unten wieder abgedruckt]).

das beigeschriebene Motto *An dem chaufe stet dev liebe* den ursprünglichen Sinn: einer witzigen, ein wenig boshaften Kritik an der List und Verstellungskunst käuflicher, verbuhlter Weiber. Und auch dies muß man ihm nachrühmen: gegenüber der naheliegenden Gefahr, das Motiv durch Steigerung der Liebhaberzahl zu schwächen, wie es in den Versen des Naevius geschehen ist, hält er sich im engen Rahmen einer übersichtlichen Vierzahl. Vielleicht stellen künftige Funde die Geschichte des antiken Motivs in deutlichere Beleuchtung. Aber auch jetzt schon sehen wir in seinen Schicksalen das wechselseitige Zusammenwirken literarischer und künstlerischer Mächte und ihr gemeinsames Fortleben vom sinkenden Altertum an durch alle Jahrhunderte des Mittelalters bis auf unsere Tage¹⁾.

EXKURSE.

1. Zu Seite 55, Anm. 1. Konrad von Mure, *Summa de arte dictandi* (im Abdruck Rockingers, Briefsteller und Formelbücher des 11. bis 14. Jahrh., Quellen und Erörterungen z. bayerisch. u. dtsch. Gesch. IX, S. 441): *Naturalis . . . ordo rem prout gesta est ordine recto plano modo declarat et exponit. Artificialis ordo est, partibus materie artificialiter transpositis, rei geste aut ut geste narratio per verba polita decenter et ornata quasi dicens [diceretur Rockinger, diceret Hs.] artificialis ordo est, qui rem gestam uel ut gestam a medio incipit narrare, et postea res narratos de principio ducit ad finem. et hoc ordine utitur Uirgilius in Eneide.* Dies spielt an auf das Lob und die Charakteristik der Homerischen Erzählungsweise in der *Ars poetica* des Horaz (V. 146–152): *. . . nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo: semper ad eventum festinat et in medias res . . . primone medium, medio ne discrepat imum.* Den letztgenannten Vers führt Konrad v. Mure selbst an S. 436, Z. 3 in der Fassung *ne medium primo, primum ne dissonet imum*, den ersten S. 468 als Warnung vor dem *vicium ex nimia prolixitate*. Seine Erörterung der *sex congruitates* und *sex incongruitates* eines Prosa-Dictamens (S. 442, 9) beruft sich auf des *Oracius . . . intentionem in sua poetria* und ist nach Rockingers Angabe, der sie leider nicht abdruckt, 'gespickt mit Versen' aus der *Ars* des Horaz. Andere Zitate daraus stehn massenhaft in den von Rockinger mitgeteilten Stücken (sämtlich ohne Quellennachweis!): der Anfang (V. 1–6) S. 428, der Schluß (V. 474–76) S. 433; ferner manche, die noch heute geflügelte Worte sind, aber auch entlegene. Beispielsweise S. 418 V. 343, 139, 304f.,

¹⁾ Vgl. den Exkurs 8, unten S. 99.

337f.; S. 421 V. 316; S. 424 V. 192; S. 425 V. 114–18 (mit der alten Lesart *Dausne* st. *diuusne*); S. 426 V. 476; S. 428 V. 3f., 228–30, 92, 20f., 89, 104–7, 350, 359f.; S. 432 V. 389f., 379f.; S. 435 V. 25, 31; S. 436 V. 29f., 21f.; S. 440 V. 412–15; S. 474 V. 8f., 12f., S. 478 V. 96f. Häufig übrigens zitiert Konrad v. Mure diese Verse mit der Verfasserbezeichnung *secundum philosophum* oder *de quo philosophus* und ähnlich. Außer der *Ars* führt er in den von Rockinger veröffentlichten Auszügen noch an Verse aus Horazens Satiren I 2, 1f. S. 429; I 1, 106f. S. 435; I 2, 27 S. 481, aus den Episteln II 1, 115f. S. 428; I 18, 71 S. 432; aus Ovid (Metam., Heroides, Ex Ponto), Vergil, Juvenal. Vgl. im übrigen über Konrad von Mure G. v. Wyß, Allg. d. Biogr. 24 (1886), S. 57f. und Ottokar Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Ma. seit der Mitte des 13. Jahrhunderts³ (1886) 1, S. 77f. 2, S. 391.

2. Zu Seite 58, Anm. 1. Moritz Engelhardt, Herrad von Landsperg und ihr Werk, Stuttgart und Tübingen 1818, Tafel II, Fig. 7; Hortus deliciarum par Herrade de Landsberg, Reproduction héliographique, Texte explicatif par A. Straub et G. Keller, Lieferung 7, Straßburg 1895, S. 34f. Planche XLIII. In der Handschrift, die 1870 in Straßburg verbrannte, nahm die Darstellung des Kampfes der Laster und der Tugenden zehn Blätter ein, auf denen 38 Bilder sich befanden in der Weise, daß immer eines auf der Rückseite eines Blattes mit einem auf der Vorderseite des nächsten Blattes zusammengehörte. Das Bild der *Superbia* eröffnete die Reihe und ist eine Glanzleistung, offenbar beeinflusst durch die in den zugrunde liegenden Vorbildern Ottonischer Zeit noch nachhallende Tradition antiker Miniaturen zur *Psychomachia* des Prudentius. Grundlage der Darstellung ist *Psychomachia* V. 178–84:

*Forte per effusas inflata Superbia turmas
Effreni volitabat equo, quem pelle leonis
Texerat et validos villis oneraverat armos;
Quo se fulla júbis jactantius illa ferinis
Inferret, tumido despectans agmina fastu,
Turrítum tortis caput accumularat in altum
Crinibus . . .*

Vgl. R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften, Straßburger Dissert., Berlin 1895, S. 278 ff.

3. Zu S. 60 Anm. 2. Auf die Verwandtschaft des zugrunde liegenden poetischen Motivs und einzelner Wendungen mit den Idyllen Theokrits und den Eclogen Vergils wies zuerst hin Lessings Bruder Joh. Theophil. Lessing, *Eclogae regis Salomonis*, Lipsiae 1777, S. 15. Er sah in dem *Canticum canticorum* das Vorbild. Aus sprachlichen Gründen (Gebrauch jüngerer Worte, Aramäismen, Lehnworte aus dem Persischen und Griechischen) erschloß dann aber überzeugend H. Grätz, *Schir ha-schirim*, Wien, W. Braumüller, 1871, S. 40–91 (namentlich S. 68ff.) Entstehung in der Ptolemäerzeit und Abhängigkeit von der griechischen Alexandrinischen Bukolik, insbesondere Theokrits. Über die Aufnahme und Wiedergabe orientalischer, namentlich medisch-

persischer oder kleinasiatischer Liebesgeschichten bei griechischen, zumal Alexandrinischen Historikern und Dichtern vgl. Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1876, S. 38–55. Wichtig scheint mir vor allem: in diesen Liebesgeschichten, die alle mehr oder weniger ein romantisches Gepräge haben, spielt neben dem durchgehenden Hauptmotiv der elementaren, unwiderstehlichen Macht der Liebe meistens ein Standesgegensatz und die Gegenüberstellung von Hofglanz und bürgerlicher oder ländlicher Einfachheit eine wichtige Rolle: alles Züge, die der hellenistischen Bukolik und ebenso dem Hohenliede eignen. Wenn Cant. cant. 6, 4 Thirza noch vor Jerusalem als schönste Stadt nennt, so ist daraus schwerlich mit Eduard Reuß (*Die Geschichte der heiligen Schriften Alten Testaments*², Braunschweig C. H. Schwetschke u. Sohn 1890, § 192 S. 239) zu folgern, daß sie bei Abfassung dieser Stelle wirklich noch die Hauptstadt Samarias gewesen ist, was nur bis um 900 v. Chr. der Fall war, und daß daher das Hohelied vor diesem Zeitpunkte entstanden sein müsse. Natürlich braucht man, auch wenn das Gedicht erst dem jüdischen Hellenismus Alexandrias seinen Ursprung dankt, nicht zu leugnen, daß darin alte, volkstümliche Motive ägyptisch-palästinischer Erotik und Hochzeitspoesie oder Hochzeitssitte benutzt sind. Das chronologische Problem kann nur auf Grund sprachlicher Gründe entschieden werden, und diese sprechen nach dem maßgebenden Urteil der Kenner für die Spätzeit der hebräischen Literatur.

4. Zu Seite 62, Anm. 13. Mir ist an der von Wetzstein vertretenen Auffassung des Hohenliedes sehr anstößig und unglaublich, daß die heutigen volkstümlichen Hochzeitsbräuche in Syrien, sie mögen immerhin Jahrhunderte alt sein, ohne weiteres als Quelle für die poetische Konzeption des jüdischen hellenistischen Kunstdichters in Alexandria angesehen werden. Nach allen sonstigen Erfahrungen liegt es viel näher, den gegenwärtigen Hochzeitsbrauch mit seiner Salomo-Maskerade als eine aus literarischer Erfindung und Tradition höherer, vielleicht höfischer Kreise ins Volk herabgesunkene allegorische Panegyrik zu betrachten. Bekanntlich sind die auffallendsten Volkstrachten und Volkssitten oft (nicht immer) verkümmerte Reste oder auch treu bewahrte Nachbilder einstiger Schöpfungen und Traditionen der höheren Stände und der sie führenden hervorragenden Geister.

5. Zu Seite 64, Anm. 2. Den prophetischen Büchern des Alten Testaments und den Psalmen war die Vorstellung des Verhältnisses Jehovahs zu seinem auserwählten Volk Israel und zu dessen heiliger Hauptstadt Jerusalem als einer Ehe geläufig. Man vergleiche Osea 2, 19f.; Ezech. 16, 8–14; Isaia 54, 4–8; 62, 4–12; Jeremia 2, 2; 3, 1–13; insbesondere aber den Psalm 44 (der Vulgata; Luther 45), *das canticum pro dilecto*: ein Hochzeitssang mit Prädikaten des Bräutigams, der schon von rabbinischer Interpretation auf den Messias bezogen worden war und von der christlichen Kirche dann immer so verstanden wurde. Zusammen mit dem 71. (72.) Psalm (*Psalmus in Salomonem*), dem Hymnus auf den gerechten König, dem Gott seine Gerechtigkeit verleihen soll, der die Armen schützt und rettet, dessen Name bestehen wird mit Sonne

und Mond, dem alle Könige und Völker huldigen werden; und mit Psalm 18, (19) 6, wo Gott erscheint als Herr des Sonnen-Zeltes und als Bräutigam, der aus dem Hochzeitsgemach hervorschreitet wie ein Held frohlockend im Siegeslauf, gab Psalm 44 (45) recht eigentlich die Grundlage für die messianische Deutung des Hohenliedes. Dabei wirkten Augustins *Enarrationes in psalmos*, einzelne seiner Sermonen und *De civitate Dei* XVII 8. 16. 20 bestimmend. In jenem 44. Psalm vor allem hatte man die Lobpreisung der körperlichen Schönheit eines königlichen Bräutigams (V. 3. 5), seiner Macht und Heldenhaftigkeit (V. 4. 6), seines göttlichen Throns (V. 7); hier duften ihm Wohlgerüche aus Elfenbeinpalästen, in denen ihn Königstöchter erfreuen; hier steht zu seiner Rechten in golddurchwirktem Kleid die Braut, eine fremde Königstochter, als ihr Geleit nahen in Jubel und Frohlocken Jungfrauen dem Bräutigam-König, der sich nach der Schönheit seiner Braut sehnt — Situation und Stimmung ganz wie im Hohenlied. Und schon der Hebräerbrief 1, 8 deutete diesen Bräutigam-König und seinen Thron auf Christus.

In diese epithalamische Gleichnisrede stimmt dann nach den Evangelien auch Jesus ein. Er nennt sich in seinem Verhältnis zu seinen Jüngern den Bräutigam, ohne allerdings auszusprechen, wer die Braut sei: sein Zusammensein mit den Jüngern ist ihm die Freundschaft des Bräutigams mit den Hochzeitsgästen; die Hochzeit also bezeichnet hier die gegenwärtige, irdische Gemeinschaft Jesu und seiner Jünger, nicht die überirdische in der Zukunft: Marc. 9, 15; Matth. 9, 15; Luc. 5, 33ff. Im vierten Evangelium wird dasselbe Bild dem Täufer Johannes in den Mund gelegt (Joh. 3, 28f.), der dadurch Christus als den Bräutigam, sich selbst als den Freund des Bräutigams hinstellt. Das Himmelreich, das Gott seinen Gläubigen durch seinen Sohn zuwendet, vergleicht Jesus in einer Parabel dem Hochzeitsmahl, das ein König für seinen Sohn ausrüstet und zu dem er, da die Geladenen nicht kommen wollen, von den Straßen Gäste herbeiholen läßt (Matth. 22, 1—14). In einer andern Parabel vergleicht Jesus das Nahen des Himmelreichs, also seiner bevorstehenden Parusie, der unberechenbaren nächtlichen Heimkehr des Bräutigams von der Hochzeit: Luc. 12, 35—40 mahnt er, diesen Bräutigam mit Wachsamkeit und Bereitschaft, mit brennenden Lampen zu erwarten. Dagegen in dem Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen (Matth. 25, 1—13) wird das erwartete und dann doch unvorhergesehen eintretende Nahen des Himmelreichs, d. h. die Wiederkunft Christi, gleichgestellt der späten überraschenden Ankunft des Bräutigams, den die zehn Jungfrauen mit ihren Lampen nachts erst zum Hochzeitsfest geleiten sollen: hier steht die Hochzeit also bevor oder dauert noch, und die Situation des Gleichnisses scheint sich zu decken mit der, die im Hochzeitspsalm 44, 15. 16 vorgeführt wird, wo zum königlichen Bräutigam bei dem Vermählungsfest sich Jungfrauen als Geleit gesellen.

Das Verhältnis der jungen Christengemeinde zu ihrem Herrn, Christus, stellt dann der Apostel Paulus aus der gleichen Tradition heraus als Verlöbniß dar einer reinen Jungfrau mit Christus (2. Cor. 11, 2f.). Und er führt das alte Bild noch weiter, wenn er die Ehe zwischen

Mann und Frau als Abbild faßt des Verhältnisses zwischen Christus und der Kirche, wenn er die Frau des Mannes Leib, die Kirche den Leib Christi nennt und erklärt, die Kirche und ihre Mitglieder seien Glieder des Leibes Christi, Bestandteile seines Leibes und seiner Gebeine (Ephes. 5, 22–33).

Die Apokalypse endlich vereinigt die alttestamentliche und die frühchristliche Braut-Symbolik in der Hochzeit des Lammes (Apocal. 19, 7ff.), als der Vermählte Christi mit dem wie eine geschmückte Braut herabkommenden neuen Jerusalem (21, 2. 9), aber auch als bräutlichem Bund des heiligen Geistes und der Kirche (22, 17: *spiritus et sponsa*).

Eine messianische Deutung des Canticum canticorum selbst ist allerdings weder in den Evangelien noch in den übrigen Schriften des Neuen Testaments bei unbefangener Betrachtung erkennbar, am wenigsten in der zweimaligen Bezugnahme der Reden Jesu auf Salomo (Matth. 6, 29; 12, 42): sie zeigt Christi, des Menschensohns, Lehren und Wirken nicht als Erfüllung der Herrlichkeit und Weisheit Salomos, sondern stellt es teils gerade in Gegensatz dazu, teils erhebt sie es mit jenem 'hier ist mehr als Salomo' über die Leistungen des jüdischen Königs.

Allein die typologische Deutung, die Personen und Ereignisse des Alten Testaments als Vorstufen und Vorbilder für Wort und Taten Christi ansah, setzte früh ein und übertrug die aus der rabbinischen Schriftgelehrsamkeit überkommene allegorische Erklärung des Hohenliedes auf die neue christliche Umprägung des alttestamentlichen Braut-schaftsbildes: nun tritt an die Stelle der Ehe zwischen Jehovah und Israel der Liebesbund zwischen Christus und seiner Kirche. Eines der frühesten Zeugnisse für diesen Umwertungsprozeß der alten jüdischen Allegorese des Hohenliedes im christlichen Sinn bietet die in Domitians letzter Zeit von einem rabbinisch geschulten Juden verfaßte Apokalypse des Esra, die als sogenanntes 4. Buch Esra mit christlichen Zusätzen Eingang fand in den christlichen Schriftenkreis und lateinisch übersetzt der mittelalterlichen Vulgatabibel angehängt ward. Hier heißt es von Gott mit Beziehung auf sein auserwähltes Volk Israel, er habe aus allen Blumen des Erdkreises sich die eine Lilie erkoren, aus allen (von ihm) erschaffenen Vögeln die eine Taube (5, 23. 26). Das weist zurück auf Cant. 1, 14; 2, 2. 10. 14; 5, 2; 6, 8, wo die Geliebte als *lilium* und wiederholt als *columba* gepriesen wird. Und der Sinn dieser Bilder setzt voraus, daß in ihnen ein fester traditioneller Gebrauch mitklingt, dem sie als figürlicher Ausdruck für das Verhältnis Jehovahs zu Israel galten. Hier aber taucht dann auch das apokalyptisch-messianische Brautbild auf (7, 26f.): am Ende der Tage wird die *sponsa* erscheinen und das verborgene Land (das Paradies, das Neue Jerusalem) sichtbar werden, in dem vierhundert Jahre der Gottsohn Christus herrschen und dann sterben wird.

6. Zu S. 66 Anm. 2. Die Synagoge neben der Ecclesia bezeichnet für Williram nicht den Gegensatz von Judentum und Christentum, sondern das Judentum als Mutterschoß und ältere Gestalt des Christentums (137, 5f. Seemüller S. 62: *primitiua Ecclesia . . . mater ecclesiarum*),

stellenweise auch geradezu die Judenchristen im Gegensatz zu den Heidenchristen. Über die sonstige Entwicklung dieses Personifikationspaares und ihre Rolle in der Liturgie, Kunst, Dichtung und Predigt des Mittelalters vgl. Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart, Paul Neff, 1894.

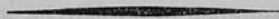
7. Zu Seite 67 Anm. 2. Augustin De civ. Dei XVII, 20 (Ende): *Iam vero canticum canticorum spiritalis quaedam sanctarum est voluptas mentium in coniugio illius regis et reginae civitatis, quod est Christus et ecclesia. Sed haec voluptas allegoricis tegminibus involuta est, ut desideretur ardentius nudeturque iucundius, et appareat sponsus, cui dicitur in eodem cantico: Aequitas dilexit te, et sponsa, quae ibi audit: Caritas in deliciis tuis.* Die Septuaginta setzt am Schluß von Cant. 1, 4 [= Vulgata 1, 3] hinzu: *ἐδύτης ἡγάπησέ σε*, die Vulgata gibt das wieder durch *Recti diligunt te*. Luther: 'Die Frommen lieben dich'. Ebenso lautet Cant. 7, 6 in der Septuaginta: *τί ὠραιώθης, καὶ τί ἡδύνθης ἀγάπη ἐν τρυφαῖς σου*, dagegen in der Vulgata *Quam pulchra es et quam decora, carissima in deliciis!* Beidemal bleibt die Vulgata im Bereich realer Personen. Luther: 'Wie schön und lieblich bist du, du Liebe in Wollüsten!'

8. Zu S. 94 Anm. 1. In dem anonymen, von Paul von Stetten, dem quellenkundigen Verfasser der 'Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg' (Allg. Dtsch. Biogr. 36, S. 127f.) herrührenden Buch 'Briefe eines Frauenzimmers aus dem fünfzehnten Jahrhundert, nach alten Urschriften', Augsburg 1777 (Neudruck S. 25) steht folgende Anspielung auf das alte Motiv: „Die Ritter gehen alle Tage noch vorbei und kommen in die Kirche wo ich bin, und begleiten mich heim, kommt mir aber keiner ins Haus. Muß oft fast darüber lachen, und könnt ich wohl mit Hand bieten, Fußtreten und Anlachen sie alle drey zu Narren machen, das ich nicht thun will, auch wider die Erbarkeit wär.“ Man ersieht daraus, daß der Briefschreiberin noch ganz die ursprüngliche Bedeutung der symbolischen Szene, die Charakteristik buhlerischer Kunst, lebendig war. Und endlich nachtragsweise aus neuester Zeit ein ergötzliches Stücklein zum lustigen Beschluß. In der (Wiener) Neuen Freien Presse vom 15. März 1898 Nr. 12054, S. 5 wird ein Wohltätigkeitsfest des Wiener Touring-Klubs zugunsten seines Straßenbaufonds im Etablissement Ronacher beschrieben, das dort am 14. März vor der Elite der Wiener Gesellschaft stattfand. Erst nach Mitternacht ging es zur „eigentlichen Pièce de resistance des Abends“, „zur Velodramatischen Revue des Jahres 1897,“ die Gestalten und Ereignisse in tollem Kunterbunt auf die Bühne brachte. Ein fremder Sportsmann ist nach Wien gekommen, um Wiener Leben zu studieren. Gegen Schluß seiner Erlebnisse treten auch die politischen Parteien Österreichs in persönlichen Verkörperungen auf: ein Kellner der nach Brot und Sodawasser ruft, ein polnisches Stubenmädchen, eine böhmische Köchin, eine fromme Sennerin formulieren ihre Forderungen, welche von einem Equilibristen mit Gelassenheit entgegengenommen werden. („Die ursprünglich projektierte Badeni-Maske war verboten worden“.)

„Meine Politik“, sagt der Equilibrist, dessen Bedeutung das Publikum erraten muß, „ermöglicht es mir, alle Parteien zu befriedigen“:

„Der schickt man ein Grußerl,
Der gibt man ein Busserl,
Der tritt man aufs Fußerl
Mit zärtlichem Blick.
Für jede ein Buckerl,
Für jede ein Zuckerl,
Für jede ein Schluckerl,
Das ist Politik!“

Der Wiener Wurstl bewährt also auch hier sein zähes Halten an ältester Tradition, an den Bühnenwitzen des Mittelalters und der Antike: wenn er des von allen Deutsch-Österreichern bitter gehaßten (übrigens damals bereits gestürzten) Ministerpräsidenten Badeni deutschfeindliche Ausgleichspolitik charakterisiert mit der dramatischen Symbolik, die einst in Attika von der neuen Komödie für die listige käufliche Hetärenliebe geprägt war und die dann der dem Alexandrinischen Judentum angehörende Verfasser des pseudo-salomonischen Spruchbuchs auf den *homo apostatata*, *vir inutilis* übertragen hatte, so zahlt er mit uralten Münzen und weiß ihnen doch den Glanz und die Neuheit zu schaffen, als wären sie eben erst und gerade für jenen Tag ausgegeben.



DIE ENTSTEHUNG DES MITTELALTERLICHEN ROMANS.

IM AUSZUG VORGETRAGEN IN DER 44. VERSAMMLUNG
DEUTSCHER PHILOLOGEN ZU DRESDEN 1897*.
(UNGEDRUCKT.)

I.

Was ist ein Roman? Die Antwort ist nicht einmal für die moderne Zeit mit wenig Worten zu geben. Es dürfte schwierig sein, für die 'Asiatische Banise' oder Lohensteins 'Arminius', Gellerts 'Schwedische Gräfin', Goethes 'Wanderjahre', Freytags 'Ahnen' und Sudermanns 'Katzensteg' einen einheitlichen Gattungsbegriff zu formulieren.

Nicht minder bunt erscheint die Reihe der französischen Romane von Rabelais 'Gargantua', vom Schäferroman, vom heroischen, galanten Roman des 17. Jahrhunderts bis zur unsterblichen 'Manon Lescaut' und 'Neuen Heloise' und endlich zum romantischen, realistischen, naturalistischen, symbolistischen Roman des 19. Jahrhunderts.

Das gleiche gilt von der modernen englischen Romanliteratur. Und vergegenwärtigt man sich dazu noch den slavischen, insbesondere russischen Roman der Gegenwart, so scheint unter einem gemeinsamen Namen eine kaum übersehbare Masse verschiedenartigster literarischer Produkte zusammengeworfen zu sein. Stoff und Vortragsart, Stimmung und Stil, Verhältnis von Wahrheit und Fiktion, Persönlichem und Typischem — alles wechselt und wandelt sich unaufhörlich. Gemeinsam ist nur das äußerlichste: mit verschwindenden Ausnahmen sind alle diese modernen Romane in Prosa geschrieben.

Mit dem eigentlichen Wesen des Romans hat dieses Kriterium der Form nichts zu schaffen. Aber freilich ist es für die

*) Vgl. das Referat, Verhandlungen usw., Leipzig, B. G. Teubner 1897, S. 28—31.

Geschichte der Gattung, für die Entwicklung der Romanstile von größter Bedeutung. Im Mittelalter besaß der Roman der landessprachlichen Literaturen nahezu ausschließlich und jedenfalls zunächst in Frankreich bis zum 13. Jahrhundert, in Deutschland sogar bis zum 15. Jahrhundert poetische Form. Der lateinische dagegen sowohl prosaische als auch gebundene Form.

Halten wir uns, was bei den technischen Ausdrücken der Poetik immer das Geratenste bleibt, an die Etymologie, an die Geschichte des Wortes Roman selbst und seinen ältesten Gebrauch.

Aus dem lateinischen Adverb *romanice* entstand ein provenzalische und französische maskuline Substantiv *el romanz*, *romanz*, *romans*; *li romanz*, *romans*. Es bedeutete zunächst die Volkssprache im Gegensatz zum Lateinischen; dann sehr bald das in dieser Volkssprache verfaßte Werk, in Nordfrankreich auch mit der Nuance: ein Werk, das in der Sprache des Herzogtums Francien, in dem guten Französisch geschrieben oder gedichtet ist. Da die Anfänge der französischen und provenzalischen Literatur meist Übersetzungen lateinischer Originale waren, so schlich sich auch die Bedeutung ein: „ein aus dem Lateinischen in die Volkssprache übersetztes Werk“.

Seit dem 12. Jahrhundert aber wird in Frankreich eine neue Gattung epischer Dichtung in altfranzösischer Sprache überwiegend und ganz besonders mit dem Ausdruck *Romanz* belegt, die von der ererbten alten Gattung epischer Poesie, den sogenannten *Chansons de geste* gründlich verschieden war.

Jene *Chansons de geste* wurden gesungen, lebten in mündlicher Überlieferung durch die Spielleute, *joglers* oder *jogledors*, die *joculares* oder *joculatores*. Ihren Stoff nahmen sie aus der Jahrhunderte alten nationalen Heldensage: Karl Martells, Karls des Großen und ihrer Paladine Heldentaten gegen die Sarazenen, den Auflehnungen der Barone gegen die Königsgewalt und den Kämpfen der Großen untereinander. Sie waren gesangsmäßig in strophenartigen Systemen von einreimigen Versreihen, den sogenannten Monorimes oder Tiraden gedichtet.

Gegenüber diesen *chansons de geste* bot die Gattung des sogenannten *Romanz* etwas ganz Neues. Sie hatte eine neue Vortragsart: sie wurde gesagt und gelesen. Sie hatte eine neue Form: das Reimpaar aus vierhebigen, achtsilbigen Versen.

In diesem besaß sie, wie ein hervorragender moderner Romanist es bezeichnend genannt hat, den *versus litterarius*. Und diese neue Gattung des Romans schöpft ihren Stoff nicht aus der gebundenen nationalen Überlieferung. In ihr spielt die Erfindung, die Freiheit des Dichters seiner Fabel gegenüber eine bedeutende Rolle.

Das Rolandslied, die Epen von Wilhelm von Orange sind nach diesem Sprachgebrauch kein Roman, weil sie zwar die Form des Einzelliedes eines Jongleurs nicht mehr haben, sondern durch epische Zusammendichtung von Rhapsodien entstanden sind, aber ihrem Stoff, ihrer Versart, ihrer Vortragsart nach den *Chansons de geste* zugehören.

Der erste mittelalterliche Roman in einer Nationalsprache ist das französische Alexandergedicht des Alberich von Briançon: seine Form ist zwar schon der *versus litterarius*, d. h. der vierfüßige Vers, aber dieser ist noch nach Art der *Chansons de geste* in Tiraden gruppiert, nicht gepaart.

Die Sphären der nationalen epischen Erzählung und der neuen kunstmäßigen epischen Erdichtung, die man in Frankreich im 12. Jahrhundert *Romanz* nannte, sind hinsichtlich der äußeren Form durch keinen unüberbrückbaren Raum geschieden. Von der einen zur andern führen hin und her Pfade der Berührung. Und dasselbe lehrt auch die Untersuchung ihres Stils und ihres Stoffs. Seit dem 13. Jahrhundert nimmt die Näherung und Vermischung der beiden epischen Gattungen sehr zu und in England besteht sie von Anfang an.

Aber immerhin zeigen die zuerst 'Roman' genannten französischen Epen des 12. Jahrhunderts einen bestimmten literarischen Typus. Diesen Typus bewahren die niederländischen und deutschen Nachbildungen. Das Nibelungenlied, die Gudrun entspricht bei uns den französischen *Chansons de geste*, die Epen Hartmanns von Aue, Gottfrieds von Straßburg, Wolframs von Eschenbach dagegen sind 'Romane'.

Der ihnen und ihren französischen Originalen gemeinsame Typus, den wir den mittelalterlichen Roman nennen können, war in viel höherem Grade international als der Typus des modernen Romans. Denn trotz den unendlich geringeren Mitteln des Verkehrs besaß das Mittelalter eine universellere einheitlichere geistige Kultur als die Neuzeit mit ihren Eisenbahnen und Telegraphen. Sie besaß eine die gesamte euro-

päische Welt und einen Teil der alten asiatischen Kulturgebiete umspannende Kirche, eine einheitliche Religion und vor allem eine auf sie gegründete einheitliche Weltanschauung und Bildung, eine einheitliche Sprache nicht bloß aller Diener und Glieder der Kirche, sondern aller Gelehrten und Literaten, alles politischen und geschäftlichen Verkehrs. Die Schranken der nationalen Sprachen bestanden auf dem Gebiet der schriftlich fortlebenden Literatur nicht wie heute: der gemeinsame Untergrund aller mittelalterlichen landessprachlichen Literaturen war das Lateinische. Aber nicht ein totes erstarrtes altes Lateinisch, vielmehr ein lebendig und frisch seit dem Altertum fortgewachsenes und immer fortwachsendes, das von den größten Talenten aller Völker befruchtet, in allen christlichen Ländern gleichmäßig genährt, einen kaum übersehbaren Reichtum neuer eigenartiger Bildungen und Triebe auf dem ererbten antiken Grunde entfaltete.

II.

Der Typus des mittelalterlichen Romans ist nicht in den nationalsprachlichen Literaturen geboren, sondern in dieser völkerverbindenden lateinischen Literatur des Mittelalters, die einer ihrer gelehrtesten Kenner Adolf Ebert die einzige wahrhaftige 'Weltliteratur' im Sinne Goethes nicht ohne Grund genannt hat.

Wann, aus welchen Quellen und auf welchen Wegen entstand jener Typus des mittelalterlichen Romans?

Während in den romanischen Ländern eine literarische Fixierung nicht stattgefunden hat, zeigen uns der altenglische *Beowulf*, die altenglischen Fragmente aus der Entführungssage von *Walther und Hildegund*, das altenglische Fragment vom Kampf zwischen Dänen und Friesen in der Burg des Friesenkönigs *Finn*, obgleich bereits aus christlicher Zeit, im ganzen noch den Charakter des alten Epos: heimischer ererbter Stoff, in mündlicher poetischer Überlieferung geprägt, in der nationalen Form des Stabreims, wuchtig und leidenschaftlich vorgetragen, der Dichter von seinem Gegenstand erfüllt und beherrscht, die Erzählung vorwiegend in Dialogen, wenig oder keine direkte psychologische Analyse, keine ausführliche Beschreibung äußerer Dinge; ein fester epischer Stil, der reich

ist an formelhaften Elementen, der im altenglischen und althochdeutschen nationalen Epos allerdings nicht ganz gleich ist. Sein Hauptmittel sind das stehende Epitheton, die häufende Variation des Ausdrucks, der Parallelismus der Satzglieder, formelhafte Umschreibungen und Appositionen, Unterbrechungen und Wiederaufnahmen der Rede, die Armut an Partikeln, die unvermittelten Satzübergänge. Das altenglische Epos ist dabei weicher und reicher; es hat breitere formelhafte Wendungen, verwendet bildliche Umschreibungen in stärkerem Grade, löst die zusammenhängende Entfaltung der epischen Handlung gern in einzelne Bilder auf, verweilt gern auf Nebenzügen, fügt elegische Betrachtung ein und ist nicht so ausschließlich dramatisch als das deutsche Fragment von Hildebrands Heimkehr. Beiden, dem altenglischen wie dem altdeutschen nationalen Heldenepos gemeinsam aber ist das naive Verhältnis zum treu bewahrten Sagenstoff.

Während des 8. und 9. Jahrhunderts ersteht neben dieser alten Epik und sie herabdrückend in England und Deutschland durch die parallel gehenden Bemühungen der Geistlichen, dem Volk Ersatz für die nationale Epik zu schaffen, eine neue kunstmäßige erzählende Dichtung christlichen Charakters. Sie ist erwachsen im Bunde mit der großen Bewegung einer Renaissance der antiken Poesie. Vorangegangen sind die Iren, deren literarische Leistungen wir aber nur unsicher kennen; von ihnen lernend wurden dann die Angelsachsen Aldhelm, Beda, Alkuin durch ihre Schriften die Lehrer und Führer jener Erneuerung der antiken Bildung und Kunst auf christlicher Grundlage, die in den Bestrebungen Karls des Großen und seiner Helfer ihren Höhepunkt erreichte. Hrabanus Maurus, der große Abt von Fulda, der Anreger des deutschen Tatian, hat die altenglischen Schultraditionen wie kein anderer in Deutschland befestigt.

Nun ist ein neuer epischer Stoff gewonnen: der Inhalt der Evangelien. Allein dieser Stoff war nicht rein episch, wenigstens war es nicht die Art seiner Darstellung. Er war durchsetzt mit parabolischen und transzendenten Elementen. Dem irdischen Leben des Heilands stellten die Evangelisten und Apostel das himmlische gegenüber. Der Schöpfer einer neuen Religion erschien nur als der Erfüller jüdischer Prophetien vom Messias, das neue Testament symbolisch im alten vorgebildet.

Vom neuen Testament griff man darum folgerecht auch zum alten: in England und in Norddeutschland dichtete man in nationaler Sprache und in Anlehnung an den alten Stil und die alte Metrik die ersten beiden Bücher Mose: Genesis und Exodus nach.

Das Verständnis der Bibel vermittelten die Kommentare der Theologen: insbesondere der Angelsachsen Beda und Alkuin, des Franken Hrabanus. So trat das System der typologischen Exegese den Dichtern nahe, das von Alexandrinischen Kirchenvätern geprägt, von Origenes, Hilarius, Augustinus legitimiert, den historischen Sinn der Bibel in Allegorie und Symbol auflöste.

Aber auch die frühere poetische Gestaltung des heiligen Stoffes durch die lateinischen Dichter der ersten christlichen Jahrhunderte mußte diese englischen und deutschen Bibelepiken beeinflussen. Und unmöglich konnten sie sich der unvergleichlichen Macht entziehen, welche die freiere phantasievolle und phantastische Fortbildung des evangelischen und alttestamentlichen historischen Stoffes in den Apokryphen und den Legenden ausübte. Und endlich der christliche Epiker, der den aussichtslosen Kampf kämpfte, auf der nationalen Grundlage eine völlig fremdartige Welt poetisch aufzubauen, mußte er nicht in seiner Angst um den angemessenen Stil vor allem auch an diejenige Behandlung der christlichen Tatsachen sich anlehnen, die auf die Massen des Volks am meisten einwirkte, die auf den Bibeltext gegründete paränetische Predigt, die Homilie?

Alt- und neutestamentliche Prophetie und Parabolik, apokryphe Schriften des alten Testaments, apokryphe Evangelien und Apostelakten, Märtyrer- und Heiligenlegenden, christliche Hymnendichtung, Homilie, theologische Allegorien der Väter — aus diesen Quellen fließen in jene altenglische und altdeutsche christliche Epik Ströme, die den historisch-epischen Gehalt mehr und mehr mit fabulösen, märchenhaft-phantastischen Bestandteilen durchsetzen und in mystische Fiktionen auflösen.

Der altenglische 'Daniel', Kynewulfs Gedicht vom dreifachen Kommen Christi, seine Legende von der Kreuzesfindung durch die Kaiserin Elene, von der heiligen Märtyrerin Juliane sowie die seiner Schule entstammenden poetischen

Legenden von dem britischen Anachoreten, dem heiligen Guthlac, vom Apostel Andreas, die allegorische Erzählung vom Vogel Phoenix zeigen das, und nicht minder das Traumgesicht vom redenden blutenden Kreuz Christi sowie die Versifikation des Physiologus, einer allegorisch-mystischen Ausdeutung antiker und orientalischer zoologischer Fabeln, endlich das Gedicht von der Höllenfahrt Christi und die jüngere Genesis.

Aus den christlichen lateinischen Hymnen auf Christus, die Apostel und die Heiligen, die auch reichen episch-historischen Stoff enthielten, nahm der christliche Epiker der Landessprache lyrische Klänge, die das schon der alten nationalen englischen Epik nicht fremde lyrische Element verstärken, aber auch bei Otrid noch nachhallen.

Das Verhältnis des Dichters zum Stoff wird jetzt ein total anderes. Subjektive Elemente, Reflexion, Paränese brechen stark hervor.

Nach oben wies die neue Religion, wies die junge Kirche den Menschen. Nichts bewegt die ersten Jahrhunderte der germanischen Christianisierung so wie die Frage nach dem Jenseits, nach der Zukunft der Seele: „die Reise in das unbekannte Land“, wie Kynewulf sagt im Epilog zu seiner 'Elene'. Und indem das christliche Epos von dem Überirdischen, dem Unfaßbaren und Unschaubaren erzählen sollte, erregte nichts mächtiger, tiefer, leidenschaftlicher das Innerste der Gemüter als die Vorstellung von Paradies und Himmel, Unterwelt und Hölle.

Hier drang nun eine alte angehäuften Masse märchenhafter und mythischer Motive und Gestalten in die christianisierte Phantasie der germanischen Stämme ein.

Das Christentum war auf altem vielschichtigem Kulturboden groß geworden. In den gewaltigen Städten der antiken Welt hatte es sich aus dem lokalen Kultus zur Weltreligion entwickelt. Diese antike Bildung, indem sie überwunden, indem sie assimiliert, umgestaltet wurde, konnte doch niemals zerstört, niemals ausgelöscht werden.

Die Untersuchung des Übergangs heidnischer antiker Götterfeste und Riten in den christlichen Heiligenkult und die kirchliche Liturgie hat nach Useners Beispiel schöne Früchte gebracht. Aber noch reichere Lorbeeren verheißt das Bemühen, die künstlerische und literarische Fortentwicklung des Altertums

in christlichen Formen auf dem Gebiete der Stoffe, der Motive, des Stils zu erforschen. Hier ist denn auch schon von mehreren germanistischen Forschern, wie Horstmann, Schönbach, Edward Schroeder und andern, ein erfolgreicher Anfang gemacht worden. Den Ertrag ihrer zerstreuten Arbeiten dankbar nutzend, möchte ich sie nach Kräften durch eigene Beobachtungen und Nachweise in weiterem Rahmen fortzuführen und dem Gesamtbild der Vor- und Entstehungsgeschichte des mittelalterlichen Romans einzufügen suchen.

Althebräische Konzeption lebte in den apokalyptischen Reden Christi (Matth. 24, 25; Mark. 13; Luk. 21), in den Visionen des Ezechiel und in Daniels Traumgesicht von den vier Weltreichen und der Aufrichtung des Messianischen Reichs, in der Apokalypse des Johannes, in den alttestamentlichen Apokryphen (Buch Henoch, 4. Buch Esra.). Hellenische Phantasiebilder griechisch-orientalischen Ursprungs erscheinen in den apokryphen Evangelien und Apostelgeschichten, vor allem in dem weithin verbreiteten gnostischen *Descensus ad inferos*, der später den *Acta Pilati* angehängt ward und mit diesen zusammen den Namen *Evangelium Nicodemi* führt, in den Legenden. Hellenisierte eschatologische Elemente gemischter Art wirken in den durch verschiedene Kanäle dem Mittelalter zufließenden sibyllinischen Weissagungen teils genuin hebräischen Ursprungs, teils christlich überarbeitet, teils unchristlich.

Es ist bekannt, daß die christlichen Apokryphen und Legenden in ihren Motiven, in ihrer Komposition, in der Charakteristik der Personen, in der Darstellung nach dem Vorbild des antiken, also des griechischen Romans sich entwickelten.

Der hellenistische Roman, hervorgegangen aus einem Zusammenwachsen von alten Schiffermärchen, Poesie und fabulierender Geschichtschreibung, ethnographischer und zoologischer Wundererzählungen, teratologischer Briefliteratur, aufschneiderischer Reisegeschichten, neuplatonischer und neupythagoreischer Zauberromantik, literaturgeschichtlich-biographischer Legende, philosophischer Utopien, der erotischen mythologischen oder frei erfundenen Novelle ist durch die Rhetorik der jüngeren Sophisten der Kaiserzeit in jene typische Form gegossen worden, die unmittelbar auf das Mittelalter sich vererbte.

Dieses Schema übernimmt die christliche Legende und erfüllt es mit christlichem Inhalt. Es bleiben die beliebten und erprobten Mittel, Teilnahme und Spannung zu erregen. Mit diesen Mitteln schmücken die apokryphen Evangelien und Apostelakten die knappen historischen Nachrichten des neutestamentlichen Kanons aus, mit diesen Mitteln bildet man aus den dürftigen tatsächlichen Angaben der Originalprotokolle über die Märtyrerprozesse, aus den auf Grund solcher Protokolle treu verfaßten Akten und Passionen die frei erweiterte und phantastisch gefärbte Märtyrernovelle, und ebenso die novellistische Heiligenlegende.

Die Hagiographie durchläuft dieselben Phasen wie die alte Historiographie: vom trockenen Bericht der Tatsachen zur phantastischen Fabelei.

Die Romantik, das Wunder- und Zauberwesen, der sentimentale weichliche Charakter, das sinnlos blinde Walten des Zufalls in den immer aufs neue sich verschlingenden Abenteuern teilt die Legende mit dem griechischen Roman. Hier wie dort kehren Trennung und Wiederfinden von Familienmitgliedern, Schiffbruch, Räuber, besonders Piraten, Kindesaussetzung, Verkauf in die Sklaverei, Traum, Orakel, Scheintod, Magie, Verfolgung durch Dämonen oder Teufel, durch begehrliche Liebhaber als Motive wieder. Unter den erlebten Abenteuern stehen voran die Gefahren in wunderbaren fernen Ländern durch fabelhafte Völker, Tiere und Pflanzen, aber auch die Herrlichkeiten paradiesischer Gegenden mit zauberhaften Gärten, Palästen, Kunstwerken, ewig grünenden Hainen, zauberhaft schönen Frauen.

Die bekannteste derartige Umsetzung des antiken Familien- und Abenteuerromans enthalten die Pseudo-Clementinischen Homilien und Rekognitionen aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Die Icherzählung des Clemens, eines zum Christentum bekehrten Römers, von seiner Begleitung des Petrus bei Verfolgung des Magiers Simon, von den Disputationen zwischen diesen beiden ist durchsetzt mit einer Geschichte von dem Verlieren und Wiederfinden seiner eignen Familienmitglieder.

Selbst erotische Bestandteile des hellenistischen Romans konnten mit leisen Änderungen übernommen werden. Es brauchte bloß nach Darstellung der erotischen Details die Szene mit dem Widerstand des Heiligen gegen die Verführung ge-

geschlossen werden, wie in des Hieronymus völlig nach dem antiken Romanschema gefertigter vielgelesener *Vita* des heiligen Paulus von Theben, wo eine der obszoensten Situationen des Apuleius so umgewendet ist. Oder es konnte auch das Liebesleben voll ausgemalt werden, wenn nachher die christliche Peripetie in der Form der Reue, Buße und Umkehr folgte.

Oder endlich es konnte aus dem Liebesmotiv ein Freundschaftsmotiv entfaltet werden, wie in der genannten Paulusvita des Hieronymus das wunderbare Zusammentreffen der beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius auf der wunderbaren Felseninsel nach langer durch Gott gebotener Wanderung an das Wandern und Begegnen in der erotischen Robinsonade des Antonius Diogenes erinnert, wo auf Befehl des Gottes Zamolxis Derkyllis die Fahrt nach der Insel Thule antritt, um dort den Dinius zum Geliebten zu bekommen.

Direkt oder indirekt durch Vermittlung der Bibelexegese der Kirchenväter und Theologen, der Homilie, der Hymnen dringen diese antiken, romanhaften und novellistischen Motive aus der Legende in die mittelalterliche Epik. Und mit den Motiven die eigentümliche Einkleidung.

III.

Die altenglische geistliche Epik in ihrer reichen Entfaltung zeigt am deutlichsten, wie der alte nationale Erzählstil durch Aufnahmen von stofflichen Elementen der christlichen und der paganen Antike, durch Anlehnung an eine literarische Tradition teils griechisch-römischen oder hellenistischen teils hebräischen Ursprungs sich zersetzt und romanhafte Züge sich aneignet. Bei dieser altenglischen christlichen Dichtung müssen wir deshalb noch etwas länger verweilen und ihre Motive eingehender betrachten.

Der Fall der Engel und Luzifers, die Höllenfahrt Christi zur Befreiung der Altväter, der Kampf der Engel und Teufel um die Seele nach dem Tode, der Aufenthalt der Seelen in dem freundlichen und unfreundlichen Teil der Unterwelt, die Aufrichtung des Kreuzes, der Kampf des Elias mit dem Antichrist, das jüngste Gericht, die Hölle der Verdammten, das himmlische Reich der Erlösten — das sind wiederkehrende Motive der altenglischen Epik, die auch im althochdeutschen Gedicht 'Muspilli' sowie bei Otfrid und im 'Heliand' mehr oder

minder anklingen. Und schon hier mischen sich in die altjüdischen Phantasien einzelne antike Züge.

Die altenglische Genesis folgt im ganzen treu dem Bericht des alten Testaments. Der Dichter hat noch kein Wort, um Abrahams Schmerz beim Opfer des Sohnes zu schildern, weil die Quelle es ihm nicht gibt. Nur reicher, breiter, pathetischer wird der Ausdruck durch ihn gemacht mit Hilfe der Mittel des nationalen Stils: Variation, Epitheta, Apposition, Dialog. Aber er beginnt doch sein Werk mit einer apokryphen Sage: mit dem Sündenfall der Engel, dem Sturz Luzifers, die er Gregor entnommen haben wird.

Kynewulf schildert in seinem 'Krist' mit glühenden Farben die Auferstehung Christi, seine Höllenfahrt, die Befreiung der Altväter und Propheten, den Siegeseinzug des Erlösers, die Aufrichtung des Kreuzes und das Weltgericht, wahrscheinlich nach einer lateinischen Homilie. Mit dem jüngsten Gericht schließt auch seine 'Elene', die poetische Darstellung der Legende von der Kreuzesfindung.

In seiner Legende 'Juliana', die einer lateinischen Prosa- legende folgt, nimmt die Episode den breitesten Raum ein, wie die Heilige im Gefängnis einen sie versuchenden Teufel zwingt, über die Geheimnisse der Hölle zu berichten.

Tiefer in antiker Tradition wurzeln die altenglischen poetischen Legenden. Die Legende vom Andreas erzählt, wie den schlafenden Gefährten des Apostels während der Überfahrt in das Land der menschenfressenden Mermedonen Adler die Seelen entführen und sie emporheben zum himmlischen Reich, wo die Gesänge der Heerscharen und die Sphärenmusik ertönen, wo sie die heiligen Väter und Märtyrer, David, die Apostel sehen. Darauf erscheint dann den mit dem Apostel Andreas wieder Vereinten Gott segnend in Gestalt eines Knaben.

Dieses Gedicht betritt nun aber überhaupt die Region der epischen Phantastik. Die Mermedonen in Äthiopien sind nicht bloß Menschenfresser; sie blenden auch die gefangenen Fremden und verwandeln sie durch einen Zaubertrank in Tiere, daß sie Heu und Gras fressen. Dem geblendeten Matthäus, der trotz seiner Verzauberung Gott fortfährt zu preisen, offenbart im Kerker eine göttliche Lichterscheinung seine bevorstehende Rettung. Um Andreas in das Land der äthiopischen Menschenfresser zu bringen, spielt Gott selbst und zwei Engel

die Rolle des Schiffers. Sturm, Angst der Gefährten, danach Beschwichtigung der See. Andreas wird im Schlaf ans Land durch einen Engel getragen und findet neben sich seine schlafenden Gefährten. Gott macht Andreas unsichtbar, während er sich der feindlichen Burg nähert. Die sieben Wächter des Gefängnisses sinken durch einen plötzlichen Tod dahin gerafft, das Tor springt von selbst auf, Matthäus und die übrigen Gefangenen verlassen in einer Wolke verhüllt ihren Kerker. Andreas selbst bleibt, die von Gott bestimmte Prüfung zu erwarten. Als die Mermedonen den Kerker leer finden, befällt alle Hunger und Angst. Das Los wird geworfen, wer von ihnen zur Speise dienen soll. Es trifft einen Greis, der für sich seinen jungen Sohn als Ersatz bietet. Nun erhebt dieser laute Klagen, und Andreas, der alles von einer ehernen Säule beobachtet, wird von Mitleid ergriffen. Alle gegen den Knaben gerichteten Waffen schmelzen wie Wachs. Man muß den Knaben loslassen. Hunger wütet aufs neue. Da entdeckt der Teufel den Mermedonen des Andreas Anwesenheit. Man ergreift ihn, bindet ihn und schleift ihn in unerhörten Martern den ganzen Tag durch Felsen und Klippen. Die Martern wiederholen sich, Andreas erst standhaft, beginnt zu klagen. Der Teufel und des Teufels Vater höhnen ihn. Doch beide müssen fliehen. Am dritten Tag wachsen aus Blutstropfen des aufs neue Gemarterten blühende Bäume, und sein Körper wird von Gott gesund und ganz gemacht. Da erblickt Andreas zwei verwitterte Steinsäulen, der Riesen uraltes Werk: auf sie hatte vor Zeiten der Herr seine zehn Gebote geschrieben. Jetzt spalten sie sich auf Geheiß des Andreas und es ergießt sich aus ihnen eine furchtbare Wasserflut. Kinder ertrinken, Männer suchen auf die Berge zu fliehen, aber ein Engel mit feurigem Schwert hält sie zurück. Die Wogen wachsen, die Wälderrauschen, die Feuerfunken stieben. Allerorten schallt Jammer und Verzweiflung. Als die Flut schon den Männern bis zur Achsel reicht, löst man die Bande des Apostels. Da heißt dieser Flut und Sturm sich stillen; die Berge öffnen sich und saugen das Wasser ein, aus dem Volk die vierzehn Schlimmsten verschlingend. Da ergreift alle Entsetzen. Aber Andreas tröstet sie: er läßt die ertrunkenen Kinder wieder auferstehn und alles Volk empfängt von ihm die Taufe. Nach Einsetzung eines Bischofs rüstet Andreas sich zur Abfahrt; auf Geheiß Gottes,

der ihm auf den Gang zum Meere selbst in seiner Glorie erscheint, bleibt er noch sieben Tage und nimmt dann Abschied.

In diese Erzählung wirkungsvoll eingeschaltet ist mit einem alten Kunstgriff der Komposition, der in letzter Linie auf die Odyssee zurückgeht, ein Gespräch zwischen Gott in der Rolle des Schiffers und Andreas über die frühere Vergangenheit des Apostels. Eben hat der Sturm die Gefährten geängstet, eben hat sie Andreas ermutigt mit christlichem Gottvertrauen, eben hat sich das Meer beruhigt. Die ermüdeten Genossen schlafen beim Mahle ein. Da in der einsamen Stille der Fahrt, auf der ruhigen Flut öffnet sich des Andreas Herz dem wunderbaren Schiffer. Er sucht die Freundschaft des unvergleichlichen Steuermanns. Dieser aber fragt nach den Vorgängen, die zu Christi Verfolgung führten. Nun erzählt Andreas dem scheinbaren Schiffer seine Erlebnisse als Jünger des Herrn, Christi Leben, Wirken, Leiden und Sterben.

Als Einlage dieser Erzählung erscheint dann eine höchst sonderbare Fabelei eingefügt. Als Christus zu Jerusalem im Tempel stand, gewahrte er Bilder von seinen Engeln in Stein gehauen, Seraphim und Cherubim. Er befahl, daß diese Ebenbilder seiner Engel, die vor dem Himmelskönig heilige Gesänge anstimmen, von dem Postament herniedersteigen und Zeugnis für ihn ablegen sollten. Alsbald sprang das uralte Werk zur Erde nieder, der Stein von dem Stein, daß er aufrecht stand, und eine Stimme ertönte daraus, Christi Gottessohnschaft verkündend. Aber die Ältesten erklärten es für Zauberei. Da hieß Christus die Statuen aus dem Tempel die Straße entlang fahren bis nach Mamre, wo die Patriarchen begraben liegen. Dort weckten die Engelsbilder Abraham und Isaak und Jakob aus dem Todesschlaf und befahlen ihnen, eiligst nach dem Tempel in Jerusalem zu ziehen, von der Göttlichkeit Christi Zeugnis abzulegen. Es geschieht: alles Volk erfüllt Angst und Schrecken, und Jesus läßt die Patriarchen in das himmlische Reich auffahren.

Die Quelle für das altenglische Epos vom Andreas sind die Akten der Apostel Paulus und Matthäus in der Stadt der Menschenfresser. Diese Akten liegen uns nur in einer griechischen Fassung und in Fragmenten einer lateinischen Übersetzung und Bearbeitung vor, und diese hat die altenglische Dichtung benutzt. Die Akten gehen zurück auf gnostische,

d. h. orientalisch-häretische Kreise, haben in ihrer gegenwärtigen Gestalt aber bereits eine katholische Redaktion erfahren, setzen die kanonischen Evangelien voraus, mögen im 4. Jahrhundert entstanden sein. Unter den Mermedonen, die das altenglische Gedicht auf eine Insel bei Anthiopien versetzt, sind wahrscheinlich die Bewohner der Stadt Myrmekion auf dem taurischen Chersones zu verstehen. Die Menschenfressersage bezieht sich auf die skythischen Völker des schwarzen Meers und wird im letzten Grunde uralten Traditionen der hellenischen Kolonisten entsprungen sein: mit den Erinnerungen an die Kämpfe gegen die Seeräuber verbanden sich althellenische Schiffermärchen, für die wir die Odyssee (Circe) und die Sage von Sindbad dem Seefahrer ('Tausendundeine Nacht') als Muster ansehen können. Dort kehrt der Zug wieder, daß die Menschenfresser ihren Opfern erst durch Zaubetränke die Sinne umnebeln und sie dann gleich Tieren mästen, ein Zug, der auch in den Metamorphosen des Apuleius ähnlich erscheint und dann wieder in des Palladius 'Vitae patrum' unter den Wundern des heiligen Macarius, der bezauberten und in Stuten verwandelten Jungfrauen wieder menschliche Gestalt gibt. Mit diesen Mären verband sich eine alte christliche Überlieferung (des 2. Jahrhunderts) von der gemeinsamen Wirksamkeit der beiden Apostel Andreas und Matthäus in den Küstenländern des schwarzen Meeres.

In unserer Legende haben wir überhaupt den vollen Apparat des antiken Romans: Raub durch Piraten, Gefangenschaft, wunderbare Seefahrt, Sturm, Errettung, Visionen und Träume, Lichterscheinungen, Engel, das unheimlich ferne Land mit den gefährlichen Unholden, Zaubertrank und Verwandlung in Tiergestalt, Entrückung Schlafender ins Paradies, Unsichtbarwerden, dämonische Versucher, magische Künste, wie sie etwa einem Apollonios von Tyana oder dem Simon Magus der Clemen-tinischen Rekognitionen gemäß sind: Feinde plötzlich zu töten, Tore zu öffnen, Waffen wirkungslos zu machen, Wasser aus dem Stein zu zaubern, Wetterbeschwörungen, Wasserflut und Erdbeben und feurige Wolken, Abgründe, die Menschen verschlingen, Erweckungen von Toten, Belebungen von Statuen. Die Tempelszene spielt übrigens im griechischen Original nicht im jüdischen Tempel, sondern in einem heidnischen und statt der Engelsstatuen ruft Christus zwei Sphinxen auf.

Die Legende vom heiligen Guthlac dreht sich ganz und gar um den Gegensatz zwischen der Hölle und ihren Geistern und dem himmlischen Jerusalem. Mit hohen Worten schildert der Dichter hymnenartig den Lohn der Frommen und die Verworfenheit der teuflischen Dämonen; herrlich die Auferstehung Christi und die Hoffnung auf künftiges Leben.

Es ist eine Anachoretenlegende; Guthlac hat Reichtum und weltliches Leben aufgegeben und einen einsamen Ort im Gebirge aufgesucht, um dort ganz Gott zu leben. Aber hier hausten bisher die höllischen Dämonen, die sich durch ihn gestört sehen und an seiner Frömmigkeit Ärgernis nehmen. Sie wollen ihn verführen. Engel und Teufel streiten um ihn. Aber er bleibt auf der guten Seite. Zunächst suchen die Dämonen ihn durch Drohungen zu verscheuchen. Als er mutig Widerstand leistet, führen sie ihn durch die Lüfte, um durch verlockende Weltbilder der Sünde ihn zu verwirren. Als auch dies fehlschlägt, trachten sie seine innere Zuversicht zu untergraben, durch Erregung von Kleinmut und Zweifel an sich selbst ihn zu brechen. Aber auch hier bleibt Guthlac klar und fest. Da bringt ein Bote Gottes, Bartholomaeus ihm Hilfe und Trost, und so darf er des Endes harren, bis er in Gottes Reich Wohnung findet. Eine Fortsetzung erzählt, wie Guthlac als heiliger Einsiedler sein Leben beendet: die Vögel speisend, Bedürftige, die von ihm Zuspruch suchen, aufrichtend. Allmählich naht Alter, Krankheit, und es kündigt der Tod sich an, den der Dichter dieser Fortsetzung ergreifend schildert. Dem einzigen Diener, der ihn danach fragt, gesteht Guthlac nun, wie allnächtlich ihm Gott zum Trost seinen Engel gesandt habe. Dann erlischt sein Leben: himmlischer Lichtglanz umgibt das Haus; Engelscharen, Siegeslieder singend, daß die Flur erbebt, die Wohnung mit Wonnedüften erfüllend, tragen seinen Leib empor. Von der Erscheinung geblendet eilt der Diener den letzten Willen des Sterbenden auszuführen und der Schwester die Trauerkunde, zu bringen, und in einem langen elegischen Botenbericht klingt das Gedicht aus, das an heroischer Kraft und Erhabenheit seinesgleichen sucht.

In der nach mündlicher Überlieferung und lateinischer Quelle frei bearbeiteten Legende vom heiligen Guthlac entspricht der Kampf des einsamen Anachoreten in der Felsenwüste gegen die verführenden Dämonen, die ihn durch die

Lüfte und an das Höllentor führen, aber auf Gottes Befehl auch wieder an seine Wohnstätte tragen müssen, genau den Zügen der *Vita* des Antonius, die dem Athanasius beigelegt wird, und die nichts ist als eine Nachdichtung der Dämonenkämpfe ägyptischer Eremiten des Serapis aus der Zeit der Ptolemäer, die wir aus Papyrushandschriften kennen.

Wenn der Dichter des englischen 'Guthlac' gegen seine unmittelbare Vorlage die Schilderung der Landschaft erweitert und idealisiert zu einem paradiesischen Bild des Frühlings, in dessen Duft der Heilige entschläft, so verfährt er wieder nach dem Vorbild der alten *Vitae patrum*, in denen man einen Rousseauschen Ton, ein sentimentales Naturgefühl wahrnimmt, wie z. B. die zauberhafte Oase der Thebais in des Rufinus Mönchsgeschichte lehrt, und dies Vorbild setzt doch christlich gewendet nur fort jene stoische sentimentale Utopie in dem von Diodor ausgezogenen Ich-Roman des Jambulos von der seligen Insel am Äquator, wo die Menschen auf blühenden Wiesen inmitten der herrlichsten Natur ein einfaches Leben geregelter Mäßigkeit im Dienste der Sternkunde führen, bis sie hochbejährt durch Einatmen einer betäubenden Pflanze sanft in den Tod hinüberschlummern.

Und endlich: wenn in den *Vitae patrum* die heiligen Eremiten die Löwen und andere wilde Tiere friedlich wie Haustiere um sich sammeln, wovon auch im altenglischen 'Andreas' eine Spur sich findet, so lebt hierin die alte Sage vom Orpheus fort, der durch seinen Gesang die Tiere zähmte, wie sie früh im allegorischen Sinne verwendet wurde und in spätantiker und altchristlicher Kunst hundertfach versinnlicht war.

Diese ganze jüdisch-hellenistisch-römische Mythologie des Jenseits, die der ältesten mittelalterlichen Kunstepik den Stempel aufdrückt, dreht sich um die eine große Antithese: Finsternis, Qualen, strafende Kathartik, Verdammnis einerseits im dunkeln Reiche, seliger Glanz, ewige Wonnen in den Sphären des Paradieses anderseits. Diese Schrecken und diese Freuden werden ganz realistisch geschildert. Mit großen hinreißenden Bildern, die wie Sturm und Donner und Blitz dahinfahren und der Phantasie unauslöschlich sich einprägen. Eines der frühesten und mächtigst fortwirkenden Vorbilder gab solcher Schilderung des Prudentius 'Hamartigenia', das Gedicht vom Ursprung der Sünde: es entrollt packende Bilder

von der dämonischen Macht des Satans, von den grausigen Qualen der Hölle, von den Brunnen des feurigen Abgrunds, wo glühend flüssiges Blei und Pech und gefräßige Würmer die Verdammten peinigen, von den lichten Welten der Seligen auf den Gestirnen, wo die Gerechten im Schoße Abrahams ruhend Däfte unvergänglicher Blumen atmen und ambrosischen Tau schlürfen.

IV.

Nicht nur phantastisch-märchenhafte Motive übernimmt das mittelalterliche christliche Epos gleich der mittelalterlichen Legende, Homilie und Hymne aus alter Tradition. Auch gewisse Formen ihrer typischen Einkleidung behält sie bei: die Vision; den traditionellen Eingang der Icherzählung; die fingierte urkundliche Beglaubigung; die Unterbrechung der epischen Darstellung durch Einschaltung eines erzählenden Rückblicks in der Ich-Form (Odyssee) oder eines Briefes (Alexanders des Großen Brief über die Wunder des Ostens bei Pseudokallisthenes). Auch die christliche Tiersymbolik gestaltet antike Motive nach festem Schema. Von diesen fünf aus der Antike ererbten Typen epischer Darstellung wird eingehender hier nur der erste gewürdigt, die übrigen aber können bloß gelegentlich gestreift werden.

Die Form der Vision war der geeignetste Ausdruck für die epische Darstellung des Übersinnlichen, insbesondere der Geheimnisse des Jenseits. Jeder erzählende Dichter — auch der modernste Novellist — muß sich mit der stillen Frage des Publikums abfinden: „Woher weißt du das?“ Es ist bekannt, welche sonderbar rationalistischen Gesetze unsere neusten Romantheoretiker und Romandichter aufgestellt haben, dieser Frage gerecht zu werden.

„Woher hast du deine Kenntnis von Himmel und Hölle, von der Unsterblichkeit der Seele?“ Die stillschweigende Antwort der Dichter war: durch plötzliches wunderbares Sichtbarwerden des Unsichtbaren, d. h. durch Vision.

So lange menschliche Herzen zittern unter dem Schauer geahndeter Ewigkeit, arbeitet die Phantasie, den Hauch aus den unendlichen Abgründen unserer Zukunft zu fassen, in Bild und Wort zu bannen.

Seit den Nekyia der Odyssee, seit der Unterweltsreise in den zyklischen Nostoi, seit des Theseus Hadesfahrt im hesiodischen Gedicht, seit den mystischen Konzeptionen der pythagoreischen und orphischen Konventikel war das Motiv der Höllenwanderung trotz dem Gespött der Komödie nicht ausgestorben.

Kein geringerer als Plato hatte es in seinem Buch vom Staat gefestigt: da berichtet ein Pamphylier, aus Scheintod zum Leben erwachend, was seine ekstatische Seele in der Unterwelt gesehen und erlebt habe. Platos Schüler Herakleides Pontikos wußte von Seelen, die den Menschen, während er lebt, verlassen und in der Welt umherschwirren und Schilderungen vom nächtigen und hellen Reich der Unterwelt geben. Cicero in seiner 'Republik' ahmte Plato etwas rationalistisch nach, indem er die Vision des Scheintoten in einen gewöhnlichen Traum des jüngeren Scipio Africanus wandelt, dem im Schlafe der ältere Scipio, der Sieger von Zama, die Zukunft weissagt und die Mysterien des himmlischen Lebens in der Sternenwelt entdeckt. Durch Macrobius wurde dieses *Somnium Scipionis* Gemeingut des Mittelalters. Vor allem aber zehrt die mittelalterliche Phantasie von der Orcuswanderung des Aeneas und der Sibylle Deiphobe im 6. Buch von Vergils Epos.

Seit der Kaiserzeit schon trat die Frage nach dem ewigen Leben, nach dem Schicksal der Seele im Jenseits für alle ernsteren Gemüter in den Vordergrund. Sie lag in der Luft wie ein dumpfes drückendes Grauen.

Plutarch hat, offenbar durch Plato und orphisch-pythagoreische Gedanken angeregt, in seiner Schrift über die späte Strafe der Götter eine sehr ausführliche Visionsgeschichte von dem Cilicier Thespesius eingeschaltet: nach einem liederlichen und ruchlosen Leben wird Thespesius durch Sturz von einer Höhe in eine tiefe Ohnmacht versenkt, aus der er erst am dritten Tag, da man ihn eben begraben will, erwacht. Von Stund an ist er wie umgewandelt. Die Ursache seiner sittlichen Läuterung ist die Wanderung, welche seine Seele während des Scheintods des Körpers durch die Unterwelt und die Sphären der Seligen angetreten hat. Die Seele einer Verwandten tritt hierbei als Führerin und Erklärerin auf. Das System einer durch abgestufte Strafen erfolgenden Kathartik erinnert an die spätere christliche Lehre vom Fegefeuer.

Der griechische Roman der jüngeren Sophisten seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. nimmt dies willkommene Wundermotiv auf: im Liebesroman des Antonius Diogenes z. B. steigt die fliehende Derkyllis bei den italischen Kimmeriern in den Hades und unterrichtet sich genau über die Zustände darin.

Ein Jahrhundert später erscheint das Motiv ähnlich im christlichen Familienroman der pseudoclementinischen Schriften: Clemens will, um quälende Zweifel über die Zukunft nach dem Tode zu enden, nach Ägypten gehen und dort durch einen Magier eine Seele aus der Unterwelt beschwören.

Diese Totenbeschwörung hat dann wieder ihre eigene Tradition: von den Geschichten des alten Testaments bis zu den grausigen Nekromantien der thessalischen Hexe bei Ovid und Lucan.

Um die Mitte des 2. Jahrhunderts konnte Kelsos in seiner Streitschrift gegen die neue Religion die christliche Lehre von den Höllenstrafen vergleichen mit den Schreckbildern der Kathartik in den dionysischen Mysterien.

Auch die bildende Kunst tat seit Domitian alles, diese übersinnlichen Vorstellungen der menschlichen Anschauung zugänglich zu machen. Asiatische Kulte wirken hier befruchtend und erzeugen wie es scheint durch das Medium der in Rom wieder belebten durch und durch allegorischen altetruskischen Kunst in ihrer Mischung mit alten mythologischen Typen eine zusammenhängende Bildersprache, wie sie sich dann in den römischen Katakombenbildern, in den frühchristlichen Sarkophagreliefs fortentwickelt. Der Übergang in ein anderes Leben, das Glück oder die Qualen des künftigen Zustands werden versinnlicht. Die Entführung der Proserpina in das Schattenreich und ihre Wiederkehr in die Lichtregion; der Tod und die Auferstehung des Adonis; Hercules als Besieger der Unterwelt und des Todes; Tänze von Bacchanten, Mänaden, Satyrn als Bild der Freude der Seligen. Die altchristliche Malerei in den Katakomben verwendet den Phönix, Amor und Psyche, Orpheus.

Eine charakteristische Spezialisierung der Vision ist die literarhistorische Vision.

Der Angelsachse Beda erzählt in seiner vielgelesenen und höchst wirksamen Kirchengeschichte außer vielen andern Visionen eine von dem Engländer Kädmon, der in Nord-

humbrien lebte. Diesem war die Gabe des Gesanges versagt, so daß er vom Gastmahl aufzustehen pflegte, wenn die herumgehende Harfe an ihn gelangte. Einst erschien ihm, während er in einem Viehstall schlief, ein Gesicht, und eine Stimme forderte ihn auf, von der Schöpfung der Welt zu singen. Und im Traum hub Kädmon wirklich ein Lied an, dessen Anfangsätze Beda mitteilt und das uns am Ende einer Handschrift seines Werkes auch in nordhumbrischer Sprache in alliterierenden Versen erhalten ist. Erwacht wiederholte Kädmon alles und fügte ähnliches hinzu. Darob erstaunte alle Welt. Im Kloster mußte er Proben seiner neu gewonnenen Kunst zeigen. Man trug ihm die biblische Geschichte vor und alles, was er von den gelehrten Männern vernahm, verwandelte er in Dichtung. So sang er die ganze Genesis, den Auszug Israels aus Ägypten (Exodus), Christi Menschwerdung, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes und die Predigt der Apostel. Auch vom künftigen Gericht, von den Schrecken der Hölle und den Wonnen des himmlischen Reichs verfaßte er viele Lieder. Außer den erwähnten Anfangsworten wird gegenwärtig keine der erhaltenen altenglischen Dichtungen diesem Kädmon zugeschrieben. Seine Geschichte aber gefiel so, daß sie zu Ende des 9. Jahrhunderts und im 10. Jahrhundert zweimal von einem Deutschen in lateinischer Prosa und in lateinischen Versen wiederholt und auf die altsächsischen Gedichte 'Heliand' und 'Genesis' bezogen ward.

Jedem fallen die genau übereinstimmenden Visionssagen ein von Homer, dem die Helena im Traum Auskünfte gibt, von dem Lämmer weidenden Hesiod, dem die Musen durch einen Lorbeerzweig die Gabe des Gesangs verleihen, von Aischylos dem, während er im Weinberg schlief, Dionysos befahl eine Tragödie zu dichten. Aber sollte Beda die Geschichte wirklich von dort entnommen haben? Liegt nicht viel eher eine Tradition vor, die auf die rhetorische Praxis der Kaiserzeit weist und durch schulmäßige Lehre an Beda gelangt ist?

Der raffinierte Rhetor und attizistische Theoretiker der jüngeren Sophistik Aelius Aristides (im 2. Jahrhundert n. Chr.) arbeitet das Visionsmotiv zu einem festen Requisit des rhetorischen Stils aus. Seine 'heiligen Reden' sind die seltsamsten Äußerungen einer pathologischen Phantasie, die das eigene Ich in magischen Zusammenhang mit den über-

irdischen Mächten bringen will: aus den Mysterien des Asklepiosdienstes erwachsen seine Krankheitszustände, seine Traumvisionen und paradoxen Kuren. In der vierten Rede, die seine Reise vom Zeustempel nach dem Aiseposflusse beschreibt, erzählt er, Asklepios habe ihn zuerst zur Dichtkunst geführt, indem er ihm im Traum befohlen, einen Pään auf Apollo zu dichten und ihm zugleich den Anfang mitgeteilt habe. Es erschien ihm zuerst ganz unmöglich, da er sich niemals im Dichten versucht hatte, aber auf dem gegebenen Anfang gleichsam wie auf einer Stufe stehend habe er es vermocht. Zum Dank dafür rettete ihn der Gott aus einem Schiffbruch. Er befahl ihm, auch weiterhin zu dichten und Gesang zu pflegen und Knaben dazu anzuhalten. So oft ihn nun Krankheiten befallen, erinnert ihn sein Arzt an die Träume und die Gebote des Heilgottes, und wirklich bringt die Musik jedesmal Erleichterung. Dann bezeichnet ihm der Gott auch, andere zu besingen, Pan, Hekate, Achelous. Auch die Athene erscheint ihm im Traume und verkündigt ihm den Anfang eines Hymnus, den er auf sie singen soll. Desgleichen Dionysos, der ihm den Refrain zur Verfügung stellt. Im Traum kommt ihm ein Epigramm für ein Weihgeschenk zu Ehren des Zeus Asklepios. Im Traume verkündet ihm der Gott eine dreizehnjährige Krankheit, dann aber noch mehrere Jahre Lebensdauer. Aristides schachtelt auch einen Traum in den andern ein: er träumt, daß er im Traum die Ärzte verhandeln hört, dann träumt er weiter, daß sie nun wirklich kommen und genau das sprechen was er vorher geträumt hat und er sich wundert über die Genauigkeit der Erfüllung seines Traumes. Besonders merkwürdig ist ein Traum: beim Aufgehen des Morgensterns glaubte er auf seinem Landgut einen Weg entlang zu gehen und mit ihm einer seiner Freunde, ein Verehrer Platos. Den fragte er spöttisch, was die Anhänger Platos so groß tun. Da bat jener ihm zu folgen und führte ihn, erhob nach einer kurzen Strecke die Hand, zeigte auf eine Stelle des Himmels und sagte: „Das ist in Wahrheit der, den Plato die Seele des Weltalls nennt.“ Aristides schaut empor und erblickt den Asklepios im Himmel, wie er in Pergamus dargestellt ist, und zugleich erwacht er. Ebenso träumt er einmal im Vorhof des Tempels seine eigene Statue zu sehen, die ihm so groß und schön wie die des Asklepios vorkommt. — Man bemerke die drei charakte-

ristischen Motive: Traum, Spaziergang, Beziehung auf bildliche Darstellung. In diesen Träumen erscheinen ihm alle Götter und alle Größen der Geschichte und Wissenschaft: Alexander, Plato, Apollo, Asklepios, Isis, Serapis, seine philosophischen Gegner.

Ähnliche Ausartungen der rhetorischen Erfindungsgabe haben, wie ich vermute, Apuleius vorgeschwebt, wenn er im letzten Buch seiner Metamorphosen Traumoffenbarungen der Isis und des Osiris häuft und durch die feierlichste, dekorativste von ihnen die Entzauberung des Esels herbeiführt, wobei man sich auch an das Eselskruzifix des Palatin und die in Frankreich noch bis ins 13. Jahrhundert bestehende Eselsparodie des christlichen Kultus erinnern muß.

Die christlichen Visionen lassen sich indessen noch genauer sondern.

Die Vision erlebt entweder ein Scheintoter, dessen Seele den Körper verläßt und nach der Rückkehr in den nun wieder belebten Körper vom Jenseits berichtet: das ist der Typus des Pamphyliers bei Plato, des Thespesius bei Plutarch, des Klosterbruders Salvius bei Gregor von Tours, des an der Pest gestorbenen römischen Soldaten in Gregors des Großen Dialogen, des irischen Kriegsmanns Tundalus.

Oder es ist ein wirklich Verstorbenen, der nachher durch ein Wunder aufersteht: so in griechischen Romanen, im gnostischen 'Descensus ad inferos', der als zweiter Teil des sogenannten Evangelium Nicodemi an apokryphe Pilatusakten angehängt, im ganzen Mittelalter ungeheuer verbreitet war und auch von der altenglischen Dichtung benutzt worden ist. Dies ist der Typus der visionären Botschaft. Auch Christus oder ein Engel oder ein Dämon kann sie bringen. Besondere Abart ist die Totenbeschwörung.

Oder die Vision erfolgt durch wunderbare Reisen, Auffahrt zum Himmel und Niederfahrt zur Hölle: das ist der Typus der alten Hadesfahrt in der Odyssee, in der Äneis, im griechischen Roman, in den auf gnostische Quelle zurückgehenden Akten des Andreas und Paulus, in den Visionen des irischen Odysseus Brendan auf seiner siebenjährigen See-Irrfahrt. Diese Fahrt nimmt oft den Charakter einer plötzlichen Entrückung durch wunderbare Kräfte an: Entrückung des Jesaia, die Luftfahrten in den pythagoreischen Legenden,

die Luftfahrt des Apollonius von Tyana bei Philostrat, des Simon Magus in den Clementinen, dann besonders im Roman des Antonius Diogenes über Thule, in der Visio Pauli (um 380), in der Legende des heiligen Paulus von Theben von Hieronymus (Dämonen tragen ihn ans Höllentor).

Oder endlich die Vision erfolgt im Traum während des Schlafes: das ist der Typus des *Somnium Scipionis* Ciceros, zugleich eine allgemein verbreitete Form der Einkleidung, die in der epischen Technik der verschiedensten Völker sich findet. Der Zusammenhang mit dem von Cicero in Umlauf gesetzten Typus zeigt sich in dem eschatologischen Inhalt der Traumvisionen. Für die Träume in der altnordischen Sage, im deutschen Heldenepos z. B. möchte ich um ihres ganz abweichenden Inhalts willen autochthonen Ursprung annehmen, obgleich christlich-antike Entwicklung auch hier, stellenweise wenigstens, nicht unwahrscheinlich ist.

Sehr oft verbindet sich der Vision ein dialogisches Element, ja man kann sagen: gerade die Vision in dialogischer Form, natürlich dann wieder episch eingekleidet als Bericht, ist der vorherrschende Typus der mittelalterlichen eschatologischen Vision. Eine Sibylle, ein Engel, eine Seele, Christus, ein Dämon geleitet den Ekstatischen erklärend, auf Fragen antwortend, Staunen beschwichtigend. Von Vergil zu Dante und zu den Visionen William Langlands von 'Peter dem Pflüger' führt eine ununterbrochene Tradition. Die Brücke bildet auf vielen Bogen die mittelalterliche Visionslegende.

Eine besondere Art der visionären Botschaft lehrt der schon oben S. 116 f. erwähnte Prudentius in seinen Hymnen kennen. Besonders merkwürdig deshalb, weil sie klar macht, aus welchen Keimen zum Teil überhaupt die Vision als literarische Gattung hervorgesproßt ist.

Der Spanier Prudentius († um 410) war der Schöpfer der hymnischen Legende, der episch-historischen Heiligenhymne. Zugrunde liegt ihr einerseits das Gebet, andererseits das sepulkrale Epigramm. Wir besitzen christliche Epigramme, im Stil natürlich den antiken auf Heroen und große historische Personen nachgebildet, vom Papst Damasus, einem älteren Zeitgenossen des Prudentius, z. B. die Steininschriften in der Kirche der heiligen Agnes, auf dem Grab des Cornelius, in der Krypta des heiligen Sixtus im Coemeterium Calixti zu Rom.

Hieran knüpfte Prudentius in seinen Hymnen an. Die ältesten sind lyrisch im Charakter der Hymnen des Ambrosius, gebetartig, noch dem ehemaligen praktischen Kultuszweck einigermaßen entsprechend. Die jüngeren, epischen liebten es, von bildlicher Darstellung der gefeierten Heiligen auszugehen. Die Hymne auf den Hippolytus z. B. beschreibt das Gemälde seines Grabmals, das sein Martyrium darstellt, die Hymne auf den heiligen Cassian beginnt mit erzählendem Eingang — hier haben wir, nebenbei bemerkt, ein Beispiel für den oben (S. 117) erwähnten Typus, den traditionellen Eingang der Ich-Erzählung —: er sei nach Rom gekommen und habe am Grabe des Heiligen gebetet; da habe er plötzlich das Bild des Märtyrers in der Kirche erblickt, das nun lebendig geschildert wird. Dann sei der Sakristan hinzugetreten und habe die bildliche Darstellung erläutert. Setzen wir an Stelle des geschauten Bildes des Heiligen die plötzliche Vision des Heiligen in leibhafter Person, an die Stelle des Kirchners den deutenden Engel, so haben wir den Typus der dialogischen Vision.

Die wundervolle altenglische Vision von dem redenden blutenden Kreuz Christi, in der ein erschütternder Heroismus im leidenschaftlichen Innern sich ausstürmt, ist sie nicht auch aus solchem hypnotisierenden Anstarren eines Bildwerks entstanden? Das Kreuz mit den Edelsteinen wie man es nachweislich damals in England oft besaß, wandelt sich vor den Augen des inbrünstig darauf blickenden, in tiefste Andacht versunkenen Menschen in blutige Strahlen: es ist das Blut des Erlösers, das Drama der Kreuzigung erneut sich, das Holz zuckt und spricht, es gewinnt Seele und Atem und Rede — und die Vision ist fertig.

V.

Für die karolingische Renaissancedichtung lehrt Walahfried Strabo das Fortwachsen der Gattung: er überträgt eine vom Abt Heito in lateinischer Prosa beschriebene Vision des Möchs Wettinus von Reichenau aus dem Jahre 824 in lateinische Hexameter. Charakteristisch ist der Gegensatz des drohenden Teufels und des tröstenden Engels. Breit und farbenprächtig die vom Engel geleitete Wanderung: ihre einzelne Züge gehen auf Gregors Dialoge und die Apokalypse zurück.

Schon der Helianddichter hatte gegen die biblische Quelle die Beziehungen auf Teufel und Hölle reich ausgeführt. Den Kampf der Engel und Teufel um die menschliche Seele nach dem Tod, den Streit des Elias gegen den Antichrist, den Weltenbrand und das jüngste Gericht behandelte das 'Muspilli' als selbständige Dichtung. Weit darüber hinaus in subjektiver Gestaltung des eschatologischen Stoffs geht aber Otfried. Auch er dehnt seine Erzählung aus bis zur Wiederkunft Christi und dem jüngsten Gericht. Das Schicksal nach dem Tode, das jüngste Gericht füllt fast das ganze letzte Buch seines Gedichts. Und selbst eine so irdisch einfache Situation, wie die Anbetung der heiligen drei Könige, die, sollte man meinen, durch ihre echte Poesie genug auf die Phantasie wirkt, muß ihm herhalten, daran einen Ausblick in die ferne Ewigkeit nach dem Tode zu knüpfen: wie die Heiligen Drei Könige, schlafend vom Engel gemahnt, eilig in ihr Heimatland zurückreisen, so sollen auch wir, mahnt der Dichter *mystice*, unsere Heimat aufsuchen, das Paradies, das man mit Worten nicht voll loben kann, dessen Herrlichkeit nur glaube wer sie mit Augen gesehen, wo Leben ohne Tod, Licht ohne Finsternis, der Engel Geschlecht und ewige Wonne herrsche.

Otfrieds Evangelienbuch entfernt sich am meisten vom nationalen Epos und vom nationalen epischen Stil. Freilich die innere Form auch der altsächsischen und altenglischen epischen Dichtung christlichen Inhalts weicht weit ab von der alten nationalen. Der Stil des Vortrags schwankt hin und her zwischen Homilie, für die Gregor der Große und Augustin, auch Beda, zwischen Hymnen, für die Prudentius Muster sind, und den Erinnerungen an das heimische Epos. Aber diese Dichtung bleibt doch dem realen Stoff und dem nationalen Stil näher; sie bewahrt den alten Stabreim, während Otfried nach dem Vorgang der lateinischen Schuldichtung seiner Zeit den Endreim einführt.

Diese neue Form hat ihren Ursprung nicht, wie man meistens annimmt, in dem Hymnenvers, der in der Regel reimlos erscheint. Der Endreim ist von Haus aus ein rhetorisches Homoioteleuton, das zunächst als Abschluß eines Kolons der prosaischen Rede von der spätantiken spielenden Technik nach alter rhetorischer Tradition verwendet wurde. Was die *poetae neoterici* oder *novelli* (nach der Terminologie des Dio-

medes und Terentianus Maurus) seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert begonnen, setzen die altchristlichen und frühmittellateinischen Dichter fort. Und Beda lehrt in seiner Metrik, in einem schönen Hexameter müsse das erste Wort mit dem vorletzten, das Cäsürwort mit dem letzten auf gleichen Vokal ausgehen. Otfried kennt die spätantike grammatische und metrische Theorie (Donat, Priscian), wendet ihre Terminologie an und ist von ihr abhängig. Er steht aber besonders unter dem Einfluß von Bedas Metrik und der Technik der Poesie seines Lehrers Hrabanus Maurus.

Aber auch das Verhältnis des Dichters zum Stoff ist bei Otfried nun ein anderes als im 'Heliand'. Subjektive Elemente, Reflexion und Deutung, Paränese sind dafür charakteristisch.

Der Dichter des Heliand hatte den epischen Stoff aus der Evangelienharmonie des Tatian entnommen, daneben einzelne Bibelkommentare, Hrabanus zu Matthäus, Beda zu Marcus und Lucas, Alcuin zu Johannes, benutzt und sich an die lateinische Homilie angelehnt; er hatte dabei historische, speziell jüdische Züge, schwerverständliche, mystische oder dogmatische Stücke, alles Anstößige ausgelassen, Parallelerzählungen und Wiederholungen zusammengezogen, zum Zweck der künstlerischen Konzentration Umstellungen vorgenommen. Er hat die jüdischen Verhältnisse und Personen germanisiert und idealisiert, gewisse Erzählmotive des nationalen Epos eingefügt (Beschreibung der Gastmähler, Seestürme, des Zeremoniells) — alles mit einem sichern Instinkt für das Verständnis naiver Hörer und die Ausdrucksfähigkeit des alten epischen Stils. Die realen Vorgänge, das tatsächliche Leben und Wirken Christi auf Erden steht ihm voran. Im ganzen bewahrt er die alte Sitte des Epikers, objektiv gegebenen Stoff treu und und schlicht zu überliefern. Für Otfried ist die Auswahl des Stoffes nicht mehr durch die inneren Gründe des epischen Stils gegeben, nicht durch den künstlerischen Instinkt herbeigeführt. Er folgte einfach den Perikopen des Kirchenjahrs, wie er sie in seinen Lektionen vorfand, d. h. er übernahm das durch den Gottesdienst fest gefügte Mosaik der heiligen Schriften, dessen Reihenfolge und Zusammensetzung rein kultische Zwecke bestimmt hatten. Nicht erzählen will er als Epiker, nicht das irdische Leben Christi will er vorführen, sondern die göttliche Natur und Wirksamkeit des Heilands, seine

Tätigkeit als Ausfluß des allgemeinen Heilsplans will er eindrucksvoll, erbaulich, theologisch in gewählten Worten kunstvoll darlegen. Er fühlt sich gleich Lukrez als Bahnbrecher einer neuen Kunst, und an die Einleitung zu dessen Lehrgedicht über die Natur klingt der Anfang seines Gedichts wörtlich an: gleich ihm klagt er über die Schwierigkeiten auf dem noch unbebauten Felde einer zur Dichtung ungeübten Sprache. Und hatte Lucrez sein Werk mit einem Hymnus auf die Venus, die Liebe, als das Lebensprinzip der Welt begonnen, hatte er in seiner Widmung an Memmius seine Arbeit als einen süßen Liebesdienst der Freundschaft bezeichnet, so schließt Otfried sein Evangelienbuch mit einem Epilog an Hartmut, der die Minne oder Caritas erhebt und bezeichnet gegen Ende seiner Dichtung diese als Erfüllung einer Bitte brüderlich liebevoller Freunde. Er schöpft seine mystisch-allegorischen Interpretationen, die er ganz nach der durch Origenes, Hilarius und Augustin festgestellten Norm handhabt, aus den theologischen Kommentaren zu den Evangelien von Beda und Alkuin, Homilien von Gregor, Beda, Augustin usw. Er geht darin weit über die bescheidene allegorische Ausdeutung hinaus, die sich der Helianddichter bei den Gleichnissen Christi erlaubt. Als neuer Stoff drängt sich jetzt die Literatur der apokryphen Evangelien, der Legenden ein.

Den neutestamentlichen Bericht der Verkündigung schmückt Otfried auf Grund des apokryphen Evangeliums des sogenannten Pseudo-Matthäus mit einer genrehaften Schilderung ihrer Situation: der Engel findet sie mit dem Psalterbuch, singend und prächtiges Tuch aus teurem Garne wirkend. Dieser Situation hatte sich früh die bildende Kunst bemächtigt: Aldhelm hat ein Gedicht auf einen Marienaltar verfaßt, der sie darstellte. Die lateinische Kunstdichtung der altenglischen und karolingischen Renaissance liebt es überhaupt, anzuknüpfen an bildliche Darstellungen (vgl. oben S. 53. 82 f.).

Otfrieds Werk ist die Spitze der karolingischen Renaissance auf literarischem Gebiet, eine Frucht der Unterweisung des Hrabanus in der Schule zu Fulda, belebt vom Ehrgeiz, daß die neue christliche Dichtung nicht zurückstehe an Vollendung hinter der altchristlichen und antiken lateinischen. Otfrieds Vorbild ist, wie er in seinem Prosaprológ bekennt, die lateinische Kunstdichtung: die Epik des heidnischen Alter-

tums (Vergil, Ovid, Lucan) und besonders die Dichtungen von Arator (*De actibus apostolorum*), Prudentius (Hymnen, Apotheose Christi, *Psychomachia*), Juvenus (*Historia evangelica*). Er ahmt den Apparat der lateinischen Dichtung nach: mehrfache Dedication in Vers und Prosa, Prolog und Epilog. Auch die Spielerei lateinischer Schulpoesie macht er mit und baut seine Widmungen akrostichisch und telestichisch aus wie schon Comodian und Sedulius, und er polemisiert nach der Tradition der gelehrten Dichtung (Sedulius) gegen die *saeculares voces*.

VI.

In diesem Schwanken zwischen Homilie und Hymne, zwischen Eschatologie und Lebensbild, zwischen Geschichte und Allegorie ist es weder englischen noch französischen noch deutschen Dichtern gelungen, einen eigenen poetischen Erzählungsstil, sei es in lateinischer Sprache, sei es in der Landessprache, auszubilden. Die Hagiographie bewegt sich im alten Gleise fort als *Vita*, *Passio*, *Miracula*, *Translatio*. In die Visionsdichtung traten dabei auch politische Tendenzen und zwar zuerst in Frankreich. Sie wird eine Waffe im Parteikampf, durch die man auf die Erbfolge im kaiserlichen Hause oder das Verhältnis der Könige zu den Klöstern einwirken will.

Aber es drängen jetzt, seit dem letzten Viertel des 9. Jahrhunderts, von oben und unten, aus der Weite und Enge neue Elemente heran, die der epischen Dichtung frisches Blut und einen lebendigeren Pulsschlag bringen sollten.

Vollends das Zeitalter der Ottonen hat dann die universalen Tendenzen der Ära Karls des Großen noch beträchtlich gesteigert. Das Kaisertum war durch Otto I. in der alten Größe und Weite des Imperiums erneuert, die Verbindung zwischen Deutschland und Italien, dem Erben und Bewahrer antiker Tradition, wieder fest geknüpft und durch die zweite Vermählung des Kaisers mit Adelheid, der früheren Königin von Italien, einer burgundischen Prinzessin, der Zusammenhang zwischen germanischer und romanischer Bildung gestärkt. Am Hof des Kaisers fanden sich Gelehrte aller Länder zusammen wie in den Tagen Karls: aus Irland, aus Lothringen, aus Italien, ja selbst aus Griechenland. Die Frauen der kaiserlichen Familie nahmen besonders Teil an den wissenschaftlichen Interessen. Des Kaisers Sohn Otto II. ward, von Eckhard II. aus St. Gallen,

der alten Pflanzstätte literarischer Bildung, erzogen, selbst ein Gelehrter, der an Disputationen Gefallen fand. Der dritte Otto, das Kind der griechischen Prinzessin Theophano, empfing geradezu eine byzantinisch-romanische Bildung. Die politischen Tendenzen dieses unglücklichen Monarchen sind bekannt: der Traum einer Wiederherstellung des Imperiums im vollen antiken Sinn erfüllte sich nicht, aber die Idee, welche ihm zugrunde lag, leuchtete über der Kultur des Zeitalters bewegend, weckend, befruchtend.

Unterricht (in den Kloster- und Domschulen), Wissenschaft, insbesondere die Mathematik, bildende Kunst nehmen einen neuen Anlauf. Aber die Gelehrsamkeit und der Stil dieses Zeitalters ist ein anderer als im karolingischen. Die Ausbildung des mittelalterlichen Systems der sieben freien Künste vollendet sich und beginnt die Geister zu beherrschen:

Die Geschichtschreibung ändert ihren Charakter. Beschränkte sie sich in der früheren karolingischen Periode unter den Händen eines Einhard, Walahfried Strabo im Stoff nahezu ganz auf die streng historische Darstellung, so schöpft sie jetzt vielfach, zunehmend, mit sichtlicher Vorliebe aus der mündlichen Überlieferung, aus den Liedern der *Spielleute*: z. B. Notker, Widukind, Thietmar v. Merseburg. Hatte Einhard nach dem Muster Suetons stilisiert, so lassen diese sich mehr gehen und gewähren dem Detail, dem Genrehaften, dem Novellistischen und der Anekdote Zutritt. Wohl werden auch jetzt zahlreiche römische Autoren eifrig abgeschrieben. Aber der Nachahmung des altrömischen Stils eines Sueton und Sallust, eines Vergil, Lucan tritt zur Seite, besonders in den romanischen Ländern, wo der natürliche Zusammenhang der Volkssprache mit der römischen Muttersprache nie ganz zerrissen war, eine naivere, freiere, individuellere, besser gesagt: barbarischere oder nationalere Behandlung der lateinischen Sprache, die eine realistischere und echtere Wiedergabe der Gegenwart zuließ als die schulmäßig korrekte Nachbildung der antiken Muster. In Frankreich und Italien emanzipiert sich die historische lateinische Dichtung von der Herrschaft des antiken Metrums und der antiken Grammatik.

Es ersteht dort in rhythmischer Betonung eine populäre Poesie, deren Sprache ein romanisiertes Latein genannt werden kann. In Deutschland hat man keine ganz

entsprechenden Produkte. Da blieb zwischen lateinischer Dichtung und deutscher, zwischen gelehrter und nationaler Epik noch eine größere Kluft. Jene rhythmischen lateinischen historischen Volkslieder der romanischen Länder aber gaben die Brücke her, auf welcher sich eine Annäherung der beiden epischen Sphären vollzog.

In England streut die nationale Historiographie in ihre Prosa englische geschichtliche Lieder ein, in Deutschland benutzen die lateinisch schreibenden Historiker historische Spielmannslieder.

Schon 826/827 dichtete der aquitanische Mönch Ermoldus Nigellus, der Günstling und Kanzler Pippins, des Sohns Ludwigs des Frommen, ein episches Gedicht über die Taten jenes Ludwig in lateinischen Distichen, führte darin zum erstenmal das Motiv des Kampfes gegen die Sarazenen, der Kriege Karls des Großen und seines Sohns in die mittelalterliche Literatur ein und schöpfte dabei aus gesungenen Liedern. Als Helden feiert er unter anderen den 'Herzog Wilhelm von Toulouse', d. h. jenen Enkel Karl Martells und Grafensohn Wilhelm, Herzog von Aquitanien, der als Sarazenenbesieger und Eroberer Barcelonas berühmt, Mittelpunkt eines Zyklus der französischen Heldensage wurde. Als Muster des Stils schwebt ihm Ovid, daneben Vergil vor. In der äußeren Form weniger national als Otfried, übertrifft er ihn doch weit an populärer Darstellung. Er besingt Vorgänge, die er zum größten Teil selbst als Augenzeuge erlebt hat, Ereignisse der Gegenwart oder nächsten Vergangenheit, die er dann im Sinn volkstümlicher Lieder poetisierte. Der Schluß seines Lobgedichts zeigt dies deutlich. Im Jahr 826 hatte ein Priester Georg aus Venedig für Ludwig eine hydraulische Orgel gebaut. Das preist Ermoldus als Triumph des deutschen Kaisertums: nun ist willig zu uns gekommen, was bisher Italien als seinen Besitz voller Stolz rühmte und wodurch Konstantinopel allein dem deutschen Kaiser den Vorrang bestritt; da jetzt, was nicht die mächtige Roma besaß, die Aachener Pfalz schmückt, wird auch Byzanz seinen Nacken den Franken beugen. Darauf folgt eine doppelte Vision des heiligen Theutammus in der Straßburger Marienkirche: rechts erscheint ihm in einem Lichtmeer ein seliger Geist, gestaltet wie ein wunderbarer Vogel, offenbar als Phönix gedacht; später in einer andern Nacht öffnet sich unter Glocken-

gebraus das Gewölbe des Domes, es steigen übergossen von Licht drei weißgekleidete Heilige aus der Höhe herab, schreiten zu den drei Altären der Jungfrau Maria, des Petrus und des Paulus und verrichten vor ihnen ihr Gebet; es ist der gerade in dieser Stunde unter den Friesen den Märtyrertod erleidende heilige Bonifazius mit seinen beiden Gefährten. Gleichzeitig aber übernimmt er mit der ausführlichen Beschreibung der Bilder der Mainzer Albanskirche und der noch reicheren der Gemälde in der Kaiserpfalz zu Ingelheim ein altes Requisit antiker Epik (s. oben S. 55 f., 82 f., 109).

Ungefähr hundert Jahre später greift Ekkehard I. von St. Gallen einen uralten nationalen Sagenstoff auf, aber er weiß ihn dem gelehrten Zeitalter nicht besser literarisch erträglich zu machen, als indem er den alten epischen Stil gegen den des Sängers der Äneide eintauscht. Kein weit-ausschauender Ehrgeiz hat ihn dabei getrieben: das Poem entstand als einfache Schulaufgabe, als ein von dem Vorsteher der St. Galler Klosterschule bestelltes *dictamen*, das dann nur größere Anerkennung und Verbreitung fand, als vorauszusehen war, so daß man es dem Straßburger Bischof Erchanbald zu dedizieren wagen konnte.

Die neue Wendung bezeugen auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung und der historischen Dichtung, aber auch der Legende Notker Balbulus in St. Gallen und Hrotsvith von Gandersheim.

Notkers Balbulus, des 'Mönches von St. Gallen', anonymes Buch über Karl den Großen, gleich nach 883 auf einen persönlichen zufälligen Wunsch Kaiser Karls III. des Dicken, des Urenkels Karls des Großen, entstanden, gibt in sprunghafter lockerster Komposition von Episode zu Episode schweifend eine Geschichte Karls des Großen mit liebenswürdiger Drastik und Behaglichkeit. Wir sehen, wie der große Kaiser sich um Schulwesen und Bauten kümmert, wir hören, wie er sich kleidet, wie er von den Bauleuten betrogen wird, nachher aber Gottes Strafgericht die Betrüger ereilt; wir erfahren Anekdoten aus Ludwigs des Deutschen Kinderjahren, von den heidnischen Normannen, die sich um der Patengeschenke willen taufen lassen, dann aber auch gleich öfter und bis zu zwanzig Malen. Teufelsgeschichten von naiver Komik mit Spitzen gegen die hohe Weltgeistlichkeit laufen mit unter. Der Teufel stiehlt

einem Bischof den Wein, verwandelt sich einem Bischof zum Possen in ein Maultier. Die politische Geschichte kann dieser Mann nicht anders als mit pointierter Hervorkehrung des Persönlichen behandeln: auch die großen Staatsereignisse wandeln sich ihm in Affairen des häuslichen Lebens. Die Kriegsgeschichte erfüllt er mit Sagen. Nicht bloß die Darstellung der Hunnenkriege, sondern auch die des Zeitalters Karls. Und hier berührt er sich mit Darstellungen, die wir aus den späteren altfranzösischen Chansons de geste kennen. Er identifiziert gleich diesen Karl und Karl Martell, Normannen und Sarazenen, erzählt voller Behagen eine Geschichte von Pippins des Kurzen groteskem Kampf mit dem Löwen und wie er im Bade nur mit Hemd und Schuhen bekleidet durch sein Schwert einen bösen Geist verscheucht habe, bringt Züge, die später in der Sage von Wilhelm von Orange erscheinen, erwähnt bei seiner Erzählung des Langobardenkriegs den Flüchtling Otter (Ogier), den späteren Haupthelden französischer Lieder. Unzweifelhaft schöpft er hier und anderwärts aus mündlicher Überlieferung, schwerlich aber aus 'Erzählungen des Volks', vielmehr aus den Liedern der Spielleute, wenn auch die von ihm mit Namen genannten Gewährsmänner die Vermittler gewesen sein mögen. Die vermutlich durch das Medium lateinischer Lieder erlangten Beziehungen zur Dichtung französischer Jongleurs erläutert eine andere Tatsache. Notker Balbulus hat zuerst in Deutschland für die musikalischen Sequenzen des Graduale der Messe, d. h. für die auf der Schlußsilbe des Halleluja lang ausgehaltenen Kadenzen Texte gedichtet, und er nahm dabei als Vorbild ein französisches Antiphonar, das ein Presbyter des Klosters Jumièges nach St. Gallen mitgebracht hatte und in welchem bereits den Melodien Verse unterlegt waren. Als eine griechische Gesandtschaft am kaiserlichen Hofe zum Sonntag nach Epiphania ihre Antiphonen sang, ergötzte sich der Kaiser an dem Wohllaut dieser Gesänge und ließ durch einen des Griechischen mächtigen Kaplan die Texte in derselben Melodie lateinisch wiedergeben und zwar so, daß jedem Ton eine Silbe entsprechen sollte: das meldet Notker, der Musikkundige, mit Freude. Aber wenn er auch gern griechische Kultur sich aneignet, so teilt er doch ganz den imperialistischen Stolz, der den Herrscher von Byzanz nicht als Kaiser, sondern nur als König anerkennt, und mit

Entzücken erzählt er eine echte Spielmannsschnurre von der Überlistung der heimtückisch-grausamen Hofgesellschaft durch einen Gesandten des deutschen Kaisers.

Es ergibt sich aus dem Gesagten ein inniger Zusammenhang zwischen französischer und deutscher volkstümlicher Dichtung. Dieser Zusammenhang wurde besonders folgenreich auf dem Gebiet der volkstümlichen epischen Erzählung. Er lebt vor allem in den Kreisen der Spielleute und Jongleurs. Er muß ein wechselseitiger gewesen sein. Denn wenn neuere Forschung dunkle Ahnungen der Brüder Grimm bestätigend und klärend, festgestellt hat, daß die altfranzösische nationale Epik in Motiven, Namen, Darstellung und Stil von der germanischen, der fränkischen Volksepik angeregt und beeinflußt worden ist, so hat sich später die deutsche Volksdichtung an der französischen Schwester gebildet. Ein hin und her gehender Austausch besteht hinfort zwischen deutschen und französischen fahrenden Sängern.

Der Mönch von St. Gallen hat zu dem historischen Bilde Karls des Großen, wie es Einhard geschaffen, den erfundenen Zug gefügt, Karl habe sich gesehnt, einen Kriegszug ins heilige Land zu unternehmen, und bedauert, daß das zwischenliegende Meer ihn daran hinderte. Überhaupt zieht das Verhältnis zu den östlichen Völkern seine Phantasie besonders an. Die Gesandtschaft des Harun al Raschid an Karl den Großen malt er beinahe märchenhaft aus. Man verknüpfte also schon damals Karls Person mit dem Morgenland und mochte wohl schon damals aus dem Plan des Orientzugs eine Tatsache schaffen. Hundert Jahre später (um 970) nahm in Italien der Chronist Benedict vom Berge Soracte diese Sagen von einem Kreuzzug des großen Karl, den er von einem fabelhaften Ort Traversus angetreten habe, von einem Bündnis mit dem König der Perser, von einem Besuch des heiligen Grabes in sein Geschichtswerk auf und fixierte dadurch zuerst literarisch eine Sage, die im Zeitalter des ersten Kreuzzugs bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts in dem französischen Gedicht von der 'Pélerinage de Charlemagne' die nationale Literatur eroberte, in ganz Europa aufflammte und als Agitationsmittel benutzt wurde, bis dann Friedrich der Rotbart sie im Interesse der kaiserlichen Macht durch die Erhebung der Reliquien in Aachen legitimierte.

Gleichzeitig mit dem italienischen Mönch erzählte ein geistlicher Historiker in den Niederlanden den Krieg Karls gegen die Sarazenen in Spanien völlig märchenhaft und bereitete dadurch die Chronik des Pseudo-Turpin vor, in der die Heldensage von Roland und Karl zur asketischen Wallfahrtslegende umgeformt war.

Es geschah das unter dem Einfluß eines antiken Romans: des Alexanderromans.

Um die Mitte des 10. Jahrhunderts gelangte aus Konstantinopel nach Italien der in Alexandrien entstandene griechische Roman des Pseudo-Kallisthenes über Alexander den Großen, dessen Kern noch in die Ptolemäerzeit zurückreicht, der aber im 3. Jahrhundert seine schließlich fortlebende Gestalt erhielt. Der Archipresbyter Leo hatte bei einer Gesandtschaftsreise im Auftrage des Herzogs von Campanien in Byzanz eine Handschrift des Werks gefunden und machte sich einige Jahre nachher auf Befehl seines Herrn daran, das griechische Original lateinisch zu bearbeiten.

Schon im 4. Jahrhundert war eine lateinische Übersetzung von Julius Valerius verfaßt, und im 7. Jahrhundert hatte die Sage von Alexander dann in der angeblich von Hieronymus verfaßten lateinischen Übersetzung eines fabelreichen kosmographischen Buchs des istrischen Philosophen Ethicus, unter welcher Maske ein französischer Autor seine ungeheuerlichen Schwindeleien als angeblicher Augenzeuge aufsuchte, üppige Schöblinge getrieben. Im 9. Jahrhundert hatte in Italien ein rhythmischer Abcdarius die Gestalt Alexanders völlig sagenhaft als Sohn eines Philisters und einer Bethanierin behandelt: als kühner Entdecker und Reisender durchzieht er die ganze Welt, Länder und Meere, kommt nach dem Lande der Finsternis, wo die Edelsteine herkommen, fängt in der Wüste ein wunderbares Tier, halb Pferd halb Stier (den Bucephalus), macht eine Luftfahrt mit den Greifen und gelobt dann, wenn er gerettet würde, eine Stadt zu gründen. Das geschieht, und so entsteht die italienische Stadt Alessandria.

Allein erst durch die Übersetzung des Archipresbyter Leo, durch die sogenannte 'Geschichte von den Schlachten', wurde der Alexanderroman wirklich Besitz der mittelalterlichen Literatur.

Selbständige Verbreitung fanden aber neben dem Roman zwei Briefe Alexanders an seinen Lehrer Aristoteles,

der eine betitelt: 'Über die Wunder Indiens', der andere: 'Über seine Reise nach Indien und die Lage von Indien'. Der erste, ursprünglich griechisch abgefaßt, war auch in den Roman des Pseudokallisthenes aufgenommen worden, der andere ist selbständig geblieben und von vornherein lateinisch geschrieben seit dem 9. Jahrhundert verbreitet. Da hört man von der Schilfstadt im bitteren Fluß, von Männern mit sechs Händen, von Prasiaca in Indien, wo die Bäume reden, wo der heilige Baum Alexandern den Tod weissagt, von dem Pallast des Porus mit goldnen Säulen, zwischen denen ein Weinstock mit goldnen Blättern, Zweigen aus Kristall und Edelsteinen sich befindet; von dem Odontotyranus mit drei Hörnern auf der Stirn und einem Pferdekopf; von den acht Fuß hohen, völlig behaarten Ichthyophagen und von den Hundsköpfen.

Man kann den Alexanderroman eine Odyssee in Briefen nennen, und diese Bezeichnung trifft auch insofern zu, als die eigentümliche Komposition der Odyssee, die Einschachtelung einer zurückblickenden Erzählung in der Ich-Form, beibehalten und nur durch Briefe des Helden ersetzt ist.

Ein zweiter griechisch antiker Roman des 3. Jahrhunderts, der im 6. Jahrhundert christianisierend und popularisierend ins Lateinische übersetzt worden war und eine immense Verbreitung fand, was sich in immer neuen frei ändernden Abschriften zeigte: der 'Apollonius von Tyrus', wurde jetzt in Leoninischen Hexametern mittelalterlich gestaltet. Es geschah in den Niederlanden, wahrscheinlich in Gent. Die Künste der aufblühenden Rhetorik sind dem Werk verhängnisvoll geworden: der Dichter hängt von Ovid, Vergil und Persius ab; er liebt Schilderungen und Gleichnisse; er prunkt mit griechischen und halbgriechischen Worten.

Im stammverwandten England aber werden jetzt der Alexanderbrief über Indien wie der Apollonius schon der nationalen Literatur gewonnen: in englischer Sprache las man dort von den Wundern des Ostens und von den seltsamen Abenteuern des rätselratenden Königs von Tyrus.

VII.

Antike Bildung hatte Notker Balbulus besessen und mit volkstümlicher Erzählung, mit der Wiedergabe nationaler Sage verbunden; antike Bildung mit deutscher Heldensage auszusöhnen,

sucht etwas über ein Menschenalter später auch das schon erwähnte Gedicht eines Klostersgenossen: Ekkehards I. 'Waltharius manufortis'. Ein Epos im Stil Vergils, in lateinischen Hexametern. Sein Stoff war einst in Stabreimen von den altgermanischen Sängern gesungen worden und auf die altenglischen Bruchstücke einer solchen alliterierenden Dichtung über Walther und Hildegunde wies ich schon oben hin. Nicht naives Interesse an der alten Sage bewog Ekkehard I. zu seinem Poem, verschaffte ihm Anerkennung und Verbreitung, bestimmte Ekkehard IV. es zu revidieren. Es war ein halb historisches, halb ethnographisches Interesse. Die Sitte fremder, namentlich kriegerischer Völker hat zu allen Zeiten die Neugier und die Phantasie der Menschen heftig erregt: von der Odyssee bis zu den griechischen Historikern, die über die Völker des Ostens fabelhafte Nachrichten verbreiteten, von den antiken Reiseromanen der Kaiserzeit bis zu den Legenden der bei wilden Barbaren wirkenden Apostel und Märtyrer haben wir das hier schon verfolgen können. Den altenglischen Bearbeiter der Exodus trieb es, seine Zusätze vom Mohrenvolk zu machen. In der Walthersage erscheinen die Hunnen, dies rätselhafte Volk, das, wie ein plötzliches Erdbeben, die Welt aufrührte. Die Erinnerung an sie war nicht erloschen. Die Einfälle der Magyaren, die das Mittelalter allgemein ihnen gleichsetzte, hatte aber die alte Angst furchtbar erneut. Bis nach St. Gallen waren die Horden der Ungarn am 1. Mai 926 gedrunken und hatten dort im Klosterhof ihr Lager aufgeschlagen. Ekkehard hat das als junger Mann mit eigenen Augen gesehen: der Eindruck war so mächtig, daß er ihm jene Sage, in der die Hunnen eine mächtige Rolle spielen, ganz nahe rücken mußte. Auch in Italien erregte seine Dichtung aus gleichem Grunde Interesse: in Novalesse benutzte eine anonyme Klosterchronik den ersten Teil des 'Waltharius', der im wesentlichen die alten geschichtlichen Erinnerungen widerspiegelt, und verband damit eine lokale Legende, von einem vornehmen Krieger Namens Walther, der in jenes Kloster eingetreten ist.

Die literarische Neubelebung der alten Walthersage bringt zugleich ihre Historisierung und bedeutet nichts anderes als den Versuch, die Geschichte durch Sagen nach rückwärts zu ergänzen.

Es mögen wohl auch andere literarisch gebildete Dichter dem Verfahren Ekkehards gefolgt sein. Eine höchst ungläub-

würdige Angabe in einem lügen- und fabelreichen Spielmannsgedicht des 12. Jahrhunderts — der sogenannten 'Klage' — berichtet, daß im Auftrag des Bischofs Pilgrim von Passau damals auch dessen Schreiber Konrad die Nibelungensage in lateinischer Sprache aufgezeichnet habe. Und ein Jahrhundert später fand das Gedicht 'Waltharius' noch Beifall: auf Befehl des Erzbischofs Aribio von Mainz unterwarf es Ekkehard IV. von St. Gallen einer formalen Redaktion.

VIII.

Die Nonne Hrotsvith von Gandersheim kann als eigentliche Vertreterin der Kunstepik des Ottonischen Zeitalters gelten. Eine Schülerin der gelehrten Nichte Ottos I., Gerberg, der Äbtissin von Gandersheim, hat sie poetische Legenden in epischer und dialogischer Form sowie ein historisches Epos geschaffen. Die Legenden in leoninischen Hexametern und Distichen behandeln zum Teil ganz junge Geschichten, Geschehnisse die erst vor einem Jahrhundert stattgehabt und legendarisch fixiert waren. Eine beruht sogar auf dem mündlichen Bericht eines Zeitgenossen: eines christlichen Mitglieds der Gesandtschaft von Abderrahman III. aus Cordoba. Hrotsviths Legenden nähern sich also auch in der Wahl des Stoffs dem Sinn des Wortes *Novelle*: es sind neue Vorfälle, die sie bringt.

Zwei andere Legenden führen in die Weltliteratur die dichterische Gestaltung der mittelalterlichen Faustsage ein: die Geschichten von den Teufelsbündnissen des Theophilus und des Dieners des Proterius. Die *Novelle* vom Theophilus ist erst im 6. Jahrhundert von dem Griechen Eutychianos verfaßt und wendet den beliebten (oben S. 117 besprochenen) Kunstgriff der fingierten Beglaubigung an: der Dichter will als Augenzeuge und Hausgenosse des Theophilus erzählen. Die lateinischen Übersetzungen beider Legenden, welche Hrotsvith benutzte, stammen aus dem 9. Jahrhundert und sind beide in Italien entstanden. Sie führen in der alten Simon Magus- und der modernen Faustsage verwandtes Motiv in die mittelalterliche Literatur ein.

Welche Kluft trennt aber die hier vertretene Auffassung des Teufels von der altenglischen! Der Teufel dieser späten griechischen Legenden wird getäuscht; durch Anrufung der

Vermittlung Christi und der heiligen Jungfrau wird das Teufelsbündnis hinfällig. Wohin ist der grandiose Tiefsinn, der heldenhafte Mut, die ehrene Starrheit, mit der die altchristliche Zeit, mit der die stabreimende altenglische Dichtung die dämonische Macht der Sünde und des Bösen auffaßte!

Märchenhafte Züge begegnen in diesen Legenden der Hrotsvith vielfach: in drei Legenden tritt ein Magier oder Astrolog auf; der enthauptete Märtyrer Dionysius marschiert seinen Kopf in den Händen tragend noch tapfer zwei Meilen weiter, bis er an die von Gott bestimmte Grabstätte kommt. Von hier ist es nicht mehr weit bis zu der grotesken Phantastik der Spielmannslegenden des 12. Jahrhunderts.

Eine Art historische Familienlegende kann man auch Hrotsviths poetische Geschichtschreibung nennen. Ihre intimen Beziehungen zu den Mitgliedern des kaiserlichen Hauses treten hier stark hervor. Ottos Wirksamkeit erscheint unter dem Gesichtspunkt providentieller Leitung; Familienzwise und Empörungen der Verwandten umgekehrt als Anstiftungen des Teufels. Die breit und detailliert vorgetragene Liebes- und Heiratsgeschichte: wie die unglückliche verwitwete Adelheid von Berengar verfolgt, mißhandelt, gefangen gehalten wird, dann mit einer treuen Dienerin und einem Presbyter durch einen unterirdischen Gang, den diese graben, entkommt — das liest sich wie eine erfundene Novelle.

Umkleidung spätantiker Novellenmotive bietet im Grunde auch ihr christianisierter Terenz, ihre Dramatik, die den Terenz verdrängen sollte und die nichts weiter ist als in Dialog verwandelte Legendendichtung.

Der Triumph christlicher Virginität über alle Verfolgungen und Verführungen heidnischer Versucher — das ist eigentlich das Grundschema. Recht arm, indessen Hrotsvith belebt es zuweilen durch drastische Komik und realistisches Detail der Episoden.

Ein liebestoller heidnischer Präses umarmt Nachts statt der ersehnten christlichen Kaisertochter rußige Töpfe und Kessel und jagt dann schwarz wie der Teufel die Wächter in die Flucht.

In zwei Hetärennovellen ist der Versuch gemacht, das Treiben in dem schlechten Hause zu veranschaulichen. Als der Eremit seine Pflgetochter Maria, die schon als Kind Christus

verlobt und in strenger Askese herangewachsen, dann aber durch einen Mönch verführt und in ein Bordell geraten ist, befreien will und zu diesem Zweck dort als liebelustiger Kriegsmann verkleidet sich einführt, gratuliert der Wirt des Hauses schmunzelnd dem Mädchen, daß es nicht nur Jünglinge, sondern auch alte Herren erobere, und während sie den Pflegevater erkennend in Tränen ausbricht, spielt der Alte seine Rolle tapfer weiter.

Die Psychologie des weiblichen Herzens gerät dieser Nonne seltsam gut. Die schöne Frau des Callimachus, heimlich Christin und dem Himmel verlobt, fürchtet doch die Versuchungen des jungen Andronicus, so daß sie kein anderes Mittel der Rettung sieht als den Tod — wie Lessings Emilia. Aus solchem Holze waren die höfischen Damen geschnitzt, denen die Anträge der Minnesänger das Blut so sehr in Wallung brachten. Auch die zwei Bekehrungslegenden, wo die verführten Christentöchter dem Hetärendienst entrissen werden, enthalten solche echte Züge aus dem problematischen Gebiet der weiblichen Natur.

Sentimentalität in der Weise der spätantiken erotischen Erzählungen, schwächliche Auffassung der Sünde macht sich allerdings stark bemerkbar. Die asketische Strenge ist hier aufgelöst, die Tragik der Schuld ist hier verwässert; der große Zug der altchristlichen Ethik ins Übermenschliche ist vermenschlicht, aber auch verflacht.

Eine Verweltlichung, wenn auch keine Vermenschlichung, bedeutet das allegorische Legendendrama, in dem die drei Töchter der Sapientia: Fides, Spes, Caritas den Opfertod erleiden. In dieser auf Simon Metaphrastes zurückgehenden Allegorie ist aus der Psychomachie des Prudentius, aus der Allegorie des Marcianus Capella und Boethius eine Methode der poetischen Gestaltung gewonnen, die in der Folgezeit verhängnisvoll sich ausbreiten und schließlich auch den weltlichen Roman in ein Puppenspiel allegorischer Handlungen von Personifikationen auflösen sollte.

IX.

Die gelehrten, die kirchlichen literarischen Formen werden in dieser Zeit mit staunenswerter Schnelligkeit zum Gefäß weltlichen Inhalts.

Kaum sind hundert Jahre vergangen, daß Notker Balbulus den Melodien der liturgischen Sequenz Verse als Text unterlegte, und schon dichtet man auf diese Sequenzenmelodien auch weltliche Texte in lateinischer Sprache: historische Lieder, Versnovellen, Schwänke, Parodien auf die Visionsgattung. Es treten uns hier zum erstenmal mehrere Stoffe entgegen, die einen Rundgang durch die Literaturen gemacht haben.

Dicht an Ekkehard I. heran führt ein lateinisches Poem, das sich *Modus Ottinc* nennt, weil es nach einer Melodie geht, die einst in bedeutungsvoller Stunde in Kaiser Ottos Leben eingegriffen hatte. Bei einem Palastbrand hatte die Umgebung nicht gewagt, den Schlafenden zu berühren und ihn deshalb durch Saitenspiel geweckt. Der damals gespielten und gesungenen Weise legte man den Namen des Kaisers bei. Die Melodie selbst ist nun aber eine Sequenzenmelodie. Diese aus dem Kultus herausgewachsene musikalisch-dichterische Form, die auch Ekkehard I. gepflegt hatte, ist also im Laufe kurzer Zeit zum Ausdruck weltlicher Epik benutzt worden. Der Inhalt des Gedichts ist panegyrisch und knüpft an die Ungarnkämpfe an wie der Waltharius. — Eine andere Sequenzenmelodie hieß *Modus Liebinc*, weil nach der Schlacht von Squillace Otto II. auf der Flucht durch das Meer einem Fahrzeug entgegenschwimmend von einem gewissen Liuppo vor einem Schiffer gerettet ward, der ihn festhalten wollte. Diese Anekdote berichtet Thietmar von Merseburg offenbar auf Grund von Spielmannsliedern, die das Ereignis feierten. — Nach der Weise dieser Lieder wurde nun auch ein sehr unchristlicher Schwank vom Schneekind gedichtet: ein schwäbischer Kaufmann wird, während er eine Seereise unternommen hat, von seiner Frau betrogen und findet, nach zwei Jahren zurückgekehrt, einen Sohn vor. Die listige Frau begegnet dem fragenden Vorwurf des Mannes mit der Auskunft, das Kind habe sie infolge davon, daß sie einmal ihren Durst mit Schnee löschte. Der Mann, scheinbar beruhigt, nimmt den Knaben auf seine nächste Seereise mit, verkauft ihn unterwegs als Sklaven und erzählt bei seiner Rückkehr der entsetzten Frau, das Schneekind sei, als ein Sturm sie auf die heißen Sandbänke Afrikas geschleudert habe, in der Sonne zerflossen.

Die Geschichte gehört zu den Weltmärchen. Außer in zwei anderen lateinischen Behandlungen besitzen wir sie als

französischen Fabliau; sie ist in ganz Europa, auch in Nordindien nachzuweisen; als Märchen lebt sie noch heut in Hessen, und stammt wohl aus Asien.

Eine andere Sequenz in lateinischer Sprache enthält das älteste deutsche Lügenmärchen: ein König will seine Tochter, um die viele werben, nur dem zur Frau geben, der die Kunst des Lügens so gut versteht, daß der König ihn selbst für einen Lügner erklären muß. Ein listiger Schwabe bindet ihm nun eine ungeheuerliche Jagdgeschichte auf. Als er ein erschossenes Häslein abweidete, flossen aus dessen beiden Ohren je hundert Maß Honig und hundert Scheffel Erbsen. Das legte er alles in das abgezogene Fell, und wie er nun das übrige zerschnitt, fand er an einer seltsamen Stelle eine königliche Urkunde, die bestimmte, daß der König sein Knecht sei. „Die Urkunde lügt wie du“ — da wurde der Schwabe des Königs Eidam.

Die gleichfalls internationale Geschichte enthält in dieser Fassung offenbar eine Parodie auf jene oben von mir wiederholt beleuchtete altüberlieferte Manier der fingierten urkundlichen Beglaubigung, wie sie sich im antiken Roman und daraus in der frühchristlichen und mittelalterlichen Legende entwickelt hatte und dann auch in den mittelalterlichen Roman und das mittelalterliche Spielmannsgedicht übergang (s. ob. S. 117. 137).

Die geistlichen Visionen parodiert ein strophischer lateinischer Schwank vom Erzbischof Heriger, worin dieser einen Lügenpropheten abführt, der sich gerühmt hatte, in die Hölle gefahren zu sein. Der Aufschneider wird von dem Bischof aufs Glatteis gelockt und durch scheinbar entgegenkommende Antworten auch zu einer detaillierteren Schilderung des angeblich gesehenen göttlichen Hofhaltes gebracht. „Wie hoch ehrte dich denn der Herr des Himmels? Wo saßest du? Was hast du gegessen?“ — „In einem Winkel stahl ich ein Stückchen Lunge, das verzehrte ich und suchte das Weite.“ Da läßt ihn der Bischof binden und mit Ruten streichen, weil er von Christus zur Mahlzeit geladen, ihn bestohlen habe.

Eine wirkliche Begebenheit des Klosters Homburg an der Unstrut bei Langensalza verspottet ein anderer lateinischer Schwank, den Stil des Heldenepos travestierend. Ein altes Nönnchen hatte eine kleine Eselin, die überfiel ein Wolf und, nachdem er ihr erst den Schwanz, mit dem sie um sich schlug,

abgebissen hatte, überwältigte er sie trotz ihrem Widerstand und Geschrei. Der Weheruf der Sterbenden führt die Herrin Alfråd herbei; diese alarmiert alle Schwestern, und nun rücken sie wie eine geschlossene Armee heran, den Feind zu strecken. Doch dieser ist längst, nachdem er seine Beute verschlungen, wieder in die Wälder geflohen. Es wird auch hier eine bestimmte persönliche Satire verborgen sein, die noch nicht erraten ist.

Das Gedicht 'Von Lantfrid und Cobbo' gestaltet die Welt-novelle der zwei großmütigen Freunde, die in Deutschland und Frankreich durch die Geschichten von Athis und Prophilius, Titus und Gisippus, Aleander und Septimus, Amicus und Amelius, Engelhard und Dietrich, Ludwig und Alexander, Olivier und Artus verbreitet ist und seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Frankreich wie in Deutschland als Epos behandelt wurde.

Bitterer spottet in Frankreich der lateinische Schwank vom alten Priester, der einen Wolf in einer Grube gefangen hat und, als er ihm mit einem Stock die Augen ausschlagen will, von ihm hineingezogen wird. Nun fürchten sich beide: der Priester vor dem Wolf, dieser, daß er nicht hinauskomme. In seiner Angst murmelt der Alte Gebete, die sieben Buß-psalmen, und immer wieder ruft er *Miserere mei deus*. Für die Toten und für die Lebenden den ganzen Psalter und das Pater-noster singt er. Bei *sed libera nos a malo* springt ihm der Wolf auf den Rücken, der Priester duckt sich und dient so dem Wolf als Brücke zu entfliehen. Glückselig stimmt der nun selbst Gefangene *Laudate dominum* an und wird von den Nachbarn herausgezogen.

Frankreich hat den Ruhm, in dieser Zeit, zu Anfang des 11. Jahrhunderts die glänzendsten Schwänke hervorgebracht zu haben: die köstliche Erzählung vom armen Bauer 'Einochs', der es immer nur bis zu einem Ochsen bringen konnte und als er den verkauft hat, durch unerhörte Glücksfälle und lustigste Prellerei seiner dummen Nachbarn zu Reichtum kommt, sich mit unerschöpflicher Lust aus allen Schlingen zieht und die Gefoppten, die ihm aus Wut nach dem Leben trachten, zu Mördern und schließlich Selbstmördern macht.

Hier lebt der ganze Übermut gallischer Fabulierkunst, die scharfe unerbittliche Folgerichtigkeit, mit der eine komische Voraussetzung ausgenutzt und in alle Konsequenzen verfolgt

wird. Auch hier waltet ein starker satirischer Zug: der Pfarrer ist unter den habsüchtigen, törichten Menschen, die der Eulenspiegel Unibos prellt. Wenn 'Einochs' seine sich tot stellende Frau, die er für ermordet ausgibt, durch Flötenspiel ins Leben zurückruft; wenn der Bauer den Pfarrer immer wieder überlistet, den seine Habgier blendet; wenn 'Einochs', als er durch Schlaueheit von einem Sauhirt die Herde erhalten hat, erklärt, er habe sie auf dem Meeresgrund in einem herrlichen Lande gefunden — so erklingt da literarische, aber auch soziale Kritik und Satire.

Die Darstellung in diesen lateinischen Gedichten Frankreichs und Deutschlands bewegt sich so lebendig, drastisch, vielfach so burlesk und ausgelassen, daß man geneigt ist, diese Kunst aus einer andern Welt als der geistlicher Bildung abzuleiten: aus der Welt der Spielleute. Und wenn sich auch nicht nachweisen läßt, daß die vorliegenden Gedichte von Spielleuten verfaßt sind, so steht doch durch das Zeugnis des Dichters Amarcus für den Anfang des 11. Jahrhunderts fest, daß diese Stoffe zum Repertoire der Spielleute gehörten.

Die Spielleute in Deutschland, die Jongleurs in Frankreich, die Minstrels in England haben die Erbschaft nicht nur der alten epischen Volkssänger, sondern auch die der spätantiken *Mimi* angetreten. Als die nationale Heldendichtung an Achtung bei den Gebildeten verlor, sank auch die soziale Stellung des nationalen Sängers. Mit der äußeren Reputation büßte er auch die eigene innere Ehrfurcht ein vor der überlieferten Sage. Das treue Festhalten an dem Stoff, den Jahrhunderte nationaler Überlieferung geprägt hatten, brachte bei den Vornehmen keine Anerkennung mehr. Die Beständigkeit und Festigkeit im Leben des epischen Sängers wie in seiner Art zu dichten, hörte auf. Die Fiktion, die freie den Stoff willkürlich neugestaltende Tätigkeit der Phantasie konnte allein Beifall erringen. Der einstige Genosse des Königsfisches ward ein fahrender Gesell und griff auf, was aus dem sterbenden Altertum an Künsten niedriger Unterhaltung durch die zweifelhafte Klasse der umherziehenden Schauspieler, Sänger, Tänzer, Rezitatoren gerettet worden war.

Komische Szenen darzustellen, Lieder zu singen, Schwänke und Anekdoten vorzutragen, allerlei Possen zu treiben, Kunststücke mit Tieren und Puppen auszuführen, das alles verstanden

diese Leute in Deutschland wie in Frankreich und England. Der im Zeitalter der Ottonen wachsende Verkehr zwischen deutscher, romanischer und byzantinischer, ja arabischer Kultur beförderte auch den internationalen Austausch im Kreise der Überlieferung jener fahrenden Poesie, die ihre Stoffe im eigentlichen Sinn des Wortes am Wege suchte und fand. Auf den großen Kulturstraßen, die von Frankreich und Deutschland nach Italien führten, flogen diesen Jokulatoren ungezählte Motive jener uralten und immer neu wachsenden Novellen-, Schwank-, Fabel- und Märchendichtung zu, die seit den Tagen Herodots eine geistige Brücke zwischen Orient und Okzident schlug.

X.

Aus einem Märchenmotiv und zusammengefügt Novellen heraus, aus der Kunst spielmännischer Dichtung ist auch der erste frei erfundene mittelalterliche Roman geboren: der 'Ruodlieb', den ein unbekannter Mönch des Klosters Tegernsee um 1030 in lateinischer Sprache gedichtet hat. Sein Werk ist uns leider nur in Bruchstücken auf einzelnen Pergamentblättern erhalten. Nachdem diese in der Frühzeit der deutschen Philologie der unvergeßliche Andreas Schmeller veröffentlicht hatte, ist der Zusammenhang und die Komposition der Dichtung, ihr hoher geschichtlicher und künstlerischer Wert erst in den letzten Jahrzehnten erkannt und gewürdigt worden, hauptsächlich durch Scherer, Seiler und Laistner, Kögel und Kelle. Auf den Ergebnissen dieser Forschungen baut die nachstehende Betrachtung weiter.

Im Jahre 1023 hatte an der Maas, dem Grenzfluß Frankreichs und Deutschlands, eine Zusammenkunft zwischen Kaiser Heinrich II. und König Robert stattgefunden. Jeder war von einem glänzenden Gefolge begleitet. Obwohl viele meinten, es zieme sich nicht, daß einer der Fürsten in das Gebiet des andern hinübergehe, und man solle deshalb auf einem Schiffe mitten im Flusse zusammenkommen, fährt der Kaiser, als der mächtigere, zum König hinüber. Eine feierliche Verbrüderung wird durch Messe, Festmahl, beiderseitige Geschenke bekräftigt.

Dieses Ereignis bildet frei behandelt und ausgeschmückt den historischen Kern des Romans. Also ein Vorgang der Gegenwart, der vor die Phantasie Bilder weltlicher Pracht,

von Luxus und Festesfreude stellt, wie sie später der höfisch-ritterliche Roman Frankreichs, Englands und Deutschlands so unermüdlich abmalte.

Der poetische Kern des Romans ist ein Märchen, welches aus einer Rahmenerzählung eine Reihe Novellen herauspinnt. Ein junger Mann ist in fremde Dienste getreten. Als er daraus scheidet, bekommt er, der auf Geld verzichtet, als Lohn Weisheitslehren, und außerdem ein Brot, das er erst zu Hause anschneiden soll, worin Goldmünzen verborgen sind. Auf dem Weg zur Heimat bewähren sich in einzelnen Abenteuern die empfangenen Weisheitslehren.

Die Rahmenerzählung ist in das Zeitkostüm gesteckt: ein Ministerial ist der Held.

Eine Reihe von Motiven sind aus dem Repertoire der nationalen Heldensage entlehnt: der erste Auszug und Abschied Ruodliebs, der Kriegszug, die Siegesbotschaft in die Heimat, die Friedensgesandtschaft, die Botenbegrüßung bei der Heimkehr zur Mutter, der Familienrat bei Ruodliebs Verheiratung, und in der letzten überhaupt abweichenden Partie, in der man ein älteres Spielmannsgedicht hat durchschimmern sehen wollen, der Traum der Mutter von den Ebern und Wildsauen, die den Sohn bedrohen, der weissagende Zwerg, der Schatz der beiden Könige Immunch und Hartunch, die schöne Königstochter Heriburg, die Ruodlieb gewinnen soll. Der Name *Ruodlieb* kehrt wieder im Eckenliede des 13. Jahrhunderts (Strophe 82, 6), für einen König, dem unter märchenhaften Umständen ein gestohlenen Schwert gebracht wird.

Märchenhaft sind die zwölf Lehren des Königs, die das Programm der späteren Handlung geben, von denen indes nur drei zur Anwendung kommen: 'Trau keinem Rothaar', 'Biege nicht von der sichern Straße ab, auch wenn sie schmutzig ist', 'Nimm nicht Quartier bei altem Mann, der ein junges Weib hat'.

Zu Ruodlieb gesellt sich bei seiner Heimfahrt der Rote, den Ruodlieb trotz der Warnung nicht von sich weist. Bald wird er zu seinem Schaden inne, wie unrecht er tat, die Lehre zu vergessen: der Rote stiehlt ihm den Mantel. Ruodlieb ignoriert aber auch dies und zieht mit dem üblen Gefährten weiter. Dieser wird bald danach, weil er vom Wege abweichend durch Saaten reitet, von Bauern durchgeprügelt. Nachts

suchen sie im Dorf Unterkunft: ein Hirt weist sie an ein Haus, wo ein junger Mann mit einer alten Frau haust und erzählt auf Verlangen ausführlich die Heiratsgeschichte des Paares. Ruodlieb bleibt bei diesem Paar und hat es gut, der Rote geht in ein anderes Haus, wo ein alter Mann mit einer leichtsinnigen jungen Frau lebt, begeht dort Ehebruch und Totschlag und wird am nächsten Tage vom Gericht zum Tode verurteilt.

Ein neues Ideal weltlicher Sitte und Sittlichkeit stellt dieser Roman auf. Mit peinlicher Genauigkeit wird die Einhaltung der festgesetzten Formen für alle Vorgänge des Lebens beobachtet. Die diplomatischen Gewohnheiten in dem Empfang der Gesandten und den Verhandlungen mit ihnen, bei Begrüßung und Abschied, die Förmlichkeiten bei Beratungen, bei den Mahlzeiten, bei der Verlobung, bei dem Familienrat. Begrüßungs- und Abschiedsaudienz, Besuch und Gegenbesuch werden jedesmal unterschieden und beschrieben. Man erhebt sich vom Sitze und steht beim Reden in der Versammlung und auch im Verkehr mit Personen, denen man Ehrfurcht schuldet. Gäste setzen sich bei der Ankunft erst, wenn die Hausherrin sie auffordert. Die Kunst des Anweisens der Plätze muß der Hausherr verstehen, soll er nicht Verdruß erregen. Verneigen, Komplimente für Abwesende, Dank, Hutabnehmen zur Begrüßung, Küsse, Höflichkeitslächeln, Abschiedstrunk — das sind die Akte, in denen sich der gesellschaftliche Verkehr vollzieht und deren Unterlassung gelegentlich als ungeschliffen gerügt wird.

Der Sinn für den Luxus des Lebens ist erwacht: die Ausrüstung der Helden, die Waffen, das Hausgerät, Schmucksachen und Kunstwerke, die Kleider werden detailliert und anschaulich geschildert.

Die Galanterie, das wichtigste Kennzeichen der ritterlichen Bildung, wird im Roman vorausgesetzt. Der Gast reicht den Ehrenbecher, bevor er selbst trinkt, der Hausherrin. Junge Leute tragen den nach dem Essen sich in ihr Gemach zurückziehenden Frauen die Kissen nach und erhalten dafür zum Lohn eine Schale Weins, die bei allen zirkuliert. Der Ritter muß nicht bloß tüchtig im Kampf und auf der Jagd sein, er versteht es auch, sich gewandt zu unterhalten, er ist des Saitenspiels und des Tanzes kundig. Der Begriff der Minne blickt schon hervor: die Damen senden Liebesgrüße, empfangen

und geben zarte Geschenke. Die Charakteristik der Frauen ist reich und voll feiner Beobachtung. Die Schönheit und Anmut der Frau hebt der Roman durch Epitheta oder auch Vergleiche hervor: als die Tochter der vornehmen Witwe auftritt, ging von ihr ein Glanz aus wie vom leuchtenden Mond. Aber auch die weibliche Fröhlichkeit weiß der Dichter zu treffen: als Ruodlieb seine Kunststücke macht und die Fische verhext, klatschen alle Frauen und Mädchen in die Hände vor Entzücken. Das junge Mädchen, mit dem sich Ruodliebs Neffe verlobt, treibt mit zahmen sprechenden Staren und Dohlen ihre Possen. Sie besitzt die liebenswürdige Gabe, schalkhaft, wenn auch nach modernen Begriffen derb zu scherzen. Nach dem Tanz schlägt sie dem Geliebten ein Würfelspiel vor: wer dreimal gewinnt, soll vom andern den Ring bekommen; dann setzen sie sich selbst ein, und nun gewinnt das Mädchen den Ritter als Diener. Als an sie bei der Verlobung vor versammelter Verwandtschaft die übliche Frage gerichtet wird, ob sie den Jüngling zum Manne wolle, erwidert sie lächelnd: "Soll ich wirklich den im Spiel gewonnenen Sklaven nehmen? Ich wünsche, daß er mir beständig diene." Und als dann der Bräutigam ihr den Ring an den Finger steckt, neckt sie ihn mit seinen früheren Liebschaften: „Du gibst dich mit Buhlerinnen ab und verlangst von mir Treue! Ich werde mich hüten, auf das Verlangen einzugehen. Leb wohl: ich kann noch viele andere heiraten!"

Nie hätte nach den alten Anschauungen ein Mädchen zu ihrem künftigen Mann so reden dürfen. Das Verhältnis der beiden Geschlechter stellt der Dichter völlig anders dar als es die nationale Überlieferung verlangte. Die Männer weinen beim Abschied: Ruodlieb und das ganze Gesinde. Oder auch vor freudiger Überraschung (Ruodliebs Neffe als er von Ruodlieb eingeladen wird). Aber die verlassene Mutter weiß sich bald zu beherrschen und verbeißt ihren Schmerz.

Als am Hofe der vornehmen Witwe Ruodlieb drei Tänze gespielt hat, bitten die Damen noch um einen vierten. *Tout comme chez nous.*

In dem Versuch tieferer psychologischer Darstellung eines problematischen weiblichen Charakters erinnert der Roman an Hrotsviths Gestaltung der verführten Maria. Die junge Frau des alten Bauern läßt sich leicht zur Treulosigkeit bereden,

aber die Reue ergreift sie, nachdem ungeahnte Folgen aus dem Ehebruch hervorgehen. Da klagt sie sich verzweiflungsvoll des schwersten Verbrechens an und begehrt den Tod oder doch härteste Verstümmelung.

Trotz mancher Züge von Roheit namentlich in der Art, wie erotische Dinge besprochen werden, predigt das Gedicht eine zartfühlende Rücksicht der Menschen gegen einander. Obenan steht der große König: ein Idealbild weiser selbstloser Gerechtigkeit. In der Gerichtsversammlung werden die Plünderer begnadigt, weil man die milde Gesinnung des Königs respektieren will. Die Gefangenen behandelt er aufs schonendste: sie bekommen bei Bischöfen, Herzögen, vornehmen Herren Wohnung; den Anstifter des Überfalls nimmt der König gar selbst zu sich und läßt ihn an ausgezeichneter Stelle im Hofdienst zu als seinen Schwertträger. Beim Friedensschluß verzichtet er auf alle Geschenke, die der besiegte kleine König geschickt hat und fordert auch seine Großen auf, das gleiche zu tun. Als Ruodlieb dann von der Mutter gedrängt wird heimzukehren, mahnt der König ihn selbst, alles persönliche Interesse zurücksetzend, ihrem Wunsch zu folgen und beim Abschied dann erweist er sich durch Wort und Tat als gleich edler Herrscher. Sehr wirkungsvoll wird er vor seinem Auftreten durch seinen Jäger dem ankommenden Ruodlieb und dann in seiner Abwesenheit bei der Gerichtsversammlung nach der Schlacht geschildert. Er ist freigebig und freundlich zu allen seinen Leuten. Bei Tisch scherzt er mit den Hofbeamten und übergeht die Grafen. Die besseren Speisen sendet er dem Hofgesinde.

Auch der kleine König erscheint hochherzig und zartfühlend: von Ruodlieb, der als Gesandter bei ihm weilt, im Schachspiel besiegt zu werden, erträgt er gern. Der Typus des romanhaften idealen Königs, wie ihn die Karlssage, nachher die Artussage ausgebildet haben, wie ihn alle Spielmannsgedichte mehr oder weniger voraussetzen, erscheint hier schon voll entwickelt.

Die Humanität der handelnden Personen drängt sich auch sonst auf: Ruodlieb erhält bei dem reichen Bauer erlesene Bissen, aber er gibt die besten Stücke dem Hausherrn, und dieser zerschneidet sie wiederum und verteilt sie an sein Gesinde. Als Ruodlieb auf seiner Gesandtschaft drei Schachpartien

gewonnen hat, wollen die Mitspieler ihm den Einsatz aushändigen. Er verweigert die Annahme, da er nichts eingesetzt hat, muß aber ihrem Drängen nachgeben. Ins Vaterhaus nach zehnjähriger Abwesenheit zurückgekehrt, soll er den Herrensitz beim Festmahl einnehmen, aber er überläßt ihn der Mutter. Die Charakteristik des Dichters idealisiert und übertreibt.

Wie der Dichter Schönheit des Körpers, edle Gesinnung, Glanz des äußeren Lebens mit starken Farben malt, so auch das Häßliche und das Böse. Der alte Bauer, den seine junge Frau betrügt, erscheint als abschreckendes Scheusal: mit wildem Bart, der den Mund ganz verhüllt, krummer und dicker Nase, tiefliegenden Augen, die struppige Augenbrauen wie ein Wald bedecken. Die Mutter, als sie dem Sohn die Schrecken des Alters auseinandersetzt — vielleicht um ihn an die Flüchtigkeit des Lebens zu erinnern oder auf ihren Tod vorzubereiten und so ihn zur rechtzeitigen Vermählung zu bewegen —, entwirft ein fürchterliches Bild des körperlichen Verfalls.

Alte Weiber führt der Dichter mit grausamer Drastik vor Augen: sie gleichen einem schleichenden Geier oder einem Affen, ihr Hals dem einer gerupften Elster; ihre Schuhe schleppen Schmutz nach.

Das Gegenbild des braven Ruodlieb, der Rote, ist grell und übertreibend entworfen: er ist sinnlos brutal und zynisch. Aber auch hier zeichnet das Gedicht manchmal durch leise Striche überraschend wahr: der Rote pflegt sein Pferd nicht.

Der Dichter liebt das Genrehafte, er ist ein realistischer Kleinmaler bis an die Grenze des Erträglichen, ja darüber hinaus ins Komische hinein. Wunderhübsch gelingen ihm dabei aber elegische Stellen: als der Sohn in die Fremde zieht, da schaut ihm die betrubte Mutter aus dem Fenster nach — ein Motiv, das im 'Parzival' Wolframs und auf Liebesverhältnisse übertragen in der mhd. Lyrik sowie am Schluß des 'Moriz von Craün' wiederkehrt, — das Hofgesinde aber klettert auf die Zäune, um dem Herrn so lange als möglich mit den Augen zu folgen. Und die bangen Gedanken, die den aufs Ungewisse in die Fremde ziehenden Ruodlieb erfüllen, weiß der Erzähler stimmungsvoll zu treffen. Als Ruodlieb dann zurückkehren soll, sitzt im Kirschbaum vor der heimischen Burg ein Knabe, der reifen Früchte, die ihm fast in den Mund hängen, nicht

achtend und lugt lange vergeblich nach dem Erwarteten. Unaufhörlich ruft er nach Kinderart: „Ruodlieb here, curre venique“. Das hört die abgerichtete Dohle, die sprechen kann, fliegt zur Mutter herein und wiederholt es vor ihr. Da antwortet diese, während alle lachen, traurig: „Fliege zurück zum Knaben, gib wohl Acht und wenn er schreit, so schrei du auch.“ Endlich aber taucht die Gruppe von vier Reitern aus dem Walde hervor; der Knabe jubelt: „Dominus, gaudete, propinquat“ und der Vogel kreischt es nach. Nachher feiert man den Zurückgekehrten beim festlichen Mahl: da bekommt die gute Dohle als Botenlohn auch ihren Bissen von der Mutter in den aufgesperrten Schnabel gesteckt. — Als Ruodlieb bei der vornehmen Witwe verweilt, reicht ihm diese, da er durch das Spiel der gewerbsmäßigen Harfner nicht befriedigt nach einer Harfe fragt, die Harfe ihres verstorbenen Gatten: „Sie hat“, sagt sie, „niemand seit seinem Tode berührt, denn bei ihrem Ton zerschmilzt meine Seele in Liebe.“

Mit lieblichster Kleinmalerei und Treue der Beobachtung verwebt der Verfasser die Tierwelt in seine Erzählung: wie die zahmen Dohlen ihr Bauer verlassen, sich den Damen auf die Hände setzen und streicheln und füttern lassen; wie der Hund bellend wedelt; wie die dressierte Dohle gravitatisch über den Tisch spaziert und dann nach den gereichten Bissen hascht oder sich die Federn mit dem Schnabel glatt streicht; wie Ruodliebs Roß vor Freuden in die Höhe springt, wenn sein Herr es besteigt — das wird uns in köstlicher Lebensechtheit gezeigt.

In der Beschreibung aller äußeren Vorgänge verfährt der Dichter sehr genau, fast kleinlich. Da wird keine Zeitangabe, keine Bestimmung des Ortes, kein Glied der Handlung ausgelassen. Es ist das Widerspiel des germanischen nationalen epischen Stils, der stets einzelne Momente der Handlung überspringt. Es wird gesagt, daß die Beratung bei verschlossenen Türen stattfindet, daß der König nach dem offiziellen Empfang der Gesandten und der Beratung über den Friedensschluß sich in sein Schlafzimmer begibt, um zu ruhen; oder die Damen sich nach dem Essen zurückziehen, daß man an besonderen Tischen speist, daß nach der Mahlzeit die Tischtücher zusammengefaltet, die Tische abgeräumt werden, daß die Gäste vor dem Eintritt in die Burg erst Überkleider und

Waffen ablegen und auf Nägel an der Wand hängen, vor der Mahlzeit Toilette machen, sich baden und rasieren; nach der Mahlzeit noch einmal die Kleider wechseln und dann in Gesellschaftsgewändern erscheinen, daß die Erdbeeren, die es zum Nachtisch gibt, weil die Äpfel noch nicht reif sind, Kinder im Walde gelesen und in Töpfen oder auch nur in Haselrinde überbracht haben, daß man Abends vor dem Schlafengehen die Schuhe sich auszieht. Wir erfahren, ob die Damen die Ankömmlinge im Söller oder in den Fensternischen begrüßen, ob die Tische im Saal oder im Freien gedeckt werden. Die für die Königszusammenkunft erbaute Räumlichkeit wird kompliziert, wenn auch uns nicht recht verständlich abgebildet: wir hören von Lauben, Gittern, Zelt und Kapelle. Das Saitenspiel und der Tanz wird mit Kennerschaft vergegenwärtigt: Ruodlieb spielt mit beiden Händen, er hält so scharf und sicher den Takt, daß auch ein im Tanzen Ungeübter danach sich richten kann. Getanzt wird unter Bewegungen der Hände und Füße. Der Neffe Ruodliebs und die Tochter tanzen zuletzt einen Tanz allein: sie kommen zusammen und schweben dann aneinander vorüber. Zum Schluß lassen sie die Hände sinken.

Wenn ein Bote abreitet, führt der Knappe erst das Pferd aus dem Stall und gibt dem Reiter die Gerte in die Hand. Wenn zwei Reisende Morgens aufbrechen, vernehmen wir, daß sie erwachen, daß sie sich erheben, das Frühstück nehmen, die Pferde zäumen und davonreiten. Man glaubt, Homerische Erzählungstechnik vor Augen zu haben.

In der eingelegten Novelle vom jungen Knecht, der die Witwe des alten Bauers freit, wird die Tüchtigkeit und Dienstwilligkeit mit vielen Einzelheiten veranschaulicht: nach der Mahlzeit des Bauernpaars, während der er demütig beiseite gestanden hat, räumt er ab, säubert den Tisch, stellt das Geschirr gereinigt in den Schrank; dann deckt er; als es wieder Zeit zum Essen wird, den Tisch, indem er Teller, Messer, Löffel und Salzbehälter aufstellt.

Geradezu komisch wird dieser Realismus, wenn der Dichter das Hofgesinde Ruodliebs, nachdem es dem scheidenden Herrn unter heftigem Weinen das Geleit gegeben und nachgeschaut hat, sich erst die Augen waschen läßt, bevor es die Mutter aufsucht, um sie zu trösten.

Besondere Vorliebe hegt der Dichter für die Beschreibung äußerer Gegenstände und seltsamer künstlicher Erzeugnisse des Luxus.

Daß Waffen, Kleider, Jagdausrüstung, die Polsterkissen, der Bracke erwähnt und beschrieben werden, ward schon gesagt. Aber der Dichter geht weiter: er zählt die Gerichte auf, die gegessen werden, das Backwerk, die Früchte, die Fische; er beschreibt die Mischung des Weins, den man trinkt. Er beschreibt die kostbare Schale aus Nußholz, welche den Bauersleuten ein vornehmer Herr geschenkt hat als Entgelt für gastliche Aufnahme, die goldenen Schalen, aus denen man bei Hofe trinkt, die byzantinischen Goldmünzen, die unter den Königen ausgetauschten Geschenke, die Hochzeitsgabe, die als Botenlohn gegebenen Spenden, die Schmucksachen — alles mit sachmäßigem Kunstverstand aufgezählt. Aber noch mehr: es erscheinen und gelten als wertvolle Geschenke: Maulesel, Waldesel, Löwen, Leoparden, Kamele, Affen, Meerkatzen, ein Luchs; vor allem aber dressierte Tiere, die sprechen oder Kunststücke machen können: Bären, die Gefäße heben und aufrecht gehen, zur Musik tanzen, sich gegenseitig huckepack tragen, mit einander kämpfen und mit den Frauen tanzen. Ein abgerichteter Hund Ruodliebs frißt nur das, was man ihm reicht, aber nicht, was zufällig vom Tisch fällt, und als Ruodlieb von seinen Knappen bestohlen ist, vermag er den Dieb zu erkennen. Hier befinden wir uns bereits in der altbekannten märchenhaften Region der zoologischen Fabelei. Dazu stimmt, daß der Dichter ausländische Pflanzen (Mastix, Nußfirsich), seltene Edelsteine (Ametist, *berillus*, *iacintus* und andere) nennt, daß er von buntfarbigen Edelsteinen erzählt, welche man im Mai in Seemuscheln findet, die man mit Gold öffnet; von dem Edelstein *ligurius*, welcher aus den Absonderungen des Luchses, der ein Bastard von Wolf und Fuchs sei, hergestellt wird, von dem Kraut *buglossa*, aus dem man ein starkes Getränk braue, von dem Menschen dennoch niemals trinken werden, während es Wölfe blind mache und Fische lähme, so daß sie nicht wieder untertauchen und sich fangen lassen. Er beruft sich dafür zum Teil auf Plinius, dessen Naturgeschichte aber nur ähnliches berichtet, und auf die Ärzte.

Seltsame Kunstwerke werden, unter den Geschenken, die Ruodlieb vom großen König erhält, beschrieben: ein Brust-

schild in Mondform, an dessen Rändern bunte Perlen und Glöckchen hängen, auf dessen Fläche in Gold und Email Blätter und Vögelchen dargestellt sind; Armspangen in Gestalt zweier sich küssender Schlangen; eine Spange mit dem Bild eines fliegenden Adlers, in dessen Schnabel eine Kristallkugel hängt, auf der drei Vögel wie lebend hin und her zu schweben scheinen. Der Dichter beschreibt die neuen byzantinischen Goldmünzen, welche eben erst — unter Romanos I. (1028—1034) — aufgekomen waren, mit ihrer griechischen Inschrift und dem Bilde des Heilands, der dem Kaiser die Hand segnend aufs Haupt legt; den kostbaren Becher aus vorzüglichstem Nußbaumholz mit vier eingravierten goldenen Flüssen, auf dessen Grund innen die Rechte Gottes in geschnitzter Arbeit dargestellt ist. Und vor allem die merkwürdigen beiden silbernen Brote, die aus vier Schalen hergestellt werden.

Der verdiente letzte Herausgeber des Ruodlieb Seiler hat die Beschreibung der Tierfiguren aus des Dichters Liebe für die Tierwelt herleiten wollen. Aber hier haben wir es offenbar nicht mit einer neuen persönlichen Erfindung oder Neigung des Dichters, sondern mit alter literarischer Tradition, der er folgte, mit einem Stil, den er nachschuf, zu tun.

Auf richtiger Fährte befand sich der Editor des Gedichts, als er die trauernde Witwe, welche die Harfe des Mannes seit seinem Tode unberührt läßt, mit der Penelope verglich, die den Bogen des Odysseus seit den Tagen der Trennung verwahrt hielt. Antike Luft weht hier, wenn auch aus weiter Ferne und nicht unvermischt. Diese Beschreibungen von Kunstwerken, Bildern, mechanischen Kuriositäten sind ein altes Requisit antiker romanhafter Dichtung. Gewiß haben schon viele unter meinen verehrten Zuhörern bei meiner Analyse des Ruodlieb sich der Kleinmalerei, der idyllischen Manier der alexandrinischen Dichtung eines Kallimachos, Theokrit erinnert. Und von dort stammt auch im letzten Grunde ein guter Teil der Kunst des Ruodlieb. Freilich nicht unmittelbar, sondern durch die zahlreichen Zwischenglieder des hellenistischen und sophistischen und frühmittelalterlichen griechischen Romans. Es ist eigentlich die Manier der sogenannten jüngeren Sophistik, der syrischen Sophistik, wie man sie mit Recht nach der Herkunft ihrer Hauptvertreter aus dem 2. und 3. Jahrhundert der Kaiserzeit genannt hat, die hier durchblickt: es genügt an des Niko-

stratos und namentlich der beiden Philostratos *εἰκόνας*, an des Kallistratos *ἐκφράσεις*, an die Gemälde-Beschreibungen bei Lukian, Polemon, Apuleius, Heliodor zu erinnern (vgl. oben S. 55 ff.).

In der lockeren auseinanderfallenden Komposition des Ganzen, in der Fülle der durcheinander gereihten Episoden, in dem Grundmotiv, das ein Reiseabenteuer, Trennung und Wiedervereinigung ist, in der idealisierenden Charakteristik der Hauptpersonen, in der Technik der epischen Erzählung, in welcher Reden, Botenberichte, die wörtlich wiederholt werden, besonders auch der Brief der Mutter, der zur Heimkehr ladet, entscheidende Hebel bilden, finden wir uns an die Kunst des Apuleius, an die Weise des griechischen Romans von Apollonius von Tyrus (oben S. 135) erinnert. Und jene geflissentliche phantastische Aufzählung unglaublicher exotischer Tiere, Pflanzen und Edelsteine, was ist sie anders als ein Wiederaufleben der indischen Fabeleien der griechischen Alexanderhistoriker, der antiken Reiseromane, der ethnographischen Fabeleien von Plinius und Solinus, der Phantasien endlich des griechischen Alexanderromans?

Woher kam dem Dichter nun dieses alles?

Die Schule hat ihm unzweifelhaft einen guten Teil seiner Technik und seines Stils vermittelt. In Tegernsee blühte zu seiner Zeit die lateinische Dichtung: antike Bildung gedieh hier. Froumund schrieb des Boethius Buch vom 'Trost der Philosophie' ab und kommentierte es, der Abt Ellinger von Tegernsee (1017—1041), unter dessen Regiment der Ruodlieb entstand, ließ eine Handschrift der 'Historia naturalis' des Plinius mit Illustrationen der Tiere schmücken. Die Gattung des poetischen und prosaisch-lateinischen Briefes pflegten Froumund und Ellinger in ausgezeichneter Weise. Wir kennen die glossographischen Sammlungen Froumunds und anderer Tegernseer zu rhetorischem Zwecke. Sie kopierten alte lateinische Beschreibungen eines römischen Kaiserpalastes. Man kannte und exzerpierte dort den Roman 'Apollonius von Tyrus': Aus dem rhetorischen Unterricht ist unzweifelhaft manches von dem geflossen, was an die Manier des sophistischen Romans der Kaiserzeit anklingt (vgl. oben S. 54).

Schulmäßige Kenntnisse kramt Ruodlieb zum Beispiel bei der Beschreibung der Fischarten, der Abrichtung der

Vögel aus. Das sind Reflexe der Tegernseer Glossographie dieser Zeit.

An Gemälde- und Statuenbeschreibung knüpfte Prudentius, der gelesenste Hymnendichter des Mittelalters, viele seiner Legenden in Hymnenform an. Sein *Ditlochaeon* ist ein Zyklus geistlicher Bildergedichte. Der Angelsachse Aldhelm erläutert einen Marienaltar, auf dem die Verkündigung dargestellt war, in Versen. Die karolingische lateinische Poesie ist voll von Bildergedichten und poetischen Beschreibungen hervorragender Gemälde. In Legenden und Apostelakten begegnen, unter dem Einfluß des griechischen Romans sehr häufig Statuen oder Bilder, die ausführlich geschildert werden. Die 'Passio Thomae' enthält eine ausgeführte Palastbeschreibung. In den 'Flores rhetorici' des Alberich von Monte Cassino aus dem Ende des XI. Jahrhunderts ist ein metrischer Panegyricus auf den Palast des Ozeans eingeschoben, der im wesentlichen eine ausführliche Beschreibung der Säulen und Bilder enthält, die sich darin befinden.

Doch nicht aus antiker Tradition des mittelalterlichen Schulunterrichts allein lassen sich die Beschreibungen von Kunstgegenständen im Ruodlieb ableiten. Die Manier ist wohl dieselbe, aber die beschriebenen Dinge sind doch verschieden. Das Verhältnis des Ruodlieb zur antiken Dichtung ist vielmehr freier als bei vielen gleichzeitigen lateinischen Dichtern. Es weht in diesem Roman ein ganz eigener moderner Luftzug, jugendfrisch und morgendlich, der neue Zukunft ankündigt.

Wenn der Held als Gesandter mit wichtiger Mission zum kleinen König gesendet wird, wenn er dort den König und seine Hofleute im Schach besiegt und seine Aufträge glänzend durchführt, wenn er dann zu Hause die Spielleute durch sein Harfenspiel beschämt, wenn er später durch seinen Brautwerber in schlauer burlesker Weise die Liebschaften der liederlichen jungen Dame mit einem Kleriker an den Tag bringt, wenn er den Damen im Hause seiner Mutter mit dem Kraut *buglossa*, das die Fische lähmt, Kunststückchen vormacht, so klingt das alles sehr spielmännisch und hat seine Parallelen in den späteren mittelhochdeutschen Spielmannsdichtungen des XII. Jahrhunderts von Salman und Morolf, von Orendel. Aber spielmännischer Überlieferung sollte dies alles der Ruodliebgedichter entnommen haben? Er, der gerade den Ritter

Ruodlieb auf Kosten der Spielleute verherrlicht! Sollten ihm wirklich auch die Märchen- und Novellenmotive, aus denen er seinen Roman aufbaut, Spielleute übermittelt haben? Und wenn schon, waren es deutsche Spielleute oder nicht vielmehr französische, deren Zusammenhang mit den Kreisen der deutschen Fahrenden wir schon bemerkten (oben S. 143f.)? Läge etwa in jenem Freundschaftsbund zwischen dem deutschen Kaiser und dem König von Frankreich, den der Roman so nachdrucksvoll schildert, auch eine unbewußte symbolische Bedeutung, insofern dieses Gedicht selbst, ohne daß der Dichter es ahnte, der Ausdruck einer neuen Verbindung romanischer und deutscher volkstümlicher Epik war? Jener Verbindung, die zuerst Gervinus mit sicherem Stilgefühl beobachtet und für die literarhistorische Würdigung der mittelhochdeutschen höfischen und volksmäßigen Epik fruchtbar gemacht hat. Später fand diese französische Einwirkung Rudolf Henning bestätigt in der Ausbildung der mittelhochdeutschen Nibelungenpoesie, und neuestens entdeckte Franz Saran im Eckenliede, also gerade in jenem Spielmannsgedicht, das den nationalen Stoff der deutschen Heldensage mit Märchenmotiven durchsetzt wie der Ruodlieb und das überdies den Namen Ruodlieb enthält, zweifellose Verwandtschaft mit französischer Roman-dichtung.

Ein Hofmann war dieser Tegernseer Mönch. Hofluft hat sein großes Talent entfaltet. Höfisch ist seine Bildung und sein Gesichtskreis. Am Hofe eines Großen muß er eine Stellung besessen haben, vielleicht in der königlichen Kanzlei. Und diese Hofbeziehungen haben ihm offenbar außer französischen auch byzantinische, vielleicht auch spanisch-arabische Kulturelemente nahe gebracht. Das emaillierte Prunkstück, die ganz neuen byzantinischen Kaisermünzen, die byzantinische Tracht, die sich durch Kostbarkeit der Stoffe und durch größere Länge des Übergewandes und des Mantels auszeichnet, das Schachspiel, das für Deutschland durch den Ruodlieb zuerst bezeugt ist, — all das stammt sicher von dort. Wir besitzen unter den Kaisermünzen Heinrichs II. Nachprägungen einer Goldmünze der byzantinischen Kaiser Theophilus Michael III. und Constantius VIII. (829—842), ferner eines arabischen Original-Dirhems des Chalifen Heschâm († 1009) von Cordoba, endlich auch einer antiken Kaisermünze aus der Zeit des Gallienus

(mit einer Darstellung des Sonnengottes). Auf der letzten, mit der Legende *Henricus imperator* und der Legende *Victoria*, erscheint das Brustbild des Kaisers mit der Strahlenkrone und eine antik gewandete männliche Figur mit Kugel (Scheibe? Schale? Kranz?) und Stab (Dannenberg, Die deutschen Münzen der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit, Bd. I. Berlin 1876. Nr. 1186, 1185, 1179, 1179a, S. 461f., 460f., 457f.).

Nun war aber Byzanz die Stadt der abgerichteten sprechenden Vögel, der gezähmten Tiere, die in dem kaiserlichen Tiergarten gehalten wurden. Wenn der kleine König für den großen König allerlei solche Tiere zum Geschenk bestimmt, so paßt das wiederum zu der byzantinischen oder orientalischen Sitte. Auch die bei der Zusammenkunft der Könige so ausführlich geschilderten Zelte und der Pavillon für die Messe können nach dem Osten weisen: in Konstantinopel lernte man zuerst luxuriöse Zelte und Pavillons im kaiserlichen Hofhalt kennen.

So mag wohl die Vermutung gestattet sein, daß im Ruodlieb Novellenstoffe verarbeitet sind, die der Dichter aus Byzanz empfangen hat, daß namentlich auch die eigentümliche Komposition, Rahmenerzählung mit eingelegten Binnenerzählungen, auf orientalische Vorbilder zurückgehe, die der mannigfache Verkehr mit der Kaiserstadt am Bosphorus vermittelt hat.

Freilich ein seltenes, ein beinahe wunderbares Talent war nötig, um damals in Deutschland ein so neues, eigenartiges Werk zu schaffen wie dieser erste selbständige Roman des Mittelalters. Ein Talent, das in manchen Dingen mit dem größten mittelalterlichen Dichter, mit Wolfram von Eschenbach verglichen werden kann. Ich bemerkte schon, daß die Fabel des Ruodlieb von fern an die Geschichte des von seiner Mutter scheidenden, durch die Welt ziehenden Parzival erinnert. Aber es teilt der Tegernseer Anonymus mit Wolfram die Kunst der plastischen Vergegenwärtigung einer weiten Lebensfülle, die Vorliebe für die Darstellung neckischer Mädchengestalten, und wenn er seine Erzählung von der wunderlichen Schmolzene bei der Verlobung mit den Worten schließt: *qualiter inter se concordent quid mihi cure?* („wie sie sich wieder aussöhnen, was mache ich mir darüber Sorgen?“) so könnte diesen Scherz gerade auch Wolfram gemacht haben.

Der Ruodlieb zeigt uns, den Vorhang lüftend, eine Entwicklung, die früher, bevor man ihn kannte oder genau analy-

sierte, niemand ahnte. Die Frucht des mittelalterlichen Romans hängt bereits um die Mitte des 11. Jahrhunderts reif am Baum, ein leiser Ruck und er fällt den Literaturen in den Schoß. Die Mischung romanischen und germanischen Wesens gibt diesen Anstoß: in England.

In England war es, wo 'Apollonius von Tyrus' und Alexanderroman bald nachher zuerst übersetzt und bearbeitet werden. In England braut Gottfried von Monmouth in seiner britischen Geschichte aus walisischen und Sagen der Bretagne seinen fabulierenden romanhaften Bericht über Artus.

Das Zeitalter der asketischen Kirchenreformation, der Kreuzzüge, des Rittertums, des Minnedienstes trieb diese Gärung zum Ende: die nach Selbständigkeit ringende Laienkultur überträgt den mittelalterlichen Typus des lateinischen Romans in die landessprachliche Literatur und findet in dieser Metamorphose des antiken Romans eine willkommene Wehr, ihr Lebensideal gegen bildungs- und weltfeindliche Strömungen der Kirche zu sichern.



DER URSPRUNG DER SALOMOSAGE.

ARCHIV FÜR NEUERE SPRACHEN, 108. BD. (1902) S. 131f.

Die Entstehungsgeschichte der mittelalterlichen Sage von König Salomo und seinem Kampfe mit den Dämonen erregt das allgemeinste Interesse. Aber sie enthält noch viele unge löste Rätsel. Darum möchte ich mir erlauben, die auf dem Gebiete der älteren englischen, slavischen, französischen und deutschen Literatur tätigen Forscher durch einen vorläufigen Hinweis mit einem kleinen Funde bekanntzumachen, der vielleicht geeignet ist, einen Hauptpunkt aufzuklären. In weiterem Zusammenhang handelt darüber das 7. Kapitel meiner seit 1902 in der Hauptsache abgeschlossenen, aber bisher nicht veröffentlichten, aus einem Exkurs meines Buches über Walther von der Vogelweide herausgewachsenen Untersuchungen 'Longinus und der Gral', die auf Grund einer neuen Darstellung der Geschichte der religiösen Phantasie des Mittelalters die Gralsage ableiten aus altchristlichen Pilgermärchen und aus der Popularisierung, Paganisierung und Magisierung der Meßliturgie, insbesondere des Vorbereitungsteiles (*Προσκομιδή*) und der großen Introitusprozession (*Εἰσοδος μεγάλη*) der byzantinischen Messe*).

Die um das Jahr 385 schreibende französische Jerusalem-pilgerin, deren noch nicht lange bekanntes Reisememoire man sich gewöhnt hat als 'S. Silviae peregrinatio' zu zitieren, erzählt, in der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem habe bei der liturgischen Ausstellung des Kreuzes Christi am Karfreitag, nachdem diese kostbarste Reliquie von allen Anwesenden geküßt

*) Der zweite Band des Buches über Walther von der Vogelweide und das daraus entsprungene Werk über Longinus und der Gral konnten bis heute nicht veröffentlicht werden.

worden war, ein Diakon auch noch den Ring des Salomo und das Horn, womit die alttestamentlichen Könige gesalbt wurden, zur Verehrung und zum Kuß dargereicht (Kap. 37, *Itinera Hierosolymitana* rec. P. Geyer, im Wiener 'Corpus Scriptorum' ecclesiasticorum latinorum Vol. 29, S. 88). Zwei Jahrhunderte später bestimmte der Breviarius de Hierosolyma (ebda. S. 154) das noch genauer: der Siegelring Salomos werde gezeigt, mit dem er sich die Dämonen unterworfen habe, und er bestehe aus Elektrum. Aber schon das älteste Palästina-Itinerar, im Jahre 333 von einem Südfranzosen verfaßt, kannte in Jerusalem eine Krypta am heilkräftigen See Bethesda (Betsaida), in der Salomo die Dämonen peinigte, und ein auf wunderbare Weise mit einem einzigen Stein gedecktes Gemach an der Stelle des einstigen Salomonischen Tempels, wo der alttestamentliche König „die Weisheit beschrieb“ d. h. die Proverbien und den Koheleth und das Buch der Weisheit verfaßte.

In diesen magischen Werkzeugen des Salomo, in diesen fabelhaften Lokalitäten seiner Zauberkraft, die von der wunder-süchtigen Andacht und unermüdlich schöpferischen Phantasie der altchristlichen Jerusalempilger angestaunt und mit märchenhaften, immer weiter ausgedichteten Geschichten jüdischer und arabischer Herkunft umspinnen wurden, liegt unzweifelhaft der Ausgangspunkt für die gesamte internationale Salomosa-geschichte des Mittelalters, deren jüngere, literarische Überlieferung in neuerer Zeit die Arbeiten von Schaumberg, Friedrich Vogt und Wesselofsky beleuchtet haben. Noch im 12. Jahrhundert dauerte die alte Pilgertradition über Salomo fort: im Jahre 1137 wiederholte der Bibliothekar von Monte Cassino Petrus Diakonus die Erzählung von dem Horn und dem Ring Salomos, die in der Grabeskirche zu Jerusalem gezeigt wurden. Ist danach das geblasene Signalhorn König Salomos in der russischen Überlieferung nur eine mißverständliche Umgestaltung des ursprünglichen Salbhorns, entstanden unter dem Einfluß anderer bekannter Märchenmotive von dem rettenden Ruf des Horns oder der befreienden Melodie der Harfe?

LONGINUS UND DER GRAL.

DEUTSCHE LITERATURZEITUNG 1903, 14. NOV., SP. 2821/24.

Über den Ursprung der Gralsage herrschen unter den Fachgelehrten gegenwärtig zwei Auffassungen. Die eine erblickt darin ein primitives, vorchristliches Volksmärchen von einem Wunschgefäß, das viel später stufenweise eine Christianisierung durchmachte; die andere erkennt den ursprünglichen Kern der Gralsage in der christlichen Legende des Joseph von Arimathia. Demgegenüber leite ich den Gral allerdings nur aus der Sphäre der christlichen Phantasie her, aber keineswegs ausschließlich aus der Legende von Joseph von Arimathia, überhaupt nicht eigentlich aus der christlichen Legende und den apokryphen Evangelien, sondern aus einer andern Provinz des volkstümlichen Christentums: aus den poetischen Eindrücken der Liturgie, aus der Kultusmystik und Kultusmagie, aus dem materialistisch, paganistisch gefaßten Dogma und Ritus des Abendmahls, aus dem Reliquiendienst und den Reliquienmärchen der Palästina-wallfahrer. Die neuere gelehrte Forschung will die in den meisten Graldichtungen bei der Gralprozession mitgeführte blutende Lanze entweder überhaupt nicht als Lanze des Johanneischen Kriegsknechts der Kreuzigung (Longinus) gelten lassen oder doch nur als ein sekundäres Motiv, als Element jüngerer Legendarisierung. Ich vertrete umgekehrt die Meinung, daß Gral und Longinus-Lanze zusammen von Anfang an untrennbar den ursprünglichen Kern der Gralsage bildeten. Die Begründung dafür soll das oben (S. 159) genannte Buch über die Longinuslegende und die Entstehung der Sage vom Gral bringen. . . . Aus diesem bis auf das Schlußkapitel nahezu seit zwei Jahren im Manuskript abgeschlossenen Werk skizziere ich den Gedankengang der ersten acht Kapitel.

Schon die Erzählung Joh. 19, 34 von dem Blut und Wasser das der durch die Lanze geöffneten Seite Christi entströmt, ist typologisch (mit Beziehung auf die Vorschrift über die Technik des Passah-Opfers, Exodus 12, 46) und mystisch gemeint: Blut und Wasser sind hier wie 1. Joh. 5, 6. 8. 1, 7; Apokal. 7, 14 Symbole des Opfers und der Sühne einerseits, des neuen Lebens, der Wiedergeburt, der paradiesischen Lauterkeit und Herrlichkeit anderseits. In dem zeitlich und örtlich nah stehenden Physiologus (Kap. 48, Lauchert S. 277) wird Amos 7, 14 mystisch auf Christi Auferstehung gedeutet mit Parallelisierung des Speerstichs und des Ritzens der Sykomore: Blut und Wasser entquellen Christus wie der Saft einer nahezu reifen Sykomore; diese wird nach dem Messerschnitt in drei Tagen eßbar, der Gekreuzigte nach dem Speerstich in drei Tagen lebendig, ein Auferstandener und Unsterblicher. Den Johanneischen Bericht vom Lanzenstich parodierte zwischen 177 und 180 der Platoniker Kelsos mit dem Homerischen Göttersaft Ichor, der aus dem Körper der vom Speer des Diomedes verwundeten Aphrodite floß, während des Origenes Apologie demgegenüber das Blutwasser als Wunder der Göttlichkeit, der Unsterblichkeit und Apollinarius von Hierapolis es als Symbol der kathartischen Elemente der Kirche, des Logos und des Pneuma ansah.

Tertullian lehrte dann das Abendland das Dogma, darunter ein Abbild der doppelten Taufe, der mit Wasser und der mit Blut (Martyrium), zu verstehen und anderseits in der Seitenwunde des zweiten Adam (Christi) die Öffnung der Rippe des Stammvaters, welche die wahre Mutter der Lebenden, die Kirche (die zweite Eva), an das Licht geführt habe.

Aber weder bei Cyprian, noch bei Augustin, noch bei Leo dem Großen, noch überhaupt in der älteren, vorkarolingischen Dogmatik des Abendlands findet sich eine unmittelbare Verknüpfung des Speerstichs und des Abendmahls. Ebenso wenig in der ältesten römischen Liturgie, im Sacramentarium Gelasianum.

Zuerst mit der sakramentalen Handlung des Abendmahls kultisch verbunden erscheint das Lanzenwunder in der gnostischen Schrift 'Pistis Sophia' aus dem 3. Jahrhundert. Hier gehörte es zur eigentlichen theurgischen Aktion des in

die dritte Potenz gesteigerten eucharistischen Opfers von Brot und Wein und Wasser in dem Geheimdienst, in den Christus nach seiner Auferstehung seine Jünger einweiht. Dann aber hat der 'Doctor eucharistiae' Johannes Chrysostomos gegen Ende des 4. Jahrhunderts das Wunder der Lanze in den Mittelpunkt seiner kraß materialistischen Phantasmagorie von der Eucharistie gestellt, deren Kern ihm die Wirkung der Unsterblichkeit ist, entsprechend dem *φάρμακον ἀθανασίας* des Ignatius. Er setzt in realistischer Symbolik Blut und Wasser des Speerwunders den Elementen des eucharistischen Tranks (Wein und Wasser) im Mischkelch gleich. Er identifiziert die Handlung des Abendmahls mit dem geschichtlichen Opfer der Kreuzigung. Ihm ist das Abendmahl eine dramatische Allegorie zum Zweck theurgischer Wirkung auf die Eingeweihten, denen es schon auf Erden das himmlische Paradies schafft.

Während des 5. und 6. Jahrhunderts entstand dann zu Jerusalem im Kreise der Palästinapilger (s. oben S. 159f.) die Grundlage für die fixierte märchenhafte Vorstellung vom Gralgefäß und vom Graltempel: in der dort üblichen Adoration des Onyxkelches vom letzten Passahmahl Christi und der heiligen Lanze in der Grabeskirche.

Die ältesten bildlichen Darstellungen des eucharistischen Kelchs (Fußbodenmosaik zu Madaba in Palästina aus dem 5. Jahrhundert, Melchisedekmosaiken in San Vitale und Sant' Apollinare in Classe zu Ravenna, Miniaturen im Codex Rossanensis) zeigen ihn in einer schwankenden Doppelgestalt: halb als Trinkgefäß halb als Schüssel, auf einem Fuß, bald mit, bald ohne Henkel, zuweilen ganz flach und weit wie eine Waschschüssel. Hierdurch erklärt sich einfach die Tatsache, aus der so viele Forscher eine künstliche Entwicklung verschiedener Stufen der Gralsage konstruiert haben, daß der Gral in den Dichtungen bald als Kelch, bald als Schale oder Schüssel erscheint.

Die heilige Lanze kommt bei der persischen Eroberung Jerusalems 614 nach Konstantinopel. Bald hernach vervielfältigt sie sich: sie wird nun sowohl in Konstantinopel als in Jerusalem verehrt und spielt in Antiochia auftauchend die bekannte Rolle auf dem ersten Kreuzzug. Seitdem ist sie das Palladium für das ideale Rittertum.

Die in der gesamten literarischen Überlieferung der Gralsage so überaus bedeutungsvoll hervortretende Gralprozession muß aus der byzantinischen Messe oder der dieser zugrunde liegenden Mysterienzeremonie als letzter Quelle stammen. In dem der byzantinischen Messe allein eigenen Zurüstungsteil (*προσκομιδή*), dessen kultische Handlung offenbar schon Chrysostomos kannte, spielt sich ein allegorisches Drama des historischen Kreuzigungsaktes ab: im Mittelpunkt steht das vom Priester mittels der liturgischen heiligen Lanze mimetisch vollzogene Speerwunder des Söldners; Blut und Wasser werden durch die liturgischen Formeln gleichgesetzt dem im eucharistischen Kelch vermischten Wein und Wasser. Im großen Introitus der byzantinischen Messe (*εἰσοδος μεγάλη*) werden unter Vorantritt brennender Kerzen und Lampen vom Priester der Kelch (also der Gral), vom Diakon auf dem Haupt der Diskus (die tischförmige Patene des griechischen Ritus), von den Mitcelebranten die heilige Lanze und weitere Reliquien getragen. Dazu gesellt sich vielfach von Ostern bis Himmelfahrt ein Bild des (im Grabe?) liegenden Christus. Auf diese an antike Mysterien erinnernde Pompa folgt das allegorische Drama der Grablegung, worin Joseph von Arimathia handelnd dargestellt wird. Im Schlußabschnitt der byzantinischen Messe wird nach der Brechung der Hostie vor der Kommunion durch die Zugießung des heißen Wassers in den Weinkelch noch einmal an das Geheimnis des tötenden und wieder lebendig machenden Speerwunders erinnert, als des Symbols der zurückkehrenden Blutwärme, des wieder auferstehenden Lebens, der Unsterblichkeit.

Wie diese Bilder, Gedanken und Kultusakte, deren Reflexe in der Gralsage aufleuchten, in das Bewußtsein des Abendlands allmählich schrittweise eingedrungen sind, wie sie durch Liturgie, Dogma, Legende, Aberglauben, bildende Kunst und Dichtung sich verbreitet und im 12. Jahrhundert endlich die literarische Gestalt der Gralsage erzeugt haben, das suchen die letzten beiden Drittel des obengenannten Werkes streng geschichtlich klarzulegen, ohne freilich auch nur im entferntesten alle Dunkelheiten der uns sichtbaren Entwicklung aufhellen zu können.

DER URSPRUNG DER GRALLEGENDE.

DEUTSCHE LITERATURZEITUNG 1903, 12. DEZ., SP. 3050/58.

Die anregende und gedankenreiche Schrift Willy Staerks (Über den Ursprung der Grallegende, Tübingen, Mohr, 1903.) spricht eine nicht ganz neue, aber von der Fachforschung der heutigen Romanisten und Germanisten zurückgedrängte Ansicht nachdrücklich aus: „Die Gralidee, die Vorstellung von einer wundertätigen, geistige und leibliche Erquickung spendenden Schüssel, ist nichts spezifisch Keltisches, sondern . . . vom Boden der (christlichen) Legende . . . zu verstehen“ (S. 3). „Der Gral als Blutampulle und Abendmahlsschüssel und als Symbol des Grabes Christi, seine Beziehung zur Eucharistie und seine geheimnisvollen Kräfte, vor allem die Gabe der Bewirtung mit geistiger oder leiblicher Nahrung lassen sich allesamt aus dem Milieu der christlichen Legendenwelt ableiten oder . . . erschließen“ (S. 7). „Die Eigenschaft der Abendmahlsreliquie als speisependenden Wunschgefäßes, also das enge Ineinander von Eucharistie und wunderbarer Nahrung der Frommen bleibt auch ohne Beziehung auf keltische Motive genau so verständlich, wie ein von allen christlich-legendarischen Einflüssen unberührtes märchenhaftes Wunschgefäß als Motiv einer keltischen oder sonstigen Sage sein würde“ (S. 12). „Es bleibt bei der Annahme, daß die Gralvorstellung aus keltischen Sagenmotiven sich entwickelt hat, schlechterdings unverstänlich, wie sich aus der einen simplen Vorstellung von einem überdies ganz anders gearteten märchenhaften Wunschgefäße der keltischen Sage die Festigkeit und Mannigfaltigkeit tiefster christlicher Beziehungen der Gralidee (Schüssel mit Christi Wundenblut; Abendmahlsgefäß für das Passahlamm; Kelch des ersten Herrenmahls; Kelch der Messe; Hostienbehälter) entwickelt haben soll“ (S. 21). „Es ergibt sich . . ., daß innerhalb des Vorstellungskreises, aus dem die christliche Legende ihre Kräfte zog, der naiven . . . Religiosität der

breiten Masse, die Elemente vereint vorliegen, die in der Gralvorstellung von Bedeutung sind: die Eucharistie als leibliche und geistige Wunderspeise und die Seligkeit des Paradieses mit und durch den eucharistischen Genuß.“ „Er (der Gral) ist der Vorschmack des Paradieses, wie es sich der christliche Glaube des ausgehenden Altertums und des Mittelalters unter allen Völkern ausgemalt hat“ (S. 36).

Die Gralsage hat in ihrem Ursprung und in ihrem Kern die nächsten Beziehungen zu den realistisch, paganisch gefaßten Vorstellungen vom Sakrament des eucharistischen Mahls: das ist der wesentliche Inhalt dieser Sätze, dem ich freudig zustimme. Er deckt sich mit meiner eigenen Auffassung, die sich mir, je länger und je eindringender ich mich mit dieser Frage beschäftigt habe, desto deutlicher und sicherer als die methodisch allein zulässige eingeprägt hat. Wegweisend und lichtbringend waren mir dabei Harnacks Darlegungen in seiner preiswürdigen Dogmengeschichte (2. Aufl. Bd. 1, S. 436): „Für die populäre Anschauung gelten die kombinierten Elemente (des Abendmahls) als himmlische Fragmente von zauberischer Wirkung, mit denen der christliche Haufe im 3. Jahrhundert bereits viele abergläubische Vorstellungen verband, die die Priester gewähren ließen resp. teilten“; (ebda. S. 435): „In der Praxis nahm man in steigendem Maße eine reale Mitteilung des Himmlischen in der heiligen Speise an und gab sich superstitiösen Anschauungen hin . . . So wurde die heilige Speise als Mitteilung der Unverweslichkeit, als Unterpfand der Auferstehung . . . gefeiert. Der Gedanke der Sündenvergebung trat ganz zurück.“

Ein umfassendes Werk über die Entstehung der Gralsage, das ich selbst seit längerer Zeit vorbereite und über dessen Ergebnis ich im Frühling des Jahres 1902 . . . eine vorläufige Notiz (s. oben S. 159f.) veröffentlicht habe, die begreiflicherweise dem Verfasser der vorliegenden Arbeit entgangen ist, ruht ganz und gar auf der gleichen Voraussetzung (vgl. auch DLZ. 1903, Sp. 2821—24, oben S. 161ff.).

Weniger enig weiß ich mich mit dem Verfasser in der starken, ja fast ausschließlichen Heranziehung der Legendentradition. Die Legende des Joseph von Arimathia, die er, wie so viele vor ihm, zum Ausgangspunkt nimmt, zeigt in ihrer ältesten Gestalt, die uns in den *Gesta Pilati* vorliegt,

keinerlei Spur irgendeiner Verknüpfung mit gralartigen Vorstellungen. Diese erscheinen in ihr erst in der Dichtung des Robert de Borron, d. h. also im ausgehenden 12. oder gar im 13. Jahrhundert. Gewiß verwirft Staerk mit Recht (S. 5 Anm. 1) die unbewiesene und auch an sich wenig glaubliche Behauptung Birch-Hirschfelds, daß erst Robert die Gralidee in die Joseph-Legende hineingebracht habe. Die vor kurzem durch Harnack (Sitzungsber. der Kgl. Preuß. Akad. d. Wiss. 1901, S. 920ff.) und v. Dobschütz (Zeitschr. f. Kirchengesch. 1902, Bd. 23, S. 1ff.) bekannt gemachte, von Staerk nicht erwähnte neue Quelle dieser Legende, das Apokryphon in georgischer Sprache, dem ein griechisches Original der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts zugrunde liegt, führt die Weiterdichtung in einer ganz anderen Richtung fort. Über den Arimathäischen Joseph und seinen Zusammenhang mit dem Gral, der poetischen Metamorphose des eucharistischen Wunders, suchte und fand ich die älteste, klarste und ergebnisreichste Aufklärung nicht in der Legende, sondern im christlichen Kultus, in der orientalischen Liturgie und Mystagogie, die in verschiedenen Schüben seit dem 6. Jahrhundert auch in die abendländische Liturgie einzelne Zuflüsse ergießt (*Adoratio crucis*, *Missa presanctificatorum* u. a.). Leider ist wohl kein Feld der christlichen Kirchen- und Religionsgeschichte von der modernen Forschung so sehr vernachlässigt als das der Geschichte der frühmittelalterlichen Liturgie, zumal der des Ostens. Und schwerlich machen sich konfessionelle Vorurteile und Tendenzen, die sich im Grunde um geschichtlich völlig nebensächliche Streitpunkte drehen, irgendwo auf Kosten der schlichten objektiven Durchforschung der handschriftlichen Quellen so sehr breit als hier. Die Antiochenisch-Konstantinopolitanische Liturgie, wie wir sie aus der ekstatischen Phantasmagorie des *doctor eucharistiae*, des Johannes Chrysostomos, für das ausgehende 4. Jahrhundert erschließen, wie sie uns aus der griechischen mystagogischen Literatur des 5. bis 10. Jahrhunderts entgegentritt und vorliegt in der byzantinischen sog. Messe des Chrysostomos, enthält die beiden geheimnisvollen Vehikel der Gralsage, die durchaus von Anbeginn ihr zusammen angehören, Wundergefäß und heilige Lanze, in fester Vereinigung, in bestimmter kultischer Handlung. Der Zurüstungsteil der griechischen Messe (die *προσκομιδή*) und die große, fraglos antiken Mysterien-

prozessionen nachgebildete Pompa des Introitus (εἰσοδος μεγάλη) stellen mimetisch ein förmliches Drama dar: die heilige Lanze verwundet, sie wird umhergetragen in feierlichem Umzug zusammen mit dem Kelch und Diskus, sie begleitet die symbolische Aktion der Grablegung, sie führt durch ihren zweiten Schnitt bei der Konsekration und Wandlung die Heilung des leidenden Zerstochnen, die Auferstehung herbei. Das sind die Urformen der später märchenhaft, häretisch, vielleicht mit Motiven arabischer Sage, aber auch in Anlehnung an geschichtliche Personen und Ereignisse (z. B. Karls des Großen Paladine, Gottfrieds von Bouillon Verwundung, Königreich Jerusalem, Tempelritter) umgestalteten geheimnisvollen Vorgänge auf der Gralburg, nach denen Kyot-Wolframs Parzival sich nicht zu fragen getraut: der blutende Speer, der verwundet und heilt, der verwundete, leidende, liegende König (Anfortas = Infirmus oder Infirmatus), der wieder aufersteht, der greise König (Titurel = Joseph von Arimathia).

Das älteste Zeugnis für das Auftreten des Joseph von Arimathia in diesem liturgischen Mysteriendrama und zwar bereits für seine förmliche Darstellung durch Celebranten der Messe, gewährt meines Wissens auf ägyptischem Boden in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts Isidor von Pelusium, ein Schüler des Chrysostomos.

In Jerusalem wurzelt der eigentliche Kultus des Onyxkelches von Christi Abendmahl, der Lanze des Speersöldners, des Graltempels (der Grabeskirche). Hier, in Berührung mit persischem und arabischem Aberglauben und Reliquiendienst, entstanden im Kreise der Wallfahrer die frühesten märchenhaften Anschauungen und Erzählungen von den Schicksalen und Wirkungen des Gralgefäßes, der Grallanze, des Graltempels, von der Suche nach diesen Heiligtümern. Dieser ganze Kultus mit allem, was daran hing, wanderte dann nach Konstantinopel und fixierte sich dort in merkwürdiger Wiederholung. Des Constantinus VII. Porphyrogenitus (905—959) Schrift *De cerimoniis aulae Byzantinae* schildert (Migne Patrol. Graec. 112, 418f.) die Adoration der heiligen goldenen Lanze durch den Kaiser, die Patricii und sonstige Hofbeamte am Karfreitag, nachdem die Feier in der Kirche des heiligen Grabes im Blachernae-Palast vorhergegangen ist. Die Adoration der heiligen Lanze schließt sich

an eine nicht ganz klare Zeremonie der Herausnahme des goldenen Tisches und der goldenen Gefäße, mit denen im sogenannten Chrysotriclinium, dem kaiserlichen Thronsaal, die kaiserlichen Prunk-Gastmähler gehalten zu werden pflegten. All dies gemahnt dringend an die Szenen auf der Gralburg.

Den langen Weg, auf dem im Zeitalter des ersten Kreuzzugs aus all diesen Anschauungen und Traditionen, aus diesem buntschillernden, wechsellvollen Besitz der religiösen Volksphantasie die Grundlage der — doch wohl in der Provence oder deren Nachbarschaft entstandenen — literarischen Gestalt der Gralsage erwuchs, in seinem kontinuierlichen geschichtlichen Lauf mit streng empirisch-genetischer Betrachtung nachzuweisen ist hier nicht der Ort. Das bleibe meinem schon erwähnten Buche (s. oben S. 159) vorbehalten. Hervorheben möchte ich nur dies: Staerk erkennt in der bluttriefenden heiligen Lanze des Gralromans die Lanze des Kriegsknechtes Longinus, findet darin einen „zweifellos echt legendarischen Zug“ der Sage, fordert auf, „aus den Gralromanen die Züge zusammenzustellen, in denen sich der mittelalterliche Abendmahlsritus widerspiegelt,“ erwartet als Ergebnis daraus „eine auch für die Entstehungszeit der Legende lehrreiche Geschichte des Abendmahlssakraments“ und weist endlich selbst (wie ganz im Vorbeigehen vor ihm auch schon Heinzel und Hertz) auf „die heilige Lanze im Ritus der orientalischen Kirche“ (S. 20). Er nähert sich also den Erwägungen, die mich zu meinen Forschungen geleitet haben. Allerdings wenn ihm „der mit dem Gral verbundene Speer ursprünglich eine selbständige Blutreliquie“ ist, so entfernt er sich doch wieder völlig von dem Kern meiner Auffassung und läßt sich, gleich Heinzel und Hertz, den Schlüssel zum Verständnis der Gralzeremonie, ohne von ihm Gebrauch zu machen, aus den Händen entgleiten.

Staerk ist der Meinung, daß auf die ursprüngliche christliche Gralvorstellung auch „volkstümliche Vorstellungen mythologischer Art“ d. h. „außerchristliche Mythologeme“ eingewirkt haben (S. 38): die islamische Tradition von heiligen Steinen auf Zion, von sinaitischen (himmlischen) Steinen, von dem aus dem Himmel herabsteigenden Tisch (5. Koran Sure). Dieser orientalische Legendentypus, den besonders Wesselofsky hervorgehoben und beleuchtet hat, liegt Wolframs

Gralvorstellung zugrunde. Der Verfasser spricht sich dabei nicht deutlich genug darüber aus, ob diese zweite, von Wolfram benutzte Legendengestalt der erstgenannten, rein christlichen, parallel und gleichaltrig sei, ob beide überhaupt ursprünglich zusammenhängen oder nur später zusammengefloßen bzw. nebeneinander hergegangen sind. Ich vermisse hier und auch sonst in der Untersuchung die scharfe Unterscheidung der ideellen Verwandtschaft von Sagenmotiven einerseits und ihres geschichtlich-genetischen Zusammenhangs andererseits. Es gibt drei Formen der Beziehung zwischen Mythologemen: 1. innere Ähnlichkeit bei geschichtlicher Unabhängigkeit voneinander und getrennter Entwicklung; 2. direkte Berührung durch Einwirkung und Entlehnung oder durch Zusammenfließen; 3. ererbte Übereinstimmung, bedingt durch gemeinsame Abstammung aus vorgeschichtlicher Zeit, durch sogenannte Urverwandtschaft. Mir scheint, als sonderte der Verfasser, wenigstens in seiner Darstellung, diese drei Beziehungsformen nicht mit hinlänglicher Klarheit. Auch das chronologische, das ethnologische und das geographische Moment tritt in seiner Darlegung in den Hintergrund.

Ganz besonders gelten diese Bedenken seinem gelehrten und phantasievollen Versuch, auf den schlüpfrigen und nebulösen Pfaden der sogenannten Religionswissenschaft noch hinter der dem Gralmythus zugrunde liegenden eucharistischen Kultvorstellung „uraltes traditionsgeschichtliches Gut aus dem gnostisch-orientalischen Kulturkreise“ als Urquelle aufzuspüren. Ich freue mich, daß der Verfasser meines früheren Hallischen Kollegen Eichhorn höchst bedeutenden, glänzenden Aufsatz über das Abendmahl im neuen Testament (Hefte z. Christl. Welt. 1898. Nr. 36) so hoch schätzt, und stimme mit ihm Eichhorn zu, daß es für das sakramentale Essen im Abendmahl Jesu ein außerjüdisches Vorbild gegeben haben muß. Aber ob dieses nun mit Zimmer in den babylonischen Vorstellungen vom Lebensbrot und Lebenswasser aufzufinden ist, wie der Verfasser anzunehmen geneigt ist, möchte ich sehr bezweifeln. Welche Abgründe zeitlicher und räumlicher und kultureller Entfernung werden hier übersprungen! Und zudem, was ja Staerk selbst hervorhebt, ist ein kultisch-sakramentaler Genuß dieser Elemente in der babylonischen Religion gar nicht nachzuweisen. Wenn man nach Vorbildern suchen will,

so wird man sie in den sakramentalen Mahlzeiten der philonischen Therapeuten (ihr heiliger Tisch mit der allerheiligsten Speise!) und besonders der antiken Mysterien finden, über die uns jetzt A. Dieterich, *Eine Mithrasliturgie*, Leipzig 1903 (vgl. DLZ. 1903 Sp. 2729ff.) so vortrefflich belehrt. Aber mit der geschichtlichen, religionsgeschichtlichen (nicht religions-spekulierenden!) Frage nach dem Ursprung der Gralsage hat das nichts zu tun. Wenigstens nicht in dem Sinne Staerks. Was jenseits der durch die Paulinischen Briefe, den Bericht der Evangelien und die älteste christliche Liturgie für das eucharistische sakramentale Mahl uns überlieferten Gedankenwelt liegt, hat eine wahrhaft religionsgeschichtliche Erforschung der Gralsage beiseite zu lassen.

Dagegen wird allerdings für die christliche Abendmahls-liturgie der ersten Jahrhunderte und ihre paganische, heidnisch-antike, synkretistische Ausgestaltung aus der von Dieterich durchschürften Region der Mysterienkulte, in die ich auch die Pannychis der Therapeuten des Philo mit ihrem an die Gralfeier erinnernden heiligen Mahl und Choraufzügen von Männern und Frauen einbeziehe, aufklärendes Licht zu gewinnen sein. Im großen Introitus der byzantinischen Messe haben wir einen echten alten Mysterienpantomimus mit kathartischen Gebeten und ihren Symbolen, den brennenden Lampen und Kerzen, mit feierlich auf Schulter und Haupt umhergetragenen Opfern. Man fühlt sich gemahnt an die Prozession der Panathenäen, an die antiken Kanephoren, wie sie Polyklet und Skopas gebildet, wie sie das Parthenonrelief und die Karyatiden des Erechtheions vor Augen stellen. Aber mehr noch: der mystische Sinn des Kerns der byzantinischen Messe ist die symbolisch-dramatische Darstellung von Tod, Grablegung, Auferstehung Christi, des göttlichen Paradigmas für die Unsterblichkeits- und Paradieseshoffnungen der am Mysterienakt teilnehmenden, eingeweihten Menschen. Die Ähnlichkeit mit dem bekannten mystischen Akt der Isisliturgie bei Apuleius geht bis zu wörtlichen Anklängen in den liturgischen Formeln. Man halte neben den Bericht des Lucius über seinen Gang zur Proserpina die Worte des byzantinischen Celebranten über Christus: „Im Grabe warst du mit dem Leibe, im Hades mit der Seele, im Paradiese zusammen mit dem Vater und dem heiligen Geiste“ d. h. auch hier das Verlassen des Lebens,

das Hinabsteigen zur Unterwelt, das Aufsteigen zu den göttlichen Wesen des Himmels. Und der Kern dieser liturgischen Mystik dauert fort in der Gralprozession und Gralliturgie der französischen und deutschen Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts.

Wenig scheinen mir zu fruchten so allgemeine spekulativ gefaßte Axiome wie die: „Paradies und Lebensspeise sind Korrelate“ (S. 31) oder „Gleichsetzung von Paradies mit Elysium und Austausch ihrer Attribute“ (S. 31) oder „die Ideengruppe (!) Paradies = Gottesgarten, Gottesberg, Gottespalast (Burg, Stadt) mit Lebenstrank und Lebensspeise lebt in der Grallegende fort“ (S. 47) oder „die Gralburg... ist das uralte Paradies mit dem Baum und Wasser des Lebens am Thron Gottes“ (S. 48). Das ist wirklich nicht mehr wert als der träumende Tiefsinn der Görres, Creuzer, von der Hagen, Hammer.

Nur die feste Umschreibung, die bestimmte Analyse eines geschichtlich nach Ort und Zeit und Nation fixierten Sagenzugs oder Mythologems als individuellen Phänomens, als Stück gleichsam persönlichen Lebens, persönlicher Phantasie — es mag immerhin gemeinsamer Besitz einer Volksmasse sein — hilft uns zu wirklich wissenschaftlicher Erkenntnis der Entwicklung religiöser, mythologischer Motive. Die „Ideengruppen“ haben keine Entwicklung, denn sie haben und hatten kein reales Leben, sie sind ja nur Abstraktionen, nur Hilfskonstruktionen unserer Systematik oder gar Hirngespinnste einer verwerflichen Spekulation. Jedes religiöse oder mythologische Motiv, sei es nun christlich oder nichtchristlich, lebt nur in der Phantasie bestimmter Menschengruppen und kann in seinem Werden und in seiner Wandlung nur erforscht werden mit derselben empirischen, genetischen Methode wie ein künstlerisches oder literarisches Motiv, wie der Prozeß irgendeiner sprachlichen Bildung.

Für die Beschreibung der Gralburg und des Graltempels im jüngeren Titulrel hat allerdings die Schilderung des himmlischen Jerusalem der Apokalypse Farben geliefert (S. 43). Aber der geschichtliche Kern des Sagenmotivs der Gralburg und des Graltempels ist die irdische Verkörperung dieses himmlischen Jerusalems für den mittelalterlichen Menschen, die historische, reale Grabeskirche und der sog. Salomonische Palast von Jerusalem, genauer: die Vorstellung, die man in

Deutschland davon hatte, wobei besonders byzantinische Bauten wie die Hagia Sophia mitspielten. Das läßt sich im einzelnen nachweisen. Es ist möglich, daß in der mit der Gralsage später verknüpften Artussage Unterweltsvorstellungen keltischer Herkunft nachklingen (Staerk S. 50ff.). Aber dieses schwierigsten und dunkelsten Problems wird man nicht Herr mit einem allgemeinen religionswissenschaftlichen Dogma wie dem folgenden: „Im (babylonischen) Mythos von Ištars Höllenfahrt begegnen wir der Vorstellung, daß das Lebenswasser in der Unterwelt verwahrt wird — Unterwelt und Paradies fließen hier zusammen, wie bei den Griechen Elysium und Hades gleichmäßig am westlichen Okeanos liegen oder . . . Odins Walhall ursprünglich die Totenwelt ist“ (S. 46. 51).

Jedesfalls darf man nicht verkennen, daß der Gedanke: „Aus dem Grabe Leben, durch den Tod Unsterblichkeit“ der eigentliche mystische Kern zahlreicher antiker Liturgien und auch der griechischen Abendmahlsliturgie ist, deren romanhaftes Abbild die Gralliturgie wiedergibt. Und wenn Staerk endlich — allerdings mit zagender Vorsicht — den als Fischerkönig bezeichneten kranken Herrn der Gralburg ableiten will aus dem babylonischen Adapa, der Fischfang auf dem Meere (!) treibt, wenn er das Motiv des durch die unterlassene Frage verscherzten Heils in der Gralsage anknüpft an den gleichen Adapa, der von Ea gewarnt die Gaben der Götter abweist, die Speise des Lebens und das Wasser des Lebens nicht trinkt, so sind das Parallelen, die lehrreich sein können für das völkerpsychologische Problem, mit welchen psychologischen Hebeln die menschliche Phantasie die Handlungen in ihren Sagenmotiven in Bewegung setze. Für die religionsgeschichtliche Frage nach der irdisch-konkreten Daseinswirklichkeit und Daseinsumformung eines Sagenindividuums in seinem kontinuierlichen Wachstum vermag ich daraus, unmittelbar wenigstens, nichts zu entnehmen.

Mögen diese prinzipiellen Vorbehalte, die eigentlich die Mehrzahl der neuesten religionswissenschaftlichen Arbeiten treffen, dem Verfasser nicht als schulmeisterliche Nörgelei erscheinen, sie sind vielmehr die natürliche Folge meines lebhaften und freudigen Interesses an seiner frischen, auf ein hohes Ziel mit weit umschauendem Blick zusteuern den Untersuchung.

DER JUDENSPIESS UND DIE LONGINUSSAGE.

NEUE JAHRBÜCHER, 37. BD. (1916), S. 25—56.

Albert Leitzmanns Herleitung des Bildes vom Judenspieß, *das der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts in der Wendung 'mit den Judenspieß rennen' geläufig ist als Ausdruck für Wuchertreiben (Ilbergs Neue Jahrbücher 37. Bd., 1916, S. 21 bis 25)*, aus der Longinuslegende hat etwas Lockendes. Freilich müßte man, um voll beistimmen zu können, außer Jakob Lochers sicherlich ins Gewicht fallender lateinischer Übersetzung¹⁾ der Redensart noch andere Zeugnisse dafür haben und namentlich auch die inneren Beziehungen zwischen jener Legende und dem sprichwörtlichen Bilde deutlicher erkennen. Die Gestalt des Longinus, eine Schöpfung des zweiten christlichen Jahrhunderts, deren wandlungsreiche Geschichte und Zusammenhang mit Entstehen und Werden der Gralsage ich 1902 in einem aus Rücksicht auf meine akademischen Arbeiten noch nicht veröffentlichten Werke²⁾ darzustellen versuchte, hat von frühesten Zeiten ein doppeltes Gesicht. Nach Joh. 19, 34 erfolgt der Speerstich gegen die Seite des toten Christus durch einen der römischen Soldaten zur Feststellung der Urteilsvollstreckung und des eingetretenen Todes. Aber daneben geht eine andere Überlieferung, die durch einen sehr alten Zusatz im Matthäusevangelium hervorgerufen oder befestigt ist.

¹⁾ Fragend deutete übrigens schon Zarncke auf sie hin (zum Narrenschiff 93, 25 S. 437).

²⁾ Vgl. darüber meine Darlegungen, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 1902 CVIII 31f. und Deutsche Literaturzeitung 1903 Sp. 2821—24 (Skizze des Inhalts der ersten acht Kapitel) und Sp. 3050—58 (oben S. 159 f., 161 ff. und 165 ff.).

Dort bringen hinter 27, 49 mehrere der frühesten Unzialhandschriften des sogenannten alexandrinischen Textes (oder nach v. Soden der ägyptischen Rezension des Hesychius), der im allgemeinen als der älteste gilt, der Sinaiticus und der Vaticanus 1209, beide aus dem IV. Jahrh., der Pariser Codex Ephraemi rescriptus aus dem V. Jahrh., außerdem die etwas jüngeren: Codex 62 der Pariser Nat.-Bibl. (VIII. Jahrh.), Codex Nanius der Marcusbibliothek in Venedig (IX. bis X. Jahrh.), Codex Tischendorfianus IV (IX. Jahrh.) und fünf Minuskelhandschriften unmittelbar nach der Spottfrage der um das Kreuz stehenden Juden, ob wohl Elias dem Gekreuzigten zu Hilfe kommen werde, folgenden Satz¹⁾: ἄλλος δὲ λαβὼν λόγχην ἐνυξεν αὐτοῦ τὴν πλευράν, καὶ ἐξῆλθεν ὕδωρ καὶ αἷμα ('ein anderer aber nahm eine Lanze, stach sie in seine Seite, und es kam daraus hervor Wasser und Blut'). Dieselbe Interpolation haben die sogenannten Codices Celtici *DELQR* der lateinischen Bibelübersetzung des Hieronymus, der Vulgata (s. über sie *Novum Testamentum latine secundum editionem s. Hieronymi rec. Wordsworth-White* I S. XIff.; XXXVI 707. 713—716; S. Berger, *Histoire de la Vulgate*, Paris 1893, S. 44. 92. 380. 398. 381. 406), die teils in Irland (*DR*: 800—820), teils in Schottland (*Q*: Anfang des VIII. Jahrh.), teils in Cambrai (*L*: Ende des VII. oder Anfang des VIII. Jahrh.), teils in der Bretagne (*E*: VIII. oder IX. Jahrh.) entstanden sind, und außerdem — als marginalen Zusatz — das mit ihnen verwandte, aus der vom Angelsachsen Willibrord gegründeten Benediktinerabtei Echternach stammende Evangeliar (Parisinus lat. 9389: VIII. Jahrh.): *alius autem accepta*²⁾ *lancea*

¹⁾ Vgl. *Novum Testam. rec. Tischendorf*⁸ 1, S. 202ff.; rev. Westcott-Hort, Cambridge 1882, Vol. 2, Appendix S. 21ff.; Theodor Zahn, *Das Evang. d. Joh.*, Leipzig 1908, S. 652 Anm. 11.

²⁾ Das *accepta lancea* entspricht dem Vorhergehenden in V. 48: *et continuo currens unus ex eis acceptam spongiam implevit aceto*. Schon daraus und aus dem griechischen *λαβὼν* muß die Bedeutung selbst für den klar sein, der den Sprachgebrauch der Vulgata und überhaupt des späten Lateins nicht kennt, wonach hier *accipere* = *sumere*, *arripere* ist: trotzdem hat Sophus Bugge darin ein altes Zeugnis finden wollen für sein orientalisches Vorbild der nordischen Baldersage, indem er annahm, in den Worten sei ausgedrückt, daß dem blinden Speerstecher die Lanze von einem satanischen Anstifter in die Hand gegeben wurde wie der Mistelzweig, der Balder tötet, dem blinden

pupungit (so!) *latus eius et exiit aqua et sanguis*. Darauf erst folgt dann: *Iesus autem iterum clamans uoce magna emisit spiritum*.

Nach dieser Matthäusinterpolation hat erst der Speerstoß den Tod Christi herbeigeführt. Der ἄλλος (*alius*), von dem er ausging, setzt die vorherige Gruppierung *τινὲς τῶν ἐκεῖ ἐστηκότων, καὶ εἷς ἐξ αὐτῶν, οἱ δὲ λοιποὶ* (*quidem illic stantes; et unus ex eis; ceteri vero*) fort, stilistisch anstößig (s. u. S. 179 Anm.), denn mit *λοιποὶ* oder *ceteri* muß die Aufzählung schließen. Jedenfalls soll aber dieser nachhinkende ἄλλος (*alius*) zu den 'dort stehenden' d. h. zu den am Kreuz in näherer oder weiterer Entfernung versammelten Menschen gehören. Er kann danach ein Jude sein, wie die erste Gruppe der *τινὲς* (*quidam*), die Christi Klageruf höhnisch auf den Elias deuten. Ja es liegt sogar am nächsten, daß er im Sinne der Interpolation ein Jude sein sollte. Trotzdem mag dies dahingestellt bleiben, ebenso wie Veranlassung, Zeit und Ort der ganzen Einschaltung und die Bedeutung der Voranstellung des Wassers vor dem Blut (gegenüber Joh. 19, 34).

Höder vom bösen Loki. In der Vulgata hat *accipere* die Bedeutung des 'sponte proprioque motu aliquid sibi capere' z. B. noch Genesis 4, 19: [*Lamech*] *accepit duas uxores* ('er nahm zwei Frauen'); Baruch 2, 17: *quorum spiritus a visceribus suis* ('fortgenommen, entrafte aus'); Matth. 16, 5: *obliti sunt panes accipere* ('mitzunehmen'); Luc. 13, 21: *quod [fermentum] acceptum mulier abscondit*; Matth. 27, 30: *Expuentes in eum acceperunt harundinem et percutiebant caput eius*. Reiche (leider in fünf Gruppen verzettelte) Belege aus dem archaischen und späten Latein bietet der Thesaurus linguae latinae I 305 Z. 21–43. 74–78, 306 Z. 37–44, 310 Z. 1–8, 312 Z. 47–63; übersichtlicher Vollmer, Epitome Thesauri latini Vol. 1, Lipsiae 1912, S. 43f. Aus ihnen geht hervor, daß dieser Gebrauch von *accipere* in der altlateinischen (vorhieronymianischen) Bibelübersetzung (Itala) noch häufiger ist und daß die Vulgata mehrfach dafür *capere*, *tollere*, *assumere*, *apprehendere* u. ähnl. einführt (z. B. Gen. 30, 37. 43, 15; Exod. 20, 7; Matth. 5, 40; 22, 15; Luc. 5, 5; 9, 39). Auch diese Tatsache bekräftigt das hohe Alter der Matthäusinterpolation. Bereits Augustin (*Locutiones in Heptateuchum* lib. I: 32, 22; Migne *Patrologia latina* XXXIV 495) hielt es für nötig, jenen weitgehenden Gebrauch der Itala zu erläutern, während er selbst noch *De civit. Dei* XX 21 (Ed. Dombart II 460 Z. 23f.) schreibt: *promisit [Dominus] ab ipsis se accepturum sibi sacerdots*. Auch das *pupungit* wahrt das unbildliche Verbum des Originals (ἐννεξε) gegenüber dem typologischen *aperuit* (= ἤνοιξε) im Hieronymustext von Joh. 19, 34 und stimmt zu den ältesten Italahss., die dort *pupugit*, *percussit*, *perforat*, *inseruit* haben.

Nur so viel möchte ich hier andeuten. Nachzuweisen, daß die Worte an dieser Matthäusstelle ursprünglich waren und wegen des Widerspruchs gegen Joh. 19, 34 frühzeitig von den meisten Handschriften getilgt wurden, hat man bisher ernsthaft niemals versucht. Hält man aber, im Einklang mit der allgemeinen Auffassung der modernen Bibelkritik, die Worte für einen Zusatz, dann besteht, falls sich ermitteln läßt, daß sie für eine bestimmte dogmatische oder politische Tendenz oder etwa die Interessen eines bestimmten Wallfahrerkultus als Stütze verwendet worden sind, der Verdacht, daß diese Einschaltung einem solchen Zwecke auch ihre Entstehung dankt. Und für die Textkritik des Neuen Testaments ergäbe sich dann, daß diese Einschaltung zwar sehr alt sein muß, daß aber keineswegs deshalb „all die Zeugen, die sie enthalten und die sonst oft sehr weit auseinandergehen, auf ein und dasselbe Exemplar zurückgehen müssen“, wie Nestle (Einführung in das Neue Testament³, Göttingen, 1909 S. 245) meinte, daß vielmehr die von ihm als unwahrscheinlich ausgeschlossene „dritte Möglichkeit“ erwogen werden müßte: „es könnte in verschiedene Exemplare unabhängig voneinander derselbe Satz an derselben Stelle in den Text gekommen“ sein, wenn eben dieselbe dogmatische, politische oder Pilgertendenz dazu trieb, diese Interpolation in sonst verschiedene Exemplare einzufügen.

Man hat in dem Spott des Kelsos über die Speerwunde des göttlichen Christus (bei Origines Contra Celsum 2, 36) und im Barnabasbrief¹⁾ Spuren des gegen den noch lebenden

¹⁾ Kap. VII 9 (Ed. v. Gebhardt et Harnack, Patr. apostol. opera² I 1, Lipsiae 1876, S. 36f.): *Ὁὐχ οὐτός ἐστιν ὃν ποτε ἡμεῖς ἐσταυρώσαμεν ἐξουθενήσαντες καὶ κατακεντήσαντες καὶ ἐμπύσαντες*; Das übersetzt Heinrich Veil (Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, Tüb.-Leipz. 1904, S. 156 Z. 39f.): „Ist das nicht der, den wir einst verhöhnt, gestoßen, angespuckt und dann gekreuzigt haben?“ Die hier vorliegende allegorische Präfiguration der Passionsakte durch alttestamentliche Opferriten ist uns nicht vollkommen klar, weil wir nicht im einzelnen die gemeinten Handlungen kennen. Aber sicherlich gilt das *κατακεντήσαντες* einem Vorgang in diesem Opferritus, der den Schlägen entspricht, die Jesus vor seiner Hinwegführung zur Kreuzigungsstätte erhielt (Matth. 26, 67; 27, 30; Marc. 14, 65; 15, 19; Luc. 22, 63). Diese Hinwegführung des Verurteilten, Mißhandelten, durch den roten Purpurmantel Verhöhnnten zum Richtplatz der Kreuzigung steht genau parallel mit der Hinwegführung des verfluchten, angespienen, geschlagenen und mit Scharlach umkränzten Opferbocks zu seinem Absturz vom Felsen

Christus gerichteten und ihn tötenden Lanzenstiches finden wollen. Das würde diese Vorstellung bis in die Mitte des II. Jahrhunderts zurückschieben. Das Scholion einer im XI. Jahrhundert geschriebenen Minuskelhandschrift der Vulgata weiß noch Genaueres zu melden. Aber seine Angaben sind im einzelnen dunkel. Danach soll den fraglichen Einschub im Matthäus auch „das der Geschichte folgende Evangelium“ (die Evangelienharmonie?) des Diodoros und Tatianos und hervorragender heiliger Väter enthalten und 'dieses auch Johannes Chrysostomos gelesen haben'. Diodor kann kaum ein anderer sein als des Johannes Chrysostomos Lehrer Diodor von Tarsus

in den Tod. Insofern der gekreuzigte Jesus diesem Sündenbock entspricht, auf dessen Haupt alle Missetat der Kinder Israel gelegt wird, daß er sie mit sich hinwegtrage in die Wildnis (Levit. 16, 8. 10. 20–22), erfüllt sein Opfertod scheinbar den Willen der jüdischen Priester, daß für das jüdische Volk ein Mensch als Opfer sterben solle (Joh. 11, 49. 50; 18, 14). Aber zugleich ward am Kreuze der Christus geopfert, der Gott und die Menschheit versöhnt und vereint, der das himmlische Reich herbeiführt, der Heilbringer und der künftige Richter: dieser gekreuzigte Messias und Gottessohn gleicht, obzwar in höherem Sinne, dem andern Bock des altjüdischen Versöhnungsofers, der auf dem Altar dargebracht und dessen Blut zur Heilung vergossen wird (Levit. 16, 9–19). Nur bei diesem neuartigen Opfer, das aus den Banden des Judentums befreit und den Bund der christlichen Gemeinschaft begründet, wirkt der Speer des Kriegsknechts und der Stich in die Seite Christi mit. Aber jenes *κατακενθήσαντες* soll und kann darauf nicht hinweisen. Allerdings scheint die alte lateinische Übersetzung des Barnabasbriefs die beiden Böcke und ihre verschiedene Opferungsart zu vermischen, wenn sie nicht nur *κατακενθήσαντες* mit *conpungentes*, *κατακενθήσατε* mit *pungite* wiedergibt, sondern (VII 8 S. 35 Z. 7f.) von dem verfluchten Sündenbock statt *εις ἐρημον βληθήτω* schreibt *in aram ponatur*, während doch nur der andere Bock auf geweihtem Altar geschlachtet wird. Daß übrigens Tertullian Adv. Marc. III 7 und Adv. Iud. c. 14 die lateinische Übersetzung des Barnabasbriefes benutzt, kann ich trotz Harnack (a. a. O. S. 32 Anm. zu VII 4 und Prolegom. S. LIV Anm. 30) nicht bezweifeln, wenn Tertullian auch den erwähnten Fehler vermeidet und in der Auslegung des allegorischen Parallelismus abweicht: schon die übereinstimmende Anwendung des Ausdrucks *conpungere* beweist Kenntnis der alten lateinischen Version. Übrigens bleibt die Frage offen, ob das *κατακενθήσαντες* nicht auch das Anstechen mit einem Instrument bedeuten soll: Gudemann (Religionsgeschichtl. Studien, Leipzig 1876, S. 105), der als Kenner rabbinischer Opferriten diese Vergleiche des Barnabasbriefes aufklärend beleuchtet, übersetzt denn auch 'speiet ihn alle an und stechet ihn'. Jedesfalls aber hat die ganze Stelle keine unmittelbare Beziehung auf die Longinuslanze.

(† kurz vor 394). Er, der dogmatische Begründer der Antiochenischen Theologenschule, die Säule der Orthodoxie in den Kämpfen gegen die Arianer und einer der maßgebenden Führer der zweiten ökumenischen Synode zu Konstantinopel (381), in deren Folgen der uns so wohlbekannt arianische Gotenbischof Wulfila tragisch verstrickt ward, hat Kommentare zur Bibel nach den grammatisch-historischen Grundsätzen, vorzugsweise mit Rücksicht auf den Wortsinn, auf die geschichtlichen Beziehungen und auf das messianische Element, verfaßt, die uns nur in geringen, zerstreuten Bruchstücken erhalten sind (s. Adolf Harnack, Realenzyklopädie f. protestant. Theologie³ 1898 IV 673ff.; Bardenhewer, Patrologie³ 1910, S. 292f.). Kaum vierzig Jahre aber nach seinem Tode verfiel seine Christologie, seine scheinbare Auflösung der gottmenschlichen Natur in zwei Personen, dem Verdacht der Häresie. Möglich, daß in seiner später als Quelle der nestorianischen Ketzerei angefochtenen Lehre auch die Interpolation des Matthäusevangeliums einen Platz fand.

Gekannt hatte diese Interpolation jedesfalls sein Schüler, der große Johannes Chrysostomos. Denn daß er sie in seinem Text des Matthäus wirklich gelesen hat, stellt meines Erachtens außer Zweifel der an die Interpolation so völlig anklingende Wortlaut seiner 88. Homilie in Matthäum (ed. Montfaucon VII 825 C, Migne Patr. Gr. 757, 776): *ἔτερος δὲ προσελάθη ὡν λόγῳ αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἔνυξε*. Gleichzeitig hat er allerdings in harmonistischem Verfahren damit die Johanneische Darstellung durch die Erklärung vereinbart, daß der Lanzenstich gegen den toten Christus (*εἰς νεκρὸν σῶμα*) gerichtet gewesen sei¹⁾.

¹⁾ Theodor Zahn, Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons Bd. I, Erlangen 1881, S. 27 urteilt: 'darnach scheint Chrysostomos wirklich hinter Matth. 27, 48 diese Zutat im Text gehabt zu haben'. Unbegreiflich, wie er trotzdem dieser Erkenntnis sich dann wieder verschließen und wie ihm die Angabe des Scholiasten im Gegensatz zu Burgon, der sie mit Recht 'vollkommen korrekt' genannt hatte, als 'ein auf oberflächlicher Beobachtung beruhender Irrtum' erscheinen konnte. Der Scholiast sagt ja gar nicht, daß Chrysostomos Christus durch den Lanzenstich habe sterben lassen. Er spricht nur von seinem Text: *τοῦτο λέγει καὶ ὁ Χρυσόστομος*, und das ist in der Tat 'vollkommen korrekt'. Ob wirklich dieser Text den Zusatz nach V. 48 bot und erst die Quelle der oben genannten Bibelhss., ihn hinter V. 49 rückend, den stilistischen Anstoß (s. o. S. 176) hervorrief?

Auch Severos von Antiochien († 538) bezeugt in einem nach 518 geschriebenen Brief (Epist. libr. 9, ep. 26: Assemani, Bibliotheca orientalis II, Romae 1721, S. 81f.), daß dieser Zusatz sich in die Evangelienerklärung des Chryso tomos eingeschlichen habe, und ebenso in den Kommentar des Kyrill von Alexandria († 444). Jedesfalls hat die Frage nach der Echtheit dieses Zusatzes und seine Deutung im Verhältnis zu der gleichfalls verschieden aufgefaßten widersprechenden Darstellung des vierten Evangeliums in den christologischen Streitigkeiten des VI. Jahrhunderts auf dem Boden des byzantinischen Reichs eine beträchtliche Rolle gespielt, die wohl nähere Untersuchung verdiente. Severos von Antiochien berichtet in jenem Brief, daß darüber zu Konstantinopel (im Jahre 510) zwischen dem Bischof und späteren Patriarchen von Konstantinopel, Makedonios, einem Anhänger der Orthodoxie des chalkedonischen Konzils (s. Hefele, Konziliengeschichte² II 569. 623f. 689), und ihm, dem Führer eines gemäßigten Monophysitismus, lebhaft gestritten worden sei und schließlich die Entscheidung ein alter prächtig geschriebener Matthäuskodex gebracht habe, der unter Kaiser Zenon (474 bis 491) zusammen mit dem Körper des Apostels Barnabas in Zypern aufgefunden worden war und in der kaiserlichen Burg zu Byzanz mit großer Verehrung aufbewahrt wurde. In diesem Kodex habe die fragliche Stelle dem Matthäusevangelium gefehlt.

Die Antezedentien dieser Beweisurkunde sind aus mehr als einem Grunde höchst verdächtig. Nach anderen Berichten des VI. Jahrhunderts (Alexander Monachos, Migne Patr. Graeca 87, S. 4102f.; Theodoros Anagnostes ebd. 88, S. 183B, vgl. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten II 2, Braunschweig 1894, S. 298ff.) war das im Grabe des Barnabas auf dessen Brust gefundene Exemplar des Matthäus von dem Reisebegleiter des Paulus selbst geschrieben und wurde in dem Kampf des Bischofs von Zypern für die Selbständigkeit und den apostolischen Charakter seines Bischofssitzes und für dessen Unabhängigkeit von Antiochia als Waffe benutzt. Unbefangene Betrachtung kann zunächst und an sich nur vermuten, daß in diesem aus religiösen, nationalen und politischen Tendenzen entsprungenen Fund wohl auch der Text des Evangeliums mit Berechnung im unantiochenischen Sinn präpariert gewesen

sein wird. In der Tat wäre es recht wohl möglich, daß des Chrysostomos antiochenischer Matthäustext mit der Speerinterpolation auch unter Zenon in Konstantinopel bekannt gewesen ist, daß hingegen in jener 'alten' Handschrift des Matthäus der unbequeme Zusatz, der den Lanzenstich mehr in die Sphäre menschlich individuellen Lebens und psychologischer Kausalität rückt, mit Rücksicht auf den Bericht des autoritativen Johannesevangeliums, sei es von vornherein oder nachträglich bei der Disputation im Jahre 510, ausgemerzt wurde. Der damaligen kaiserlichen Religionspolitik darf man solche Mittel wohl zutrauen. Es ist jedesfalls sehr zu beachten, daß in der kaiserlichen Hofkapelle die Gründonnerstagslektion aus jenem angeblichen Barnabasautograph gelesen wurde (Alexander Monachos a. a. O.). Meldet doch die Chronik des afrikanischen Bischofs Victor von Tunnuna fast für dieselbe Zeit (506), daß auf Befehl des Kaisers Anastasios die heiligen Evangelien, als ob ihre Verfasser, die Evangelisten, Idioten wären, kritisiert und emendiert worden seien (Mon. German. Auct. Ant. XI, Chron. min. II ed. Mommsen S. 194 Z. 10f.). Indessen solange wir nicht bestimmtere Zeugnisse haben, solange nicht über die dogmatische Bedeutung der Johannesstelle, die selbst heute noch sehr verschieden erklärt wird¹⁾, und ihre Ausnutzung durch die einzelnen theologischen

¹⁾ Peter Corssen, Monarchianische Prologe zu den vier Evangelien (v. Gebhardt und Harnack, Texte und Untersuchungen XV 1), Leipzig 1897, S. 129f. hat für Joh. 19, 34 ('und es kam sogleich heraus Blut und Wasser') die Erklärung aufgestellt, es sei dem Evangelisten darauf angekommen, zu betonen, daß wirklich menschliches Fleisch gekreuzigt sei. Trotz der Tatsache, daß aus einem Leichnam durch einen Stich in die Seite höchstens unter gewissen Umständen (wenn der Stich innerhalb einer Stunde nach dem Tode erfolgt) Blut, aber niemals Wasser herausfließe, soll der Vorgang nicht etwa als Wunder gedacht sein. Der Verfasser sei kein gelehrter Anatom, und aus 1. Joh. 5, 6, wo Taufe und Tod des Herrn durch Symbole Wasser und Blut bezeichnet sind, folge, daß die dem Lanzenstich zugeschriebene Wirkung nur der doketischen Irrlehre, es sei ein bloßer Scheinleib gekreuzigt, während der wirkliche Christus in seiner Göttlichkeit davon unberührt blieb, widersprechen solle. Diese Ansicht, die sich Loofs Realenzyklop. f. prot. Theologie IV (1898) S. 29 Z. 37ff. mit ausführlicher Begründung angeeignet hat, leuchtet wenig ein. Namentlich die Berufung auf 1. Joh. 5, 6 ist für sie ohne Gewicht: allerdings bietet diese Stelle den Schlüssel für das Phänomen der Seitenwunde. Aber sie spricht gerade gegen eine kreatürlich-physiologische Auffassung, sie stellt in den

und politischen Parteien neue Quellenprüfung helleres Licht verbreitet, müssen wir jede Entscheidung vertagen.

Nur zweierlei läßt sich meiner Ansicht nach als sicher erweisen: das Lanzenwunder wird getragen von dem Kultus der Jerusalempilger, die in der Grabeskirche die heilige, in Christi Seite getauchte Waffe als Reliquie und als hohes Symbol verehrten; es wird ein Teil des frühen kirchlichen Imperialismus, der sich an den Namen Kaiser Konstantins durch die Legende der Kreuzfindung knüpft, und der Speer des Soldaten wird, zuerst im Osten, ein politisches, dynastisches, nationales, staatsrechtliches Palladium der Weltherrschaft, dem auch die Perser gewisse magische Kräfte zutrauten. Spätestens im ersten Viertel des VII. Jahrhunderts war diese religiös-politische Mystik des Kultus der heiligen Lanze, die gleichzeitig einerseits Longinus- und Abendmahls-(Grals)-Lanze, andererseits Konstantinslanze ist, in Konstantinopel voll entfaltet.

Von da zieht diese Mystik in einzelnen Stößen, die mein oben erwähntes Buch genau verfolgt, nach dem Abendlande: sie dringt nun in die lateinische Abendmahlsliturgie und durchsetzt auch die theologische Spekulation über das

beiden Symbolen des 'Kommens' Christi, dem Wasser seiner Taufe, dem Blut seiner Kreuzigung, keinerlei reale Dinge, geschweige Bestandteile des menschlichen Fleisches zusammen, sondern Bilder für überirdische Kräfte. Mindestens für das Wasser läßt sich das durch keinerlei Deutungskünste bestreiten. Jene Worte des Johannes-Briefes lehren vielmehr, daß nur in der Einheit von Wasser und Blut (nicht im Wasser allein) Christi Kommen sich vollziehe. Danach kann auch Joh. 19, 34 nur auf die überirdische Doppelnatur Christi, in der göttliche und menschliche Substanz sich vereint, hinweisen, nicht aber bloß auf seine Fleischlichkeit. Gegen Corssens Erklärung streiten z. B. auch die Zeugnisse des Origenes, Claudius Apollinaris, das Glaubensbekenntnis des Bischofs Nestorius von 782 (s. Braun, *Oriens christianus II*, Rom 1902, S. 307f.): einige sind sie bei sonstiger Verschiedenheit darin, daß der Vorgang im Gegensatz steht zum natürlichen Verhalten eines Leichnams, aus dem ein Stich weder Blut noch Wasser hervortreibt. Der Evangelist will (trotz Blaß und Zahn!) Joh. 19, 34 ein Wunder erzählen und durch Autopsie beglaubigen, in dem sich das christologische Mysterium der Menschwerdung Gottes verrät. Die speziellere Ausdeutung, namentlich ob und in welcher Weise der Evangelist bereits eine Beziehung auf die Sakramente der Taufe und des Abendmahls beabsichtigte, bleibt zweifelhaft. — Über die sonstigen Erklärungen s. Bernh. Weiß, *Das Joh.-Evang.*⁸, Gött. 1893, S. 599ff.; Th. Zahn, *Das Evang. d. Joh.* S. 650ff. (bes. Anm. 20).

eucharistische Sakrament, mehr noch die vulgärchristliche Auslegung desselben und überhaupt die religiöse Phantasie der literarisch Gebildeten, die religiöse Poesie mit jenen griechischen mystagogischen Elementen, denen von ihrem Ursprung an unverlierbar ein stark materialistischer Zug in der Anschauung vom Kreuzestod Christi und dessen sakramental-dramatischer Wiederholung im eucharistischen Opfer eigen ist, durch den sie weit absteht von der moralisch-spirituellen Abendmahlsallegorese der Lateiner, vor allem Augustins. Und diese Mystik der heiligen Lanze wird ein Ferment des französisch-deutschen Kultus Karls des Großen, ein Bestandteil dynastisch-politischer Geschichtskonstruktion, ein staatsrechtliches Symbol des abendländischen mit dem Namen Konstantins sich deckenden Imperialismus¹⁾. Das ist die eine Seite der Entwicklung.

¹⁾ Ohne meine oben (S. 174 und Anm.) vermerkten Ausführungen zu kennen, hat Adolf Hofmeister eine verdienstvolle Untersuchung 'Die heilige Lanze, ein Abzeichen des alten Reiches', Breslau 1908, veröffentlicht: er beschränkt sich indessen darin fast ausschließlich auf das Insigne des alten deutschen Reiches, daneben die Vorstellungen von heiligen Lanzen nur im allgemeinen behandelnd, nimmt hingegen auf die Passionslanze nur insofern Rücksicht, als das deutsche Insigne — wie er glaubt erst im späteren Mittelalter — mit ihr identifiziert wurde. Die Gleichsetzung der deutschen Reichslanze und der Longinusslanze ist aber viel älter und ererbt aus frühbyzantinischen Anschauungen. In einem offiziellen Aktenstück hat sie für Deutschland allerdings zum ersten Male erst Gregors IX. Brief an Kaiser Friedrich II. vom 22. Juli 1227 verkündet, den ich in meinem (Hofmeister gleichfalls entgangenen) Akademievortrag Sitzb. 1903, S. 612 als Grundlage erwies für das halb religiöse, halb politische, durchaus aber imperialistische Kreuzzugslied Walthers von der Vogelweide, das die zaudernden österreichischen Ritter mahnt, als Söldner an dem Kreuzzug des gebannten Kaisers teilzunehmen im Hinblick auf den ersten christlichen Söldner, den Speersoldaten des Kreuzes, und seine heilige Waffe, die das Symbol des christlichen Weltimperiums und seit dem ersten Kreuzzug auch das Symbol der Befreiung des heiligen Grabes ist. Walther hat diesen heiligen Speer dann noch gefeiert in dem für das Betreten der geweihten Stätten gedichteten Kreuzlied (Lachm. S. 15, 18): *wol dir, sper kriuz unde dorn!* Er hatte am Beginn seiner dichterischen Laufbahn im Dienste des nach seiner Meinung zum Kaisertum berufenen legitimen deutschen Königs Philipp von Schwaben *der pfaffen wal*, d. h. die durch die rheinischen Erzbischöfe und Innozenz III. zustandegekommene Wahl des Welfen Otto IV. gebrandmarkt als 'Verkehrung des Laienrechts', als eine Folge jenes ersten Übergriffs geistlicher Gewalt, der dadurch entstand, daß Kaiser Konstantin in der Schenkung an

Die zweite Seite zeigt sich in der Legende, die sich um die Person des Speerstechers rankt. Sie bekommt durch die widersprechende Darstellung der Matthäusinterpolation und des Johannesevangeliums von vornherein einen schwankenden Charakter.

Dem Speerstich fiel durch die veränderte Stellung im Ablauf des Kreuzigungsdramas eine höhere Bedeutung zu, als ihm das Johanneische Evangelium gewährt hatte. Dieses zeigte ihn als einen nachträglichen Feststellungsakt, sei es, daß er durch Brauch und Gesetz vorgeschrieben, sei es, daß er zufällig, aus Mutwillen, Roheit oder bloß Neugier hervorgegangen sein sollte. Die Matthäusinterpolation machte daraus die entscheidende Tat, die Schlußaktion im irdischen Passionsdrama, die den Tod Christi herbeiführte, den Gottessohn in Menschengestalt als Passahlamm schlachtete, das christliche Sakrament des eucharistischen Christusopfer schuf. Zugleich gab diese Darstellung im Matthäuszusatz die Möglichkeit, ja sie drängte darauf hin, die Person des Speerträgers individueller auszugestalten und den psychologischen Grund seiner Handlung deutlicher zu machen. Die Frage erhob sich: was für ein Mensch war dieser eigentliche Mörder des Weltheilands? Und die andere Frage: warum stach er ihm, dem mit dem Tode Ringenden, den Speer in die Seite? Beide Fragen werden von der Legende, die in Erzählung und Predigt, in den Segenssprüchen der christlichen Magie, in geistlicher und weltlicher Dichtung, in der bildenden Kunst, im religiösen Drama sich weit verbreitet und eine schwer zu übersehende Entwicklung gewinnt, doppelt beantwortet. Bald ist dieser Schänder des toten oder dieser Mörder des noch lebenden Christus ein römischer Heide, bald ist er Jude. Bald erfolgt der Speer-

Papst Silvester *dem stuol ze Rôme sper kriuz unde krône* d. h. imperiale Gewalt verlieh (Lachm. 25, 13). Hofmeister (a. a. O. S. 32 Anm. 3) hat auch für die Deutung und Datierung dieses Spruchs sich um meine Darlegungen in meiner Walther-Biographie (Allgem. Deutsche Biographie XLI [1896] S. 58 = Walther von der Vogelweide, 1. Teil, Leipzig 1900, S. 48. 231) nicht gekümmert, sondern auf die Autorität des als Walther-Forscher völlig unbekanntes Koppmann das Gedicht in das Jahr 1213 gelegt und sich dadurch jedes geschichtliche Verständnis dieser großartigen Verse verbaut.

stich aus Mitleid mit dem Gemarterten, um seine Qual abzukürzen und zu enden, als Gnadenstoß, bald als letzter Ausbruch des Hasses. Welche der beiden Auffassungen vorherrscht, läßt sich, ehe das weitschichtige Material auf diesen Gesichtspunkt methodisch durchgearbeitet und genau geprüft ist, nicht sagen.

Mit der unsicheren Zeichnung der Abstammung des Longinus und des Motivs seiner Tat hängt zusammen auch die verschiedene Gestaltung seiner äußeren Verhältnisse: die Legende macht ihn teils zum schlichten Kriegsknecht, teils wirft sie ihn mit dem bekehrten Centurio zusammen, neben dem ja auch schon Matth. 27, 54 *qui cum eo erant custodientes*, also die Soldaten der Kreuzwache, als ihm gleichgesinnt genannt werden, erhebt diesen Longinus gar zu einer vornehmen Person, zum Ritter, behandelt ihn überwiegend zwar als Römer, als ersten Bekenner des Christentums aus der Heidenschaft und daher als Vertreter der von Christus eroberten Weltgemeinde, daneben aber auch als Juden in enger Verbindung mit Nikodemus und Joseph von Arimathia.

Auch innerhalb des kirchlichen Dogmas behielt die Gestalt des Speersoldaten am Kreuze etwas Ungewisses. Der Streit der Theologen um die Matthäusinterpolation und die Berechtigung ihrer Darstellung des Vorganges hat im Mittelalter nicht geruht. Im Franziskanerorden hat, bald nachdem der große Oppositionsmann und Vorahner künftiger wissenschaftlicher und technischer Entdeckungen Roger Bacon das umsichtige Programm einer quellenmäßigen Bibelkritik aufgestellt hatte, einer der radikalsten Zelanten, der Südfranzose Petrus Johannes Olivi († 1298) mit der Frage sich befaßt. Nach seinem Tode griff in den heftig entbrannten inneren Ordensstreitigkeiten die Partei der Konventualen dies auf, um es gegen den im Kreise der Spiritualen als Heiligen verehrten Toten und damit überhaupt gegen die Gesamtheit der Spiritualen auszuspielen und warf ihm in der bei der päpstlichen Untersuchungskommission eingereichten Anklage (März 1311) unter andern häretischen Irrtümern als ersten die Behauptung vor, daß Christus noch beim Lanzenstiche gelebt habe. Der Wortführer der Spiritualen, Ubertino von Casale, rechtfertigte den Beschuldigten dagegen: niemals habe er jene Ansicht als seine eigene ausgesprochen, vielmehr die

entgegengesetzte Auffassung als allgemeines und sicheres Dogma vertreten, andererseits habe er die Frage aufgeworfen und untersucht, ob die Darstellung des Johannes (19, 33) sich mit der Annahme vereinbaren lasse, daß Christus bei dem Speerstiche noch gelebt habe. Und in dieser Verteidigung führt nun Ubertino von Casale seinerseits an, daß lange vor Petrus Johannis Olivi die als ketzerisch verworfene Ansicht mehrfach, auch von berühmten christlichen Theologen ausgesprochen sei. Aus der Abhandlung 'Über die sieben Worte des Herrn am Kreuze', die, wie er glaubt, vom heiligen Bernhard, tatsächlich jedoch von dessen Freunde Ernald von Bonneval verfaßt ist, hebt er eine Stelle aus, die Christus nach dem Lanzenstich, den Ruf 'Ich dürste', ausstoßen läßt. Er stützt sich ferner auf eine alte Handschrift der Evangelienübersetzung des Hieronymus und zitiert daraus den uns bekannten Wortlaut jener Einschaltung. Auch das apokryphe Evangelium Nicodemi zieht er heran und zeigt, daß dort der Satz *Longinus autem miles accipiens lanceam fixit in latus eius* vor der Bekehrung des Schächers, vor dem letzten Schrei und dem Verscheiden Christi stehe¹⁾. Endlich beruft er sich auf ein Argument in der sakramentalen Spekulation des Duns Scotus, daß, wenn die Seitenwunde Christus erst nach seinem Tode beigebracht worden ist, wie es der Evangelist Johannes erzähle, dann die beiden Sakramente (der Taufe und der Eucharistie), deren Elemente die Kirche in dem aus der Brust Christi hervorquellenden Blut und Wasser erkenne, nicht aus Christus als ihrer wirklichen Ursache entsprungen seien (*non fluxerunt ab illo tamquam a causa principaliter meritoria*).

Das Ergebnis dieser Verhandlungen²⁾ war, daß Papst Clemens V. unter Billigung des Konzils von Vienne, wahrscheinlich im Mai des Jahres 1312 erklärte, der Apostel habe in der Passionsgeschichte die Reihenfolge der Vorgänge richtig dargestellt, und es sei demgemäß der Lanzenstich erst nach dem

¹⁾ Vgl. Gesta Pilati ed. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*², Lipsiae 1876, S. 362 Lesarten. Tischendorf hat den nur in einigen Handschriften erscheinenden Zusatz in seinen Text nicht aufgenommen.

²⁾ Vgl. Franz Ehrle, Zur Vorgeschichte des Konzils von Vienne, *Archiv f. Literatur- u. Kirchengesch. d. Mittelalters* II (1886) S. 359 ff. 367 Z. 17—24. 374 ff. 402 Z. 19—405 Z. 38; Hefele-Knöpfler, *Konziliengesch.*² II (1890) S. 536 ff.

Tode Christi erfolgt (Clementinae I tit. 1, Corp. iur. canon. ed. Friedberg 2, S. 1133).

Keineswegs war aber damit die von der Kirche verworfene Auffassung auch endgültig begraben. Die Doppelnatur des Longinus dauert fort. Zwar soweit der kirchliche Einfluß unmittelbar reichte, gelangte mehr und mehr der Bericht des Johannes zur Herrschaft. Aber das aus der Legende stammende, von der Matthäusinterpolation gestützte Motiv des Gnadenstoßes erscheint häufig genug im ausgehenden Mittelalter, gerade nach dem die Darstellung der Matthäusinterpolation verwerfenden Dekret des Konzils von Vienne. Sicherlich haben dabei auch Handschriften des sogenannten *Evangelium Nicodemi (Gesta Pilati)*, in denen die Matthäusinterpolation stand, mitgewirkt (s. oben S. 186 und Anm. 1).

Besonders aber muß man dabei eine bisher fast immer übersehene oder nicht genügend beachtete und nicht voll erklärte Motivverschlingung erwägen. Das Motiv des Gnadenstoßes setzt ursprünglich natürlich voraus, daß Christus ihn lebend empfangt, daß der Lanzenstich vor seinem Tode erfolgte. Daß dem wirklich so war, beweist der oben besprochene dogmatische Streit über die richtige Chronologie der Passionsakte. Aber das harmonistische Bestreben, den Widerspruch, der zwischen der Johanneischen und der im interpolierten Matthäustext gebotenen Darstellung klafft, zu überbrücken, das ich schon in der Homilie des Chrysostomos feststellte (s. oben S. 179), führte einen sonderbaren Ausgleich herbei. Man kontaminierte das Motiv des Gnadenstoßes gegen den lebenden Gekreuzigten mit dem Motiv der Öffnung der Seite des Toten. Man addierte sozusagen Johannes und Matthäusinterpolation. Chrysostomos und die ihm folgenden Exegeten verwendeten dazu kleine rationalistische Kunstgriffe: Matthäus habe seine Darstellung *anticipando* gestaltet; im Grunde seien beide Evangelisten einig. Andere aber, wie wir sahen, waren aufrichtiger und blickten dem bestehenden Widerspruch offen ins Auge. Die Longinuslegende hüpfte indessen über den trennenden Abgrund leicht hinweg: Longinus sticht, wie bei Johannes, den toten Christus, aber er tut es, um einen Gnadenstoß gegen den noch lebenden zu führen; denn er ist ja blind, er weiß ja nicht, daß Christus nicht mehr lebt. So hat bereits das Benediktbeurer Passionsspiel den dramatischen Vorgang dargestellt. Aber

nun kam die Schwierigkeit. Man gab dem blinden Longinus einen Helfer oder Diener, der den Speer ansetzte. Der sah ja. Der konnte also von Rechts wegen an den Gnadenstoß nicht glauben. Dennoch lassen die Passionsspiele diesen Diener öfter völlig einstimmen in die mitleidigen Regungen und den Entschluß des Blinden, die Qual des Gemarterten zu enden. Einige Passionsspiele versuchen dabei auch, das Motiv des Gnadenstoßes und das der Todesfeststellung derartig zu verbinden, und lassen Longinus selbst mit einer Vorsicht, die alle Möglichkeiten erwägt, beide Absichten nebeneinander aussprechen.

Mustert man die große Masse literarischer und künstlerischer Longinusdarstellungen des Mittelalters und der Reformationszeit, so muß man feststellen: überwiegend ist dieser Longinus gedacht als römischer Heide. Hält man dazu das seit dem hohen Mittelalter überall in den volkstümlichen Longinusdarstellungen durchgeführte Motiv, daß dieser Longinus blind ist, nur als Blinder die Lanze gegen den Gottessohn aus Mitleid führt, um die Marter zu enden, und daß durch das aus der Wunde herabträufelnde Blut seine Blindheit geheilt, seine Augen sehend werden, vergegenwärtigt man sich die erhabene Rolle, die der 'heilige Speer' in der Liturgie des Karfreitags und der Ritterweihe, in den Longinusblutseggen, in den Graldichtungen, in der durch Predigt und Erbauungsschriften weit verbreiteten Abendmahlsspekulation das deutsche Mittelalter hindurch spielt, so liegt auf der Hand: die populäre Tradition vom Longinusspeer ist einer Ableitung des im XV. Jahrhundert auftauchenden fraglichen Judenspießes und des daran geknüpften Bildes aus jener Legende nicht gerade günstig. Denn sucht man zur besseren Begründung nach dem beiden Vorstellungskomplexen gemeinsamen Element, dem *tertium comparationis* — und methodischerweise muß man das doch! —, so findet man zunächst zwar: der Wucherer gibt einem von Not bedrängten Menschen gewissermaßen den Todesstoß, wie Longinus dem gemarterten sterbenden Christus. Und da in der Redensart wahrscheinlich ein grotesk-zynischer Witz steckt, mag ihr auch die Vorstellung zugrunde liegen, daß dem durch die Öffnung der Seite bewirkten Herausfließen von Blut und Wasser eine wucherische Ausbeutung sich ver-

gleichen lasse als Abzapfen der letzten materiellen Lebensäfte eines bedrängten Menschen: vgl. Jacob Ayrers *zuvor man ihn ein wucherer hiess, | das er rennt mit dem judenspiess, | sauget den leuten aus das mark* (bei Heyne, DWb. IV 2, S. 2357). Und man bemerkt leicht: auch von der Johanneischen Darstellung aus, nach der gegen den toten Jesus der Speerstich geführt wird, gibt es eine Brücke; man erinnert sich der heute geläufigen Kennzeichnung eines unbarmherzigen, blutsaugerischen Wucherers oder Ausbeuters: 'Der nimmt es auch noch von dem Toten!' Aber keinerlei innere Gemeinschaft hat das Mitleid des Longinus, das ihm den Speer in die Hand drückt, mit den Beweggründen eines wucherischen Halsabschneiders.

Nun scheint es mir allerdings an sich ganz möglich, daß der naive Volkswitz auch die Gestalt des Longinus seiner Feierlichkeit entkleidet hätte. Den Judenspieß hingegen zurückzuführen auf den Einfall eines bibelkundigen Gelehrten widerstrebt mir. Ich würde es für wahrscheinlich halten, daß eine lange und feste volksmäßige Überlieferung und Anschauung, allerdings im Kreise von Klerikern, die Quelle war. Denn grundsätzlich wird man zugeben müssen: auch heilige Dinge werden gelegentlich von dem volksmäßigen Humor, den nicht bloß die ungebildete Masse, sondern im Mittelalter gar sehr auch der Klerus, zumal auf Domschulen und Universitäten besaß, ohne Ehrfurcht angefaßt und dem drastischen Witz und der handfesten Bildlichkeit des Sprichworts ausgeliefert. Am nächsten liegen da Passionspredigt und Passionsnebst Osterliturgie, die Kreuzigungsdarstellungen der bildenden Kunst und die Passionsspiele, in denen, wie Leitzmann selbst betont, Longinus so häufig auftrat.

Oft genug ist in neuerer Zeit nach den wechselseitigen Beziehungen geforscht worden, die unverkennbar zwischen diesen vier Bereichen phantasiemäßiger Gestaltung im Mittelalter hin und her gehen. Aber die Methode und die Vollständigkeit dieser Untersuchungen lassen viel zu wünschen übrig. So sind denn auch die Ergebnisse mehrfach unsicher oder geradezu irrtümlich. Der unermessliche, durch tausend abgeleitete Kanäle Jahrhunderte lang strömende Einfluß patristischer und mittelalterlicher Bibelauslegung und Paränese wird viel zu wenig in Rechnung gestellt, weil den modernen Philologen und Kunst-

historikern jene alten Quellen ein fernes, fremdes Land sind¹⁾. Und für das oftmals von Gelehrten verschiedener Disziplinen behandelte Problem der Kreuzigungsdarstellung hat man z. B. die uns bei der vorliegenden Frage gerade so wichtigen Gesichtspunkte, ob Longinus als Jude, ob er mit feindseligem Ausdruck oder gar als Wucherer dargestellt sei, kaum berücksichtigt. Jedesfalls fehlen in dieser Richtung durchaus umfassende Beobachtungen. So ist Zurückhaltung im Urteil ratsam.

Sicher und bekannt genug ist aber dies: es drängen sich namentlich seit dem XV. Jahrhundert in die Kreuzigungsdarstellung der Passionspredigten, der Passionsbilder und besonders der Passionsspiele kraß realistische, satirische, selbst burleske Elemente ein, die modernen Geschmack geradezu blasphemisch anmuten, aber auch zu ihrer Zeit bei den geistlichen Behörden Anstoß erregten und durch besondere Verbote eingeschränkt wurden (s. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas 1² S. 200: Erlaß des Bischofs Wedego von Havelberg 1471). Die Kriegsknechte, die Jesus geißeln, verunglimpfen, an das Kreuz nageln, werden mit vollem Behagen breit und drastisch in allen möglichen Einzelzügen von Roheit, Grausamkeit und gemeinen Späßen vorgeführt. Im Frankfurter Passionsspiel von 1493 begründet einer der Geißelnden seine besondere Wut damit, daß Jesus früher ihnen ihr Gut genommen und sie aus dem Tempel vertrieben habe (R. Froning, Das Drama des Mittelalters S. 499, V. 3468—77):

*Woluff, gesellen, an qual!
lat uns zu dem vierdenn male
von slagen thun so heis,
das he switzet bludigen sweis!
wir gaben umb ene unser gut:
dar umb wollen wir han sin blut!*

¹⁾ Während ich diese Zeilen schreibe, wird mir zugänglich Georges Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge*, Lille (René Giard Libraire-Editeur, 2. Rue Royale) 1914 und *Les apocryphes dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge*, Lille 1914. Beide Bücher, deren Verdienst und Schwäche bereits Heinrich Anz, *Deutsche Literaturz.* 1915 S. 1797 ff. gewürdigt hat, zeigen eine umfassende Gelehrsamkeit und werden durch das reiche theologische Material, das sie, allerdings mehr vom systematischen als geschichtlichen Standpunkt, übersichtlich vorführen, die Forschung zweifellos anregen und fördern.

*er slug uns uss dem tempelhuss
und dreip uns mit gewalt daruss:
dar an sullen wir gedencken!
und eme iss widder yndrencken!*

Demgemäß gehörten diese Jesus geißelnden Soldaten nach der Absicht des Passionsspieldichters zu jenen jüdischen Wechslern und Händlern, die Jesus aus dem Tempel in Jerusalem vertrieben (Matth. 21, 12. 13; Marc. 11, 15—17; Luc. 19, 45. 46), die er (Joh. 2, 15. 16) einst selbst mit einer 'Geißel aus Stricken' gezüchtigt hat. Und in dem niederalemannischen Passionsspiel einer Donaueschinger Handschrift der 2. Hälfte des XV. Jahrh. (s. G. Dinges, Untersuchungen zum Donauesch. Passionsspiel, Breslau 1910, S. 28ff.) werden diese verjagten jüdischen Wechsler, die dem naiven Zuschauer natürlich als echte Typen des ihm wohlbekanntem jüdischen Wucherers erscheinen mußten geradezu in ein freundschaftliches Verhältnis zu dem gleichfalls als Juden vorgestellten blinden Longinus gesetzt. Als ihr Sprecher wirft Urias Jesus vor, daß er jenem nicht durch ein Wunder das Augenlicht wieder verschafft habe (Mone, Schauspiele des Mittelalters II 230):

*Du wüerst uns wenig lüginen sagen,
es gat dir anders umb dinen kragen.
war umb tustu an Loynus nit
ein zeichen? das ist unser bit,
so können wir glouben han an dich.
gib im wider sin gesicht,
bistu anders gottes sun,
wir wellent anders dar zu tun.*

Also eine Vorausdeutung schon auf die Tat des Longinus, der in einer vorhergehenden Szene als Blinder aufgetreten ist und vergeblich die anderen gewährte Heilung erbeten hat (Mone S. 224ff.). Alles dies spielt sich im jüdischen Tempel ab. Und auch der Centurio tritt hier als Jude und Sprecher der jüdischen Wechsler- und Händlerinteressen auf. Nicht nur als Anstifter der Verurteilung und Marterung Christi erscheinen hier die Juden, sondern auch als die Vollstrecker. In der Vorbereitung der Gefangennahme treten neben den Priestern und Schriftgelehrten die vier jüdischen Ritter des Pilatus, geführt durch Israel, hervor (Mone S. 266f.): *all Juden im harnisch* ziehen mit Judas gegen Jesus. Vor Annas sind dann die vier

jüdischen Ritter (Malchus, Jesse, Mosse, Israel) die Ankläger, wie sie vorher Jesus gebunden, verspottet, geschlagen haben (Mone S. 270ff.). Auch vor Pilatus erheben sie die Anklage und sind überhaupt immer bemüht, Christus grausam zu mißhandeln (Mone S. 286ff.). Später kommen vier andere jüdische Ritter hinzu (Josue, Samson, Samuel, Johel) von gleicher Art (S. 290ff.). Bei der Kreuzigung selbst walten wiederum diese jüdischen Ritter und das von Jechonias aufgestachelte jüdische Volk des Henkeramts. Ebenso wurde in den weitverzweigten Frankfurter und Wetterauer Passionsaufführungen des XV. Jahrhunderts, im Einklang mit den gleichzeitigen dortigen Kreuzigungsbildern¹⁾, Christus von Juden gekreuzigt (s. E. W. Zimmermann, Das Alsfelder Passionsspiel, Göttinger Dissert. 1909, S. 99f.). Dasselbe gilt vom Heidelberger Passionsspiel (hrsg. von Milchsack, Tübingen 1880, S. 209ff.). Auch als die Wächter am Grabe erscheinen im Donaueschinger Passionsspiel vier der Judenritter, und hier werden allerlei scherzhafte Züge eingemischt²⁾ (Mone II, 336). Die Judenverspottung war eine Hauptwürze dieser auf die Massen berechneten Kunst: 1338 wurde in Freiburg i. B. in einem Freibrief für die Juden diesen besonders zugesichert, es abzuwenden, das *ieman kein spil zu Frîburg uffen sii mache, das inen lastere oder schande mug gesîn* (Weinhold, Das Komische im altdeutschen Schauspiel, Gosches Jahrbuch f. Literaturgesch. I, 1865, S. 12. 28; Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I², 1911, S. 204. 237f. 410).

Longinus selbst wird in mehreren Passionsspielen ausdrücklich Jude genannt: z. B. klagt im Alsfelder Passions-

¹⁾ Früh hatte die bildende Kunst die Christus marternden Kriegsknechte in jüdischem Typus dargestellt: P. Weber, Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst, Stuttg. 1894, S. 131f.

²⁾ In anderen Passionsspielen sind die mit grotesker Roheit ausgestatteten Soldaten des Pilatus durch komische Namen deutlich als Nichtjuden gekennzeichnet. So führen die 'Ritter' des Pilatus im Egerer Christusspiel die Namen der bekanntesten Helden des deutschen Volksepos (*Dietrich, Hillebrant, Laurein, Sigenot*) und parodistisch wirkende Reckennamen wie *Helmschrol, Tritinklee*. Daß sie im Gegensatz zu den Juden stehen sollen und als Römer gedacht sind, verraten z. B. des *secundus miles* Dietrich Worte von *der schnoeden Juden begir* (Egerer Fronleichnamsspiel herausg. v. G. Milchsack, Tübingen 1881, S. 195 V. 5212).

spiel von 1501 Maria unter dem Kreuze (Froning S. 799, V. 6458f.):

*O we! Longinus der Jude blind,
der stach Jhesum myn liebes kint.*

Aber gerade hier wird nicht etwa dieser blinde Jude als reicher Wucherer oder Blutsauger dargestellt. Im Gegenteil, ihn wie seinen ihm helfenden Knecht leitet zur Tat das menschlichste Mitgefühl, und als er durch das Blut Christi sehend geworden ist, bekennt er ihn als Gottes Sohn, den Frevel der Juden verwünschend (Froning S. 796f. V. 6360—6395): *Hoc (die Zerbrechung der Beine der gekreuzigten Schächer) facto venit Longinus cum servo stans a longe de cruce et dicit ad servum:*

*Ach jamer vnd noit!
vil lieber wyl ich wesen toidt,
ee ich dit lenger lidde!
ach lieber Knecht, ganck mydde!
der mentsche lydet pyn vnd martel viel,
die ich nu gern enden wylle!*

Servus dicit:

*Herre, lieber herre mynn:
das er begert, das sail syn!
ich wel uch zu dem cruz leyden:
gehet her! mer woln nicht lenger beyden!*

Post hoc vadunt ad crucem cantando:

*Ambulo, ambulo
do her von Jericho¹).*

¹) Longinus wird hier als von Jericho herkommend gedacht mit Beziehung auf Christi Heilung der (oder des) Blinden vor Jericho (Matth. 20, 29; Marc. 10, 46; Luc. 18, 35). Dadurch wird die Vorstellung erweckt, daß er zur Kreuzigungsstätte sich begeben hat schon in der Erwartung, dort Heilung zu finden. Im Brixener Passionspiel (Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Graz 1897, S. 160) folgt noch die verstärkende Bitte an das gekreuzigte Lamm, das der Speer des Longinus gleich darauf durchstechen soll:

*Lambulin, pistu gottes kind,
Mach mich ledig meiner sündt.*

Das Ursprüngliche bewahrt an dieser Stelle aber wohl das Egerer Christusspiel (Milchsack S. 258 V. 6796ff.) in den zweimal gegen das Kreuz hin gesungenen Worten des Longinus:

*Zabulon, herr von Jericho,
Mach mich armen plinden froh!*

Die Anrede an den Gekreuzigten als Herrn von Jericho erinnert auch an das Blindheitswunder von Jericho, zugleich aber mit dem Ausruf Zabulon bedeutsam an Christi Heilverheißung bei Antritt seines

Longinus dicit ad servum, postquam venerunt ad crucem

Ach lieber Knecht Heynrich,
 secze mer das spere glich
 und neyge em das sper zu synem herczen,
 das ich em korce syn liden und smerczen!

Servus respondit:

Herre, das kan ich gar woil,
 wie gern ich das tun sail,
 und wel wyfsen das spere yn die sijten syn,
 das ich volnende syn pyn!

Et sic servus ponit lanceam ad latus Christi et dicit:

Nu stich, herre! ifs ist zyt:
 das spere gar eben anlyt!

Et sic Longinus perforat latus Jhesu. Deinde mittit manus ultra oculos et dicit:

Edde werlich, dit ist goddes kynt!
 ich was an beyden augen blynt!
 syn blut ist an myn augen kommen:
 des neme ich viel gudden frommen,
 das ich myn augen widder haben!
 das dancken ich den goddes gnaden!

Post hoc Longinus dicit ad Judeos:

O we, ir bofsen Judden und ir rangen,
 das ir Jhesum hant gefangen!
 darumb sijt er alle nu vorlorn!
 o we das ir ye wart geborn!
 want ich von blude wart sehen:
 des wel ich alwege jehen,
 das hie goddes sone ist,
 ware mentsche und Jhesus Christ!

Man bemerkt schon an diesem Zitat aus dem weitverbreiteten hessischen Passionsspielkomplex: der Longinus auf der spätmittelalterlichen Bühne hat recht verschwommene Züge. Zu den Soldaten der Kreuzigung und Kreuzigungswache kann er kaum gehören. Denn er ist blind, und er kommt erst aus der Ferne herbei, nicht wie ein zufällig Vorübergehender, sondern wie einer, der an der Kreuzigungsstätte irgendein persönliches Ziel zu erreichen hofft. Da er blind ist, bedarf er eines führenden, helfenden Dieners. Dadurch hebt sich aber der Eindruck seines Auftretens: er erscheint nicht mehr als

Lehramts (Matth. 4, 15. 16, nach Jes. 9, 1f.): *Terra Zabulon . . . populus, qui sedebat in tenebris, vidit lucem magnam et sedentibus in regione umbrae mortis lux orta est eis.*

einfacher Mann des Volkes oder des Soldatenstandes. Und so rückt er an den bekehrten und die Gottessohnschaft beken- nenden Centurio (Matth. 27, 54; Marc. 15, 39; 23, 47) und greift in dessen Rolle ein. Schon im Benediktbeurer Passions- spiel des XII. Jahrhunderts war diese Vermischung der synop- tischen und der Johanneischen Figur vollzogen: dort ist es allein der blinde Longinus, der, nachdem er mit seiner Lanze die Seite des Gekreuzigten, *das sich ende sîner marter pîn*, — ohne fremde Unterstützung! — durchsto- chen hat und nachdem Christus verschieden ist, die Worte des Centurio spricht: *Dirre ist des waren gotes sun*, indem er sie mit dem Zeichen, das Christus an ihm getan, seinen wieder sehend ge- wordenen Augen begründet (Froning S. 298f.). In der Regel agieren aber im Passionsdrama der blinde Longinus und der Centurio nebeneinander, als Schicksals- und Geistesverwandte, beide zum Glauben an Christus bekehrt und ihn beken- nend, im Gegensatz zur halsstarrig bleibenden Masse der Juden¹⁾.

Nur selten äußert in den Passionsspielen Longinus Haß gegen Jesus als Motiv seiner Tat. So im wetterauisch-nassau- ischen Christusspiel der St. Galler Handschrift (entstanden nach 1330). Hier betrachtet Longinus den gekreuzigten Messias als Zauberer und will seine Zauberei bestrafen, indem er ihn durchsticht (Mone I, 121f.):

Deinde Longinus dicat ad puerum:

*Vil lieber knabe, suche mir daz sper
an Jhesus sîten ist mîn ger,
sô wil ich in dorchstechen,
daz ime sîn herze muoz brechen,
sîn zauber wil ich so rechen.*

Diese Worte folgen zwar erst auf den Tod Christi, auf die von dem Hauptmann gemeldeten Wunderzeichen und die Toten- klage der Maria, aber ihr Inhalt scheint damit in Widerspruch zu stehen, und man könnte zweifeln, ob es der Absicht des Dichters entsprochen habe, das Auftreten des Longinus mit

¹⁾ Immerhin ist es im deutschen Passionsspiel ein vereinzelter Zug, daß Longinus mit Centurio, Nicodemus, Joseph von Arimathia hilfreich bei der Kreuzabnahme Christi und der Grab- legung sich beteiligt: Donaueschinger Passionsspiel (Mone II, 331. 332, vgl. Dinges a. a. O. S. 85). Ich glaube aber, daß gerade dieses Motiv alt ist und auf frühe Überlieferungen zurückgeht, die zu den Elementen der ältesten Gralsage gehören.

dem Johannesevangelium, dem dies Drama sonst offenbar sich anschließt, nach dem Verscheiden Christi stattfinden zu lassen. Doch entkräftet diesen Zweifel das Tiroler Passionspiel, aus den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts, wo gleichfalls Longinus, der hier 'Ritter'¹⁾ angeredet wird, erst auftritt nach dem Bericht des Hauptmanns, nach der Klage der Maria und nachdem die Juden Jesus tot gefunden und deshalb darauf verzichtet haben, ihm noch gleich den Schächern die Beine zu zerbrechen. Longinus sagt hier ausdrücklich, er wolle durch seinen Stich nur absolute Gewißheit schaffen und für den Fall, daß sich etwa — durch Zauberkraft — die Seele verborgen habe und doch noch ein Rest von Leben in dem Gekreuzigten sei, dieses austreiben durch Spaltung seiner Leber und seines Herzens, d. h. seiner rechten und linken Seite²⁾

¹⁾ Das Rittertum wird in den deutschen Passionsspielen sehr freigebig ausgeteilt. Sehr oft erscheinen alle Kriegsknechte des Pilatus, obgleich ihnen die niedrigste Henkerstätigkeit des Geißelns, Kreuznagelns, Kreuzaufrichtens obliegt, als Ritter und werden von Pilatus feierlich mit diesem Titel angeredet. Teilweise mischen sich dabei, schon in der Benamsung dieser an plumpem und brutalem Witz und scheußlicher Grausamkeit sich überbietenden Schergen, satirische Züge im Neidhartstil ein, die auf das niedere städtisch-bäuerliche Publikum berechnet waren. Die Frage aber, ob Longinus als Ritter galt, während er doch vom Johanneischen Evangelium deutlich nur als einfacher Soldat bezeichnet war, ist verknüpft mit dem Zusammenfallen des Longinus und des Christi Gottheit bezeugenden Centurio. Sie ist für die Geschichte der ganzen Legende, namentlich für den Einfluß der byzantinischen Gestaltung und für die literarische Rolle des Longinus sehr bedeutsam. In den Longinus-Blutsegen erscheint Longinus oft als Ritter: s. z. B. Wolfs Zeitschr. f. deutsche Mythologie III 327; Zeitschr. f. d. Altertum XX 24. Im Egerer Christusspiel heißt er *ein edler man von art* (V. 6754).

²⁾ Nach kirchlichem Dogma stach der Soldat des Johanneischen Evangeliums in die rechte Seite Christi. Gestützt wird das durch die Antiphone aus Ezech. 47, 1—9, die in der Osterzeit bei der Weihwassersprengung vor der Messe gesungen wird: nach der rezipierten allegorischen Ausdeutung schildert hier der Prophet in einer Vision den Segen des aus dem Tempel, d. h. aus Christi durchstochener Seite sich ergießenden Stroms der Taufgnade, eines alle Geschöpfe am Leben erhaltenden Wassers (vgl. Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der kathol. Liturgie Bd. I, Freiburg 1912, S. 587). Dort heißt es *aquae descendebant in latus templi dextrum ad meridiem altaris* und *ecce aquae redundantes a latere dextro*. (Einige patristische und mittelalterliche Äußerungen über die Lage der Seitenwunde bei G. Duriez, *La théologie*

(Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Graz 1897, S. 159ff.). Es liegt hier also und im wetterauischen Spiel der St. Galler Handschrift die oben (S. 187) erörterte Motivverschlingung vor, im Tiroler Spiel zugleich der Versuch, Gnadenstoß und Feststellungsakt auf eine doppelte Absicht des Longinus zurückzuführen.

Et deponuntur latrones. Et dum deveniunt ad Jhesum, invenerunt eum mortuum.

Quartus Judeus dicit:

Was well wir an im rechen?
Wir pedürffen seine pain nicht prechen:
Sein sel ist im entgangen;
Lasset in nur also hangen.

Ibi venit Longinus et canit:

Ambulo, herr, von Jericho,
Mach mich armen plinden fro!

Servus Longini dicit:

Herr, hebt auff ewere pain,
Das ir euch nit stöst an ain stain;
Wan vielt ir nider zw der erden,
Ir wurd mir allain zw schwär werden,
Das ich euch nicht möcht auff erheben;
Darum get dan und tret schon und eben.

Et tunc veniunt ad cruce[m].

Longinus dicit:

Möcht ich recht gesechen
So wolt ich pald spechen
Mit meinem scharffen sper.
Ob er noch lebt hintz her.

Quintus Judeus dicit ad Longinum:

Longine, lieber ritter, stych dar!
Guetten lon soltu haben für war,
Das uns der pöswicht nicht betrieg
Und den juden vor lieg.

dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge S. 438 Anm. 232). Trotzdem hat sich daneben gelegentlich die Vorstellung gezeigt, daß der Stich in das Herz, also in die linke Seite geführt ward. Besonders erklärt in den deutschen Passionsdramen Longinus oft, er wolle dem Gekreuzigten das Herz zerbrechen. Oft entsteht dadurch eine gewisse Unklarheit über die Stelle des Speerstichs. Manchmal aber, wie in der oben zitierten Stelle des Tiroler Spiels, wird die Anschauung deutlich, daß der Speer von der rechten Seite aus durch das Innere des Körpers durchstoßen soll bis zum Herzen.

Longinus dicit ad servum suum:

Schalant, lieber knecht, für mich dar
 Und nym der rechten seyften war,
 Daran setz eben im das sper,
 Das ich im den leyb verser;
 Darein wil ich stechen mit kraft
 Das scharf sper hüntz an den schaft
 Und wil im das hertz spalten:
 Ob sich sein sel hiet verhalten
 Oder ob ein wenig leben im wär peliben,
 Das müest von mir werden ausgetriben.

Servus Longini dicit:

Das wil ich tuen, mein herre guet,
 Halt das sper in deiner huet:
 Ich wil ims setzen recht und eben,
 Das dw im pald verserst sein leben.
 Nyemant darumb sorg bedarff:
 Das sper ist wol also scharf,
 Als bald er damit wirt gerürt,
 So ist im sein leber [ursprünglich leben?] gar zerfüert.

Tunc famulus apponit lanceam et dicit ad dominum:

Nu stich dar tzu seinem hertzen
 Und püess im etlich seine schmerzen!

Longinus fingit [= findit oder figit], et defluit sanguis. Tunc Longius illuminatur et canit: 'Vere filius dey erat iste!'

Et dicit:

Waffen, ymmer waffen,
 Was hab ich nu gerochen!
 Hört, ir vil lieben lewt:
 Gross wunder ich euch bedewt,
 Das mir von dissem man ist beschechen:
 Ir habt all gehört und gesechen,
 Das ich gewesen pin plindt;
 Nu bekumft mir von gottes kindt,
 Das ich wider hab mein gesicht:
 Es ist für war götleichs geschicht!
 Jhesus ist tzwar ain heiliger man!
 Wir haben all unrecht getan,
 Das wir in haben durch schlagen,
 Des süll wir alle klagen
 O miller got, Jhesu Cryst!
 Ich beckenn, das dw pist
 Ain erlösser aller menschait
 Mit deines todes pittrikait.

Die Juden bieten hier dem blinden 'Ritter' Lohn für seine Tat; er erscheint dadurch allerdings völlig als Voll-

strecker des jüdischen Hasses, fast als gedungener Leichenverstümmeler, und sein Speer als Werkzeug der jüdischen Rache.

Persönliche Rache als Motiv des Longinus findet sich im Passionsspiel der Donaueschinger Handschrift. Christus hat dem Blinden — wie in einer vorausgehenden Szene bei der Heilung des blindgeborenen Marcellus dargestellt ist — bei wiederholtem früheren Zusammentreffen die Heilung seiner Blindheit, die er so manchem andern gewährte, verweigert. Einmal geschah das auch im jüdischen Tempel, aus dem er die jüdischen Wechsler vertrieb. Und diese Wechsler — die Szene kam schon oben (S. 191) zur Sprache — fühlten sich gleichsam eins mit dem blinden Juden Longinus, drohten Jesus den Tod, falls er ihn nicht durch ein Wunder heile. Sie kühlen dann ihre Rache, indem sie als seine Schergen und Henker bei der Kreuzigung walten. Und auch dem Longinus soll nun der Gekreuzigte büßen. Den Speer setzt hier nicht ein Diener des Longinus an, sondern der Jude Sadoch, ein Kriegsknecht gleich den jüdischen Kriegsknechten Mosse, Yesse, Israhel, Manasse, die vorher die Kreuzigung ausführten (Mone II, S. 325 f.):

[nachdem den Schächern die Beine und Arme zerbrochen] so jacht Barrabas an und spricht zu Sadoch und zögt da mit uff den Salvator:

Sadoch, was wiltu dar zu sprechen,
wend wir diessem die bein auch brechen,
oder wend wir in laussen an not?
mir ist, er sie an das tod.

Sadoch antwurtt dar uff und spricht:

Sönd wir in noch myrtern me,
so tuet es im doch niema we,
er ist doch tod, das gesich ich wol,
dise zwen man vergraben sol,
Barrabas, das ist min rat,
sid es Pilatus geheissen hat.

Nu tuend sy die schächer ab den crützen und tragentz hin weg, und dem nach stat Loyrius under des Salvators crücz mit siner lantzen und spricht:

Ich wil mich raechen ouch an dir,
du wolltest uff erd nie helfen mir
und hest mich laussen blind beliben.
min sper mueß dir din lib uffschneiden
und dir die sitten noch uff tuen,
waerist noch einist gottes sun.

*Sadoch, setz mir min lantzen an,
damit ich treff den valschen man.*

Sadoch setzt Loynus das sper an usw.

Dieser Auffassung des blinden haßerfüllten rachgierigen Juden Longinus steht aber nun die andere gegenüber, die ihm ein erbarmendes Herz verleiht und von der Masse der grausamen Juden absondert. Stark ausgeprägt ist diese Charakteristik, die uns schon mehrfach begegnet ist, im Egerer Christusspiel und im Augsburger Passionsspiel. Beide enthalten sie die oben (S. 187. 197) besprochene Motivverschlingung des Gnadenstoßes gegen den toten Christus, weichen aber in der Schilderung der persönlichen Verhältnisse des Longinus von einander ab.

Im Egerer Christusspiel (ed. Milchsack, S. 257 ff. V. 6750 ff.) kommt Longinus, nachdem Jesus die Worte gesprochen *Gott vatter, in die hende dein | Entpfilch ich hent den geiste mein* und durch die szenische Bemerkung *Et sic Salvator inclinat caput suum et mittens volare albam columbam* das Entweichen seiner Seele bestimmt angedeutet ist, nachdem Reden der Teufel und der untenstehenden Toten den Tod Christi sowie die ihn begleitenden Wunderzeichen festgestellt haben, nachdem der Centurio (Matth. 27, 54) die Worte gesprochen *Vere vere filius dei erat iste*. Gleichwohl redet Longinus, als ob Christus noch lebte, und versichert, um seine Marter zu enden ihn durchstechen zu wollen:

*Ich heis Longinus an lauegnen
Und pin plindt an peiden äugen.
Ich pin ein edler man von art.
Das ist war, auff mein letzte fart,
Das mich erbarmet die letzte zeit,
Die diser mensch heüt hie leit.
Ge her zu mir, mein lieber knecht
Weis mir mein langes sper recht,
Ich wil hie nit lenger peitten,
Ich wil in stechen in sein seitten,
Das sein martter ein ende hab.
Und auch gestilt werdt die grosse klag,
Die do hat das magellein
Umb den liebsten hern sein:
Auch das er nicht den heligen tag
Hing bis auff den ostertag,
Und das er auch nitt lebendig bleib,
Wan das we thut seinem leib;*

Wan es war nicht gar eben,
Das das magetlein kem umb sein leben.

Also Mitleid, auch mit Maria, treibt ihn zu seiner Tat.
Dem stimmt sein Diener zu, geleitet ihn zum Kreuz hin. Darauf
Longinus:

Nun hoer, knecht Minus,
Der do hecht, heisst Jhesus:
Er ist ein frummer man gewesen,
Das hab ich hörn von ihm lesen.
Lieber knecht, nun fur mich dar
Und nim im der rechten seitten war
Und sez im daran mein sper.
Das ich erful mein beger,

Tunc cantat ad cruce[m]:

Zabulon, herr von Jericho,
Mach mich armenn plinden fro!

Danach fragt Longinus den Knecht (S. 259): *sei wir schir,
do er hangt?* Dieser antwortet:

Ja herr, wir sein an der stat,
Do man an das creuz gehangen hat; . . .
Las in nit lenger leben
Ein tieffen stich soltu im geben
In das herz eben in die mit [dabei hat Longinus vor-
her (V. 6793f.) gebeten:
nim im der rechten seitten war | Und sez im daran
mein sper!]

Trit her noch pas umb zwen schrit,
Felt nicht und stecht recht,
Volget nach eurn knecht,
Do von er doch sterben wirt
Und uns furpas nit mer irt.
Nun sez an das sper dein
Und stich im ab das leben sein.

Longinus figendo dicit:

Ir herrn, secht mein sper,
Das bring ich zu im her
Und stich in in die seitten da,
Dar von so wer wir all gewar,
Ob er an der stundt sei got,
Von grosser marter so er wirt tot.

Data fixura Longinus dicit flexis genibus:

Waffen, was hab ich gethan
An disem unschuldigen man,
Oder was hab ich gerochen,
Das ich in nun hab gestochen?

*Ich was an peiden augen plindt,
Nun hat mir des war gottes kindt
Mein augen gemacht gut . . .*

Servus dicit domino:

*Herr, was glaubt ir an disen man,
Der im selber nit gehelfen kann.
Und mecht er im selber helffen aus not:
Er hat von uns nicht gliden den todt.*

Maria cant:

*Auwe, wer hat sein sper
Her zu dir geneiget,
Das er mich und auch dich
So jemerlichen scheidet.*

Im Augsburger Passionsspiel, das mit der Grundlage des heutigen Oberammergauer Passionsspiels in naher Verwandtschaft steht, tritt Longinus gleichfalls nach dem Tode Christi auf (Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt hrsg. von Aug. Hartmann, Leipzig 1880, S. 70). Aber er ist ein armer Mann und hat keinen Knecht bei sich, ruft vielmehr sich erst einen Helfer heran, dem er Lohn verspricht.

*Ich bin ain blinder armer man.
moechle ich ain knecht gehan,
Der mich weiße zû ihesu leben,
ich wölte seiner marter end geben.*

[Zu Solan, seinem Knecht:]

*Ich will dir gütten lon geben.
weis mich nun recht vnd eben,
Das ich im treff das hertze sein!
ich hör in leiden grosse pein,
Das ich in dauon helffen will
vnd richten auf des todes zil.*

Solan zû longino:

*Herr ich will euch eben weisen.
naigend den spieß mit dem eysen!
An sein hertz will ich in setzen,
das ir in wol mugend letzen.
Vnd in in die seyten stechen
vnd im also sein hertz brechen.*

Indem Longinus hier erklärt, Christus leiden zu hören, wird allerdings jeder Ausweg aus dem oben (S. 187) dargelegten Widerspruch der Situation und der Absicht des Blinden abgeschnitten.

So scheint das Ergebnis dieser Betrachtung zunächst für die Anknüpfung des 'Judenspießes' an den Speer des Longinus keine durchschlagenden Gründe herbeizuschaffen. Die Möglichkeit dieses Zusammenhanges muß man aber doch unbedingt zugeben. Obgleich man nicht ganz leicht sich entschließt anzunehmen, daß der 'heilige Speer', wie ihn so viele Segen immer wieder nennen, das durch die Liturgie geweihte Symbol der Erlösung und sakramentalen Wiedergeburt, daß die Waffe, die man so oft in den Passionsdarstellungen als Werkzeug des Erbarmens und der nachfolgenden Bekehrung hatte walten sehen, ohne jede Andacht als Symbol des jüdischen Wuchers bewitzelt werden konnte. Aber wie ich schon oben hervorhob, die mittelalterliche Phantasie scheut vor solchen Widersprüchen nicht zurück und verkehrt auch heilige Symbole in ihr Gegenteil. Das beweisen die witzigen, aber zynischen Parodien der Messe aus Klerikerkreisen. Und aus anderen Gesichtspunkten findet man doch auch noch einige Stützen für die in Frage stehende Ableitung.

Der Speerstich des Longinus schlachtet, im Gegensatz zu dem alten, jüdischen Passahopfer, das neue, christliche: den Mensch gewordenen Gottessohn, den irdischen Stifter des neuen, himmlischen Weltreichs. Diese Parallele war bereits im Johanneischen Evangelium deutlich ausgedrückt. Zum Unterschied von den beiden gekreuzigten Schächern seien dem gekreuzigten Jesus nach vollstreckter Hinrichtung die Beine nicht zerbrochen worden, weil gemäß der Vorschrift des alttestamentarischen Ritus (Exodus 12, 46: *nec os illius confringetis*) dem Passahopfer kein Knochen zerbrochen werden dürfe: das ist der Sinn von Joh. 19, 36. Auch der dunkle Vers Joh. 19, 35, der auf den Apostel Johannes d. h. den vorgeblichen Verfasser des Evangeliums hinweist, besagte für die mittelalterliche Auslegeweise der Legendensphäre: 'Longinus, der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget', d. h. Longinus erhielt, wie oben schon gesagt ist, die Rolle des die Gottesherrschaft Jesu bezeugenden Centurio, der freilich neben ihm bestehen blieb. Und endlich in Joh. 19, 37 bezeichnet das Zitat aus Sacharja 12, 10 mit den Worten 'Sie werden sehen, in wen sie [d. h. Longinus und seine jüdischen Anstifter] gestochen haben', gleichwie das verwandte in Apocal. 1, 7

‘Siehe, er kommt mit den Wolken, und es werden ihn sehen alle Augen und die ihn gestochen haben’, den Speerstich des Longinus für eine rein buchstäbliche und zugleich allegorische Interpretation, wie sie durch den als Paulinisch geltenden Hebräerbrief (besonders 9, 13. 14) und Barnabasbrief (s. oben S. 177 Anm.) der patristischen und mittelalterlichen Dogmatik eingepflanzt war, in der Liturgie sich spiegelte¹⁾, unzweifelhaft als eine im Sinne und im Dienst der Juden und darum gewissermaßen mit ihnen zusammen ausgeführte Handlung, die dem Stechen des Passahopfers entsprach. Man erinnere sich der oben S. 198 abgedruckten reuigen Klage des Longinus nach der Tat aus dem Tiroler Passionsspiel: *Wir haben all unrecht getan, Das wir in haben durchschlagen*. Danach ist also der Speer dieses Soldaten schon in Johanneischer Darstellung wenigstens wie das Mittelalter sie verstand, dem rituellen jüdischen Stechmesser gleichgesetzt. Noch vollkommener wurde diese Gleichsetzung durch die Matthäusinterpolation und die von ihr, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, abhängigen Darstellungen: denn da tötet der Speer wirklich den geopferten Christus, entspricht also genauer dem durch Stich schlachtenden Opfermesser des jüdischen Passahritus. Zugleich aber und vor allem dem neuen, christlichen Sakrament: dem

¹⁾ Hervorgehoben sei hier nur einiges. Bei der Karfreitagsfeier wird als *Lectio* vorgetragen Exod. 12, 1–11 (Einsetzung des Passahopfers und des Passahmahles am Abend des 14. Nisan sowie der Besprengung der Türpfosten mit dem Blut des geschlachteten Lammes und Bocks), und unter den Gesängen während der *Adoratio crucis* die Verse: *Felle potus ecce languet, spina, clavi, lancea mite corpus perforarunt, unda manat et cruor: terra pontus astra mundus, quo lavantur flumine! . . . Sola digna tu [das Kreuz wird angeredet] fuisti ferre mundi victimam: atque portum praeparare arca mundo naufrago: quam sacer cruor perunxit, fusus Agni corpore*. Die am Ostervorabend gesungene Hymne *Exsultat iam angelica turba* enthält die Worte: *Haec sunt enim festa paschalia in quibus verus ille Agnus occiditur, cuius sanguine postes fidelium consecrantur*; als *Prophetia nona* wird dann wieder Exod. 12, 1–11 verlesen, und bei der *Benedictio fontis* heißt es: *Benedico te et per Iesum Christum . . . qui te in Cana Galilaeae signo admirabili, sua potentia convertit in vinum. Qui pedibus super te ambulavit: et a Ioanne in Iordane baptizatus est. Qui te una cum sanguine de latere suo produxit: et discipulis suis iussit ut credentes baptizarentur in te*. Am Ostersonntag die *Lectio* 1. Cor. 5, 7: *Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi. Etenim Pascha nostrum immolatus est Christus*.

eucharistischen Opfer, dessen Symbol fortan der Speerstich des Longinus wurde (vgl. meine Bemerkungen Deutsche Literaturzeitung 1903, Sp. 2822f., oben S. 163). Im Johanneischen Evangelium ist es ein Soldat des Pilatus, also ein Nichtjude, der gleichsam mit dem Passahmesser sticht, als ob er ein Jude wäre. In der Matthäusinterpolation und allen von ihr beeinflussten Darstellungen scheint es ein Jude zu tun. Aber diese wie jene Darstellung zeigte der mittelalterlichen Phantasie doch immer in gleicher Weise die Handlung eines Unbeteiligten: einen Blinden, das Judenmesser in seiner unfreien Hand, der jüdischer Wille das Ziel weist, die ein sehender Helfer leiten muß. Wurde die Redensart 'Mit dem Judenspieß rennen' wirklich nur, wie Moritz Heyne behauptete DWb. IV 2, 2357, oder überwiegend auf Christen angewendet, die nach jüdischer Weise Wucher treiben, so ließe sich gerade in dieser Beschränkung die Ähnlichkeit mit dem Longinusspeer erkennen. Der jüdische Wucher wird als jüdisches 'Stechmesser' bezeichnet, das die deutsche Volksphantasie ja so viel beschäftigte: z. B. wird im Endinger Judenspiel von 1616 (hrsg. von Karl von Amira, Halle 1883, V. 587f. 641. 648. 1024. 1193. 1593) immer wieder das *stechmesser* als das Instrument des Mordes genannt, durch das von den Juden zwei Christen und ihre beiden kleinen Kinder 'mit ein stich hingefertigt, hingerichtet gleich wie das vich', ihnen 'die Gurgel von dem leib herab gestochen', die 'kinder gestochen wie die schaff'.

Falls diese Erklärung richtig ist, dann würde 'mit dem Judenspieß rennen' nicht bedeuten 'mit dem Speiß des Juden Longinus rennen', sondern 'wie Longinus mit dem Judenspieß rennen', und dann würde gerade nicht der Ableitung Leitzmanns, wie er selber annimmt, der Umstand im Wege stehen, daß nach dem Johanneischen Evangelium Longinus kein Jude war, sondern eher umgekehrt die durch den Zusatz im Matthäus gestützte Überlieferung, daß Longinus selbst zum jüdischen Volke gehörte. Aber wie gesagt, auch in dieser Überlieferung bleibt Longinus immer ein weltlicher Mann, der seine redliche Kriegswaffe zu einem fremden Zwecke hergibt nach dem Vorbilde und zur Ausübung eines jüdischen religiösen Ritus, im Dienste der rachsüchtigen Pharisäer, Schriftgelehrten, Priester. Auf Geheiß dieser priesterlichen Blutgier vollführt er gleichsam das Stechen des Passahopfers an einem unschuldigen armen

Menschen, den schon Todesnot bedrängt. Deshalb kann dieser blinde Lanzenträger den Eindruck hervorrufen, als treffe (*renne*) er den leidenden Christus nicht mit seiner eigenen Waffe, sondern mit dem Judenspieß, d. h. mit dem Stecheisen des jüdischen Opfers.

Hier muß man nun die Frage aufwerfen: darf man so ohne weiteres jüdischen Opferritus und jüdischen Wucher gleichsetzen, wie es der Fall sein müßte, wenn die vorgetragene Erklärung des Sprichworts vom Judenspieß richtig ist? Die Antwort muß durchaus bejahend lauten. Man muß sagen: die Volksanschauung des Mittelalters und der Reformationszeit machte den religiösen Ritus des Juden unter dem Bilde des Wuchers verächtlich, weil ihr Judenhaß das wahre Wesen des Judentums am besten, ja einzig durch den Wucher charakterisiert glaubte. Aber auch die ganze Passion Christi, seine martervolle Gefangennahme und Hinrichtung wird in altchristlicher Zeit wie im Mittelalter immer ebenso sehr mit der Habgier des jüdischen Charakters als seiner Grausamkeit in Verbindung gebracht, obgleich doch jene Eigenschaft der Juden bei der Verfolgung und Kreuzigung Christi gar nicht beteiligt war¹⁾.

Die Passionspredigt besonders strömte über von dem so formulierten Judenhaß. Und gewöhnlich knüpfte er hier an den frevelhaften Ruf der nach Christi Blut gierigen Pharisäer an: *sanguis eius super nos*. Aber aus diesem furchtbaren Ruf zog die mittelalterliche Phantasie schreckensvolle Schlüsse. Geiler von Kaisersberg verrät in einem Exkurs über die Juden, den er seinem 'Schiff der Pönitenz' anhängt, die Wirkung jenes Rufs: die Juden leiden nach Augustin seitdem an der Krankheit der Weiber (*menstrua*), und dagegen helfe ihnen kein ander Mittel als Christenblut. Dieses sich durch Ermordung von Christen zu verschaffen sei daher ewig ihr heimliches Trachten, der fortgesetzte offene Ausdruck aber ihrer Bosheit und ihrer

¹⁾ Den Haßerguß des Ambrosius z. B. wiederholte Nicolaus von Lyra in seiner Postille (zu Lucas c. 24) und gab ihm dadurch weite Verbreitung: *O duriora saxis pectora Iudaeorum; iudex arguit, credit minister, proditor scelus suum morte condemnat, elementa fugiunt, terra conculitur, monumenta reserantur: Iudaeorum tamen avaritia immobilis atque duritia manent orbe concusso* (Duriez, La théologie usw. S. 440).

Feindschaft gegen die Christen sei ihr Wucher (P. Keppler, Zur Passionspredigt des Mittelalters: Histor. Jahrb. der Görres-gesellsch. 1882, S. 313f.).

Dem modernen Menschen graut vor dieser festgefügteten Kette widerwärtiger Vorstellungen. Aber er weiß gewöhnlich nicht, wie sie entstand. Der mittelalterliche Judenhaß, der so erbittert wider den jüdischen Wucher schrie, verfuhr dabei nicht mit der bloßen Willkür wahlloser Beschimpfung. Er drückte damit nur eine Folgerung aus, die sich aus den wirtschaftlichen und rechtlichen Zuständen des wirklichen Lebens im Mittelalter notwendig ergab.

Die christliche Kirche hat seit ihrer Gründung jedes Ausleihen gegen Zinsen als Wucher verboten. Die kirchliche Gesetzgebung, Rechtspraxis und Rechtsdoktrin des Abendlandes hat, erst mit geringen Zugeständnissen an das römische Recht, das Zinsgenuß erlaubte, seit dem Mittelalter aber mit voller Entschiedenheit, wenn auch nicht immer mit gleicher Strenge, dem Klerus wie den Laien das Zinsnehmen untersagt. Die kirchlichen Synoden und die päpstlichen Dekrete haben dies Verbot vom IX. bis zum XIV. Jahrhundert grundsätzlich immer wieder eingeschränkt. Mochten die angedrohten Strafen wechseln und sich mildern, auch gewisse Exemtionen sich in wachsendem Maße einstellen, bis ins XV. Jahrhundert blieb das Zinsverbot eigentlich unangetastet. Auch die Reformation änderte daran zunächst nichts. Luther richtete gegen Leihen auf Zinsen 1519 und 1524 den Sermon vom Wucher, vermahnte 1540 die Pfarrherren, dawider zu predigen, die Stralsunder Kirchenordnung von 1525 erklärte sich im gleichen Sinne. Melanchthon allerdings schwankte und lenkte ein. Calvin entschied sich prinzipiell für die Zulässigkeit des Zinsnehmens. Vgl. Hinschius, Kirchenrecht V (1895) S. 196—199. 833—844; Sehling, Realenzyklop. f. prot. Theol. XXI (1908) S. 521—528; auch Zarncke zu Narrensch. Kap. 93.

Da ist es nun für unser Problem von höchster Bedeutung, daß eine der grundlegenden Bestimmungen in der kirchlichen Wuchergesetzgebung, eine *Palea* im 'Decretum Gratiani' aus dem 'Opus imperfectum super Matthaeum' (mit der sein Gewicht steigernden falschen Autorbezeichnung: Johannes Chrysostomus) einen Satz gegen das *negociari* übernimmt, der sich stützt auf die Vertreibung der Wechsler aus dem jüdischen Tempel

durch Christus (c. 11 dist. 88, Corp. iur. can. ed. Friedberg I 308): *Eiciens Dominus vendentes et ementes de templo, significauit, quin mercator uix aut numquam potest Deo placere. Et ideo nullus Christianus debet esse mercator aut, si uoluerit esse, proiciatur de ecclesia Dei.* Dieser Satz war und blieb fortan die Grundlage des gesamten Kampfes wider den Wucher. Erblickte man darin doch den Nachweis, daß Christus selbst allen Mitgliedern der christlichen Gemeinschaft das Zinsnehmen verwehrt habe. So fällt denn auf den oben (S. 191. 199) besprochenen Zug aus dem Donaueschinger Passionsspiel erst volles Licht, das ihm eine besondere Bedeutung verleiht. Longinus erscheint dort als Freund und Schützling der von Christus aus dem Tempel verjagten Händler und Wechsler, d. h. nach der Auffassung des XV. Jahrhunderts als Vertrauensmann der Wucherer. Christi Marter, Kreuzigung und des Longinus Speerstich sind im Sinne jener Juden die Vergeltung für ihre Austreibung aus dem Tempel. In diesem Zusammenhang wird dann allerdings der Speer des Longinus unmittelbar zum Symbol des jüdischen Wuchers.

Auch die weltliche Gesetzgebung hat im Prinzip das Wucherverbot des kirchlichen Rechts anerkannt¹⁾. Die Glosse zum Sachsenspiegel (I, Art. 54) erklärt unter Berufung auf eine Konstitution Papst Clemens V. den für einen Ketzer, der sich erdreiste, den Wucher nicht für Sünde zu halten. Der Wucher galt daher als ein Vergehen, in dem der Kirche, wenn auch teilweise unter Mitwirkung der weltlichen Gerichte, die Gerichtsbarkeit zugestanden wurde. Im früheren Mittelalter ruhten der Warenhandel und die Geldgeschäfte völlig in den Händen der Juden. Als dann die Kaufmannsgilden der Städte allmählich ihnen Konkurrenz machten, warfen sich die Juden um so ausschließlicher auf den Dahrlehnsbetrieb, und da sie die Zinsenverbote des kanonischen Rechts nicht banden, überließen sie sich weitgehender wucherischer Ausbeutung. Sie besaßen geradezu das Wucherprivileg. Schutzbriefe der Könige und Städte gewährten den Juden gegen bestimmte Zahlungen die Freiheit, in ihren Häusern Handelsgeschäfte zu treiben. Und die kirchliche Gesetzgebung gab den Widerstand dagegen auf; was sie nicht hindern konnten, haben die Päpste durch

¹⁾ Vgl. Schwabenspiegel ed. Gengler Kap. 299 (Laßberg 361).

ausdrückliche Erlasse dann privilegiert (s. E. Friedberg, *De finium inter ecclesiam et civitatem regundorum iudicio*, Lipsiae 1871, S. 99f.). Wucher und jüdisches Handelsgeschäft schienen nun gleichbedeutend. So hieß z. B. in Niedersachsen das Gewerbe des Pfandners (Haupt, zum Erec V. 875), d. h. des Leiters und Aufsehers eines Spiels mit baren Einsätzen, der den Spielern Vorschüsse machte, für sie Bürgschaft leistete, dafür aber auch eine Provision beanspruchen durfte und gegen jene das Pfändungsrecht hatte, wegen des mit dieser Tätigkeit verbundenen Geldgewinns einfach *joden*. Mit der Ausbildung der Landeshoheit der Fürsten erhielten diese das Recht, den Juden Wucherprivilegien zu gewähren oder einzuschränken. Die Reichspolizeiordnung von 1577 band dann das Wucherprivileg der Juden allgemein an den Höchstsatz von 5 Prozent Zinsen. Vgl. Rich. Schröder, *Lehrb. d. dtsh. Rechtsgeschichte*, 5. Aufl., Leipzig 1907, S. 477—479, 597, 609f. Anm. 39, 748 Anm. 111, 831. * 6. Aufl. 1919—22 S. 505—508, 634, 648 Anm. 39, 799 Anm. 111, 894. *

Man muß indessen auch beachten: neben diesem Kampf kirchlicher und weltlicher Gesetzgebung gegen das als Wucher angesehene Zinsennehmen wuchs unwiderstehlich die Macht der die Naturalwirtschaft ablösenden Geldwirtschaft. Sie erzwang im geschäftlichen Verkehr, was die Rechtstheorie und die christliche Moral aus Prinzipien bekämpfte. Die Kirche selbst hat früh und in zunehmendem Maße Geldgeschäfte mit Verzinsung gemacht. Nicht bloß die gekauften Renten mußten als zulässige Umgehungen des Zinsverbots geduldet werden. Auch weit darüber hinaus mußten an lombardische und deutsche Kapitalisten Exemtionen erteilt werden, die nach der überlieferten Rechtsanschauung geradezu Wucherprivilegien waren. Luther kämpfte einen hoffnungslosen Kampf, wenn er dieser natürlichen Entwicklung sich entgegenstemmte und den alten Begriff des Wuchers rigoros auf jeglichen Geldgewinn aus Gelddarlehen ausdehnen wollte. Aber die Empfindung, die ihn angesichts des fortschreitenden Kapitalismus und der rein finanziellen Geschäfte erfüllte, teilte er mit vielen Moralisten und Satirikern seiner Zeit. Gewiß nicht vereinzelt war jene Meinung, die in einer St. Blasier Handschrift von 1440 (Mone, *Schausp. d. Mittelalters* II 22 Anm.) sich dahin äußerte, drei Klassen von Menschen gebe es, die Gott erschaffen, Geistliche,

Krieger, Bauern, aber eine vierte habe der Teufel gemacht: die Wucher treibenden Bürger (*burgenses usurarios*)*). Alle diese Stimmen klagen, daß das Wucherprivileg der Juden nun auch Christen gewährt und von Christen ausgenutzt werde. Genau diesen Sinn aber drückt die Klage über die zunehmende Verbreitung des Judenspießes aus. So wenn in *Agricolas* Sprichwörtern es heißt, die Juden am Ölberg hätten keinen Judenspieß, um den Christen zur Schande anzudeuten, daß die Christen den Juden den Spieß, d. h. die Wucherkunst, abgenommen haben, oder wenn in Ruofs 'Etter Heini' gesagt wird, früher wären die Juden mit diesem Worte verspottet, aber jetzt sei leider der Spieß hinten und vorn unter den Christen, oder wenn in Kirchhofs 'Wendunmuth' gescherzt wird, die Juden seien willens, auf dem nächsten Reichstag die Christen zu verklagen, weil sie den ihnen geliehenen Wucherspieß den Juden nicht wieder zurückgeben wollen und diese so hindern, das Wuchern in der alten Weise zu treiben.

Erwägt man alles dies, so wird man kaum bestreiten, daß es ein treffender und wohlbegründeter Witz war, einen Christen, der Wucher treibt, zu verspotten als einen neuen Longinus, d. h. als einen Menschen, der sich bereit finden läßt, als Blinder das ihm unangemessene Opfermesser einem Bedrängten in die Seite zu stoßen oder 'mit dem (ihm seiner eigentlichen Gesinnung nach nicht zustehenden) Judenspieß zu rennen'.

Läßt sich jedoch, wenn einmal reichlichere Belege auch aus früherer Zeit für die noch unverblaßte Bedeutung der Judenspießbedensart uns zufließen sollten, daraus mit Sicherheit feststellen, daß ursprünglich und eigentlich dadurch nur die Juden selbst bezeichnet wurden, dann müßte dabei die Person des Longinus, müßten seine Gesinnung und seine Motive mehr im Hintergrund gestanden haben und das Entscheidende für die Entstehung des Bildes lediglich der ganze Vorgang an sich gewesen sein: der Speerstich gegen den sterbenden oder toten göttlichen Ärmsten der Armen, das blutsaugerische Abstechen des Opfers durch die schinderhafte Grausamkeit der jüdischen Pharisäer, Schriftgelehrten und Priester.

Bei dieser Deutung — der letzten wie der ersten — bleibt es gleichgültig, und läßt sich auch nicht entscheiden, ob in

*) Dieselbe Anschauung äußert, woran mich Kluckhohn erinnert, Freidanks Bescheidenheit Kap. 7 (ed. W. Grimm 1834 S. 27), V. 1—6.

dem Ausdruck das Wort 'Spieß' als 'Speer' (mhd. *spiez*) oder als 'Bratspieß', 'Stechmesser' (mhd. *spiz*) vorliegt. Denn beide Worte flossen bereits im XV. und XVI. Jahrhundert zusammen, und in dem witzigen Bilde dieser sprichwörtlichen Redensart kann natürlich Bratspieß und Speer wechselseitig aufeinander übertragen sein. Wohl aber muß man in Betracht ziehen, daß der gekreuzigte Christus nicht bloß in den Passionsspielen als 'armer man' im geläufigen Sinn von 'Missetäter, Verurteilter' beschimpft wird, sondern daß er gerade der christlichen Frömmigkeit und namentlich auch der sozialistischen Bewegung des ausgehenden Mittelalters und der Reformationszeit innerhalb und außerhalb der Kirche und der monastischen Orden, ebenso der imperialistisch-eschatologischen Prophetie in edlem Wortsinne als höchste Verkörperung des Armutideals, als vollkommenster Typus des armen Menschen erschien und als solcher von der publizistischen und poetischen Literatur wie von der bildenden Kunst dargestellt worden ist. Auch aus diesem Gedankenkreis heraus konnte der blinde Mörder des halbtoten gekreuzigten, obdachlosen Menschensohnes, der aus Mitleid sich zum Werkzeug jüdischer Mitleidlosigkeit macht, das Bild liefern für einen Christen, der sich jüdischem Wucher ergibt. Aus demselben Gedankenkreis heraus konnte aber auch der dem sterbenden Opfer das Blut abzapfende Speerstich als bloßer Vorgang an sich, ohne Hervorhebung der Persönlichkeit des Longinus und seines Charakters das Symbol werden für die jüdische Unerbittlichkeit, die selbst dem schwächsten, todgeweihten, edelsten Armen, dem göttlichen Menschensohn in seiner tiefsten Erniedrigung Mark und Leben aussaugt. —

Für die Deutung des Sprichworts vom Judenspieß ist außer dem Zeugnis Jacob Lochers in seiner Übersetzung Sebastian Brants besonders wichtig der Hinweis auf dem Titel des Gedichts 'Der Juden Erbarkeit' vom Jahre 1571: 'Alhie siehstu der Juden Lantz, In Gottes Lestrung vnd Finantz, Wie sie den Son Gottes verspeyen.' Wie hier dem Auge die Judenlanze und die jüdischen Mißhandlungen des geopferten Christus als Bild vorgeführt werden, so hat es sicherlich bereits in früherer Zeit wirkliche Abbildungen gegeben, in denen ebenso die Passionslanze symbolisch als Zeichen des jüdischen Wuchers und der jüdischen Bosheit benutzt war. Nach solchen Bildern

wäre zunächst zu forschen. Die eigentlichen Kreuzigungsbilder kommen weniger in Betracht. Immerhin würde auch für sie eine Feststellung der verschiedenartigen Auffassung und Darstellung des Longinus, seiner Kleidung, die ihn als Juden oder Römer kennzeichnet, seiner Haltung und seines Gesichtsausdrucks, aus denen das Motiv und die Wirkung seiner Tat mehr oder weniger deutlich wird, seiner Blindheit und ihrer Heilung wertvoll sein. Das Sehendwerden des blinden Heiden Longinus durch den Stich des Speers führt zum Triumph Christi, zur Gründung der kirchlichen Sakramente. Die bildende Kunst stellt deshalb im früheren Mittelalter gern neben den Longinus, manchmal sogar als den Speer führende Gehilfin, meist aber als Trägerin eines Kelches, der den Ausfluß der Seitenwunde auffängt, die Kirche. Ihr gegenüber als ihr Widerspiel begegnet auf Kreuzigungsbildern die Synagoge: sie erblindet infolge des Kreuzeswunders, und ihr Speer zerbricht.

Diese Gegenüberstellung der *Ecclesia* und der *Synagoge* und ihre Disputation über die Wahrheit des Christentums ist während des Mittelalters ein weit verbreitetes Motiv in der bildenden Kunst wie im geistlichen Drama, besonders in den Passionsspielen, dessen Geschichte Paul Webers reichhaltige Schrift 'Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst' 1894 fruchtbar behandelt hat¹⁾. Es entsprang der Paulinischen Antithese (2. Cor. 3, 13—18), wo den *obtusi sensus* der *fili* *Israel*, dem *velamen super cor eorum* entgegengesetzt wird die *revelata facies* der durch Christus erlösten, zur Seligkeit eingegangenen Christen, und erscheint, gespeist aus patristischen Erörterungen des Gegensatzes *Ecclesia* und *Synagoge*, vielleicht auch angeregt durch einen alten (pseudo-) Augustinischen Dialog *Altercatio Ecclesiae et Synagogae*, sowohl in liturgischen Bilddarstellungen des Meßopfers als in Kreuzigungsbildern. Das gegensätzliche Paar tritt aber auch unter den plastischen Figuren an den Fronten und Portalen der großen mittelalterlichen Dome bedeutsam hervor (Bamberg, Freiburg, Notre-

¹⁾ Der wichtigste Teil des frühmittelalterlichen Kunstmaterials ist musterhaft wiedergegeben und wissenschaftlich gewürdigt in Adolph Goldschmidts Werk 'Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser (VIII.—XI. Jahrhundert)', Berlin 1914; vgl. S. 104 das ikonographische Verzeichnis der figürlichen Darstellungen s. v. Kreuzigung, *Ecclesia*, *Synagoge*.

Dame, Reims u. a.). Allgemein bekannt sind die formenschönen Statuen am Südportal des Straßburger Münsters: die gekrönte Ecclesia, frei und offen blickend, Kelch und einen hohen kreuztragenden Stab haltend, als Gegenstück die sinkende, mit der Linken sich stützende Synagoge mit einer Schleierbinde vor den Augen, in der Rechten den dreimal gebrochenen Speer mit scharfer Spitze. Der Kontrast des alttestamentlichen blutigen Opfers und des christlichen, durch das Kreuz geschaffenen, auf dem unblutigen Abendmahlssakrament beruhenden Glaubens scheint hier angedeutet. Aber darf man geradezu an den im Dienste des Judentums geführten Speer des Longinus denken? In dem Metzger Drogo-Sakramentar (um 850) steht der Kirche, die in der Linken eine goldene Fahne trägt und mit der Rechten in einem Kelch Christi Blut aus der Seitenwunde auffängt, an Stelle der Synagoge ein weißbärtiger und weißhaariger Mann gegenüber, der eine runde Scheibe trägt (Weber S. 16, 40). Man hat den Centurio der Synoptiker oder auch eine männliche Personifikation der Synagoge darin gesehen. Man könnte wieder auch hier Longinus suchen. Auf einem Buchdeckel des IX. Jahrhunderts (Londoner Viktoria- u. Albert-Museum), thront die Synagoge mit Diadem, Fahne und Opfermesser haltend, neben ihr 'ein Krieger als Leibwächter' (Weber S. 23, Nr. 15 u. S. 30, Taf. II, Goldschmidt S. 66, Taf. Nr. 132 a), die Ecclesia tritt mit fortweisender Gebärde auf sie zu. Der Krieger hält einen Speer. Auf einem spätkarolingischen Elfenbeinkästchen im Braunschweiger Museum (IX.—X. Jahrh., Metzger Schule) entspricht der Christi Blut aus der Seitenwunde auffangenden Kirche als Kontrastgestalt ein Krieger, der wohl keine Lanze, wie Weber angibt, sondern ein Schwert faßt und der bekennende Centurio sein muß, auf einem französischen Reliquienkasten des XII. oder XIII. Jahrhunderts der Centurio: in beiden Fällen als Ersatz der Synagoge (Weber S. 18, 22; Goldschmidt S. 53, Taf. 96b). Ein Elfenbeinrelief im Londoner Viktoria- und Albert-Museum, das im 2. Band von Goldschmidts Elfenbeinskulpturen neu reproduziert und beschrieben werden wird*) und, wie mir Goldschmidt mitteilt, um 1000 oder

*) In dem 1918 erschienenen Band S. 32 f., Tafel XXII Nr. 67.

bald nachher in kölnisch-belgischer Gegend entstanden ist, zeigt die Synagoge als einen Mann in kurzem Leibrock, Kniehosen, Schultermantel, dessen Linke aber keineswegs das Gelenk der Rechten umklammert und dadurch die Gebärde der Klage ausführt (Weber S. 23, 40): hier ist als genaues Gegenstück auch die Ecclesia männlich dargestellt; tiefer unten erscheinen auf der Platte aber dann noch einmal wirklich Ecclesia und Synagoge weiblich. In einem Essener Missal zu Düsseldorf (Ende oder Anfang des XII. Jahrh.) trägt die Synagoge den Judenhut, also ein männliches Abzeichen, auf dem Kopfe (wie im Alsfelder Passionsspiel V. 4628) und senkt die Speerfahne trauernd zur Erde (Weber S. 67). Seit dem XII. Jahrhundert geben die Kreuzigungs-Darstellungen in der Regel der Synagoge die Tracht der gleichzeitigen Juden und als Zeichen jüdischer Habgier den Geldbeutel in die Hand (Weber S. 68), aber nicht etwa den Speer. In liturgischen Abbildungen hingegen trägt die Synagoge oft das Opfertier oder den Kopf eines solchen oder das Opferrmesser in der Hand (Weber S. 65f., 128), während die Ecclesia durch Kelch, Hostie, Kreuzstab charakterisiert wird. Das bekräftigt meine oben (S. 203 ff., 210f.) vorgetragenen Erwägungen. Zuweilen, z. B. auf einem altkölnischen Tafelbild in Sigmaringen (Anf. XV. Jahrh.) wird die Synagoge ersetzt durch einen alten, geblendeten Mann, den grauer Bart, Kahlköpfigkeit, kurzes Wams und enge Hosen als Kriegsknecht erkennen lassen: in der Hand hält er das Opferrmesser, hinter ihm die zerbrochene Fahne, er bricht neben dem Altar mit Opfertier zusammen (Weber S. 120f., 128f.). Soll es der Longinus sein? Mit Recht erblickt Weber hier Einwirkung der Schaubühne. Als Mann dargestellt wird die Synagoge in dem Streitgespräch mit der Ecclesia z. B. vom Alsfelder Passionsspiel und vom Fronleichnamsspiel.

Alles dies reicht doch nicht hin, um einfach den Schluß zu ziehen, Longinus und sein Speer sei ein verbreitetes Symbol der Synagoge, d. h. des Judentums, der gleichzeitigen Judentum und ihrer Wuchersucht. Vor allem auch: der zerbrochene, von der Ecclesia zerbrochene Speer, der die Synagoge fast überall bezeichnet, kann unmöglich das Bild des Judenspießes in der fraglichen Redensart hervorgerufen haben, denn er ist ja eine nicht mehr gebrauchsfähige Waffe;

der wuchernde Judenspieß aber soll gerade als kräftig wirksam erscheinen. Außerdem muß man betonen: in der bildenden Kunst wie im geistlichen Schauspiel überwiegt immer die alte Tradition, die den Longinus mit seinem Speer an die Seite der *Ecclesia* stellt, mit ihr ideell verbindet und auf seine Tat (sei es des Mitleids oder des Hasses, der Rache) den Ursprung der christlichen Sakramente zurückführt. Und auch die Erklärung, daß die Redensart vom Judenspieß eben bloß sich aus dem Speer oder dem Opfermesser der bildlichen Darstellungen der Synagoge herschreibe, scheidert an dem ausdrücklichen Zeugnis Jacob Lochers, das auf den die Seite Christi durchbohrenden Longinus-Speer hinweist. Wo aber in den Kreuzigungsdarstellungen neben dem feindlichen Paar der *Ecclesia* und *Synagoge* noch Longinus auftritt, wird in der Regel der Beschauer ihn von selbst als Anhänger der *Ecclesia* fassen. Dann aber bilden Longinus und Synagoge gewissermaßen einen Gegensatz. Wo dieser Gegensatz bildlich herausgearbeitet ist, kann natürlich Longinus nicht als Jude, nicht als Teilnehmer und Vollender des jüdischen Frevels gegen den Gottessohn gedacht und versinnlicht sein. Es wäre eine lohnende Aufgabe, auch in den Schöpfungen der bildenden Kunst die beiden entgegengesetzten Richtungen in der Auffassung des Longinus, seiner Tat, und seiner Waffe zu ermitteln, von einander zu sondern und in ihrer Entwicklung zu verfolgen.

Künftiger Untersuchung bleibt es vorbehalten, zu ermitteln, in wie weit bei dem Gebrauch der Judenspießwendung man auch bloß an das rituelle Opfermesser, das zum sogenannten *Schächten* benutzt wird, gedacht hat. Der bildliche Ausdruck *Halsabschneider* für einen Ausbeuter und Wucherer ist ja noch heute allgemein üblich und steht fraglos dem Bilde vom Judenspieß ganz nahe, falls Spieß, wie es möglich ist, hier im Sinne von Messer verstanden werden müßte, daneben sind aber die meiner Erinnerung nach nicht seltenen bildlichen Darstellungen zu sammeln und zu würdigen, in denen der vom Speer durchstochene, seiner Kleider beraubte Christus geradezu als Symbol eines wucherisch ausgebeuteten Armen erscheint. Schon in Brants Narrenschiff selbst begegnet, woran während des Drucks mich Fritz Behrend erinnert, als Illustration zum Kapitel 'Von gotteslestern' ein Holzschnitt, der darstellt, wie ein Narr mit einem wuchtigen, dreispitzigen Speer losgeht gegen den

nackt am Kreuze hängenden Christus (Reproduktion in den Jahrgaben der Gesellsch. f. Elsässische Literatur Nr. 1, Straßburg, 1913 S. 233). Interessant ist, daß, worauf mich freundlichst Ilberg aufmerksam macht, durch Gerhart Hauptmann in seinem 'Florian Geyer' (III. Akt, II 138 Volksausgabe) die Wendung im Sinne von 'wucherisch ausbeuten' auch der modernen Literatursprache zugeführt worden ist, sicherlich aus den benutzten alten Quellen. Künftige Untersuchung hätte natürlich auch Umschau zu halten, ob im literarischen oder mundartlichen Sprachgebrauch sich etwa doch noch andere Anknüpfungen für das Judenspießbild finden lassen.

Solange diese Untersuchung nicht geführt ist und weitere Zeugnisse für das Aufkommen und den Gebrauch der Redensart nicht beigebracht werden, muß man der von Goedeke aufgestellten, von Leitzmann zuerst begründeten Erklärung einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zugestehen. Möge unsere Erörterung andere Forscher, namentlich auch Kunsthistoriker zur Untersuchung der Frage anregen und dadurch die völlige Klarstellung herbeiführen. Vielleicht daß dann sich auch entscheiden läßt, in welcher Sphäre das Judenspießbild aufkam, in der des Gelehrtenwitzes, wie Leitzmann glaubt, oder in der Sphäre des naiven volkstümlichen Humors, wie es mir vorläufig wahrscheinlicher dünkt. Jedesfalls berührt die hier aufgeworfene Frage und unsere Antwort ein Problem von allgemeinem geschichtlichen und kulturpsychologischen Interesse: wie kann das Symbol einer heiligsten und erhabensten religiösen Idee im kirchlichen Bewußtsein ungestört fortdauern und daneben dennoch drei Jahrhunderte lang vom sprichwörtlichen Witz, ohne daß dabei eine kirchenfeindliche oder antikatholische Tendenz sichtbar wird, entwertet werden zum Bild für die verabscheute Schlechtigkeit einer leidenschaftlich gehaßten Menschenklasse?

DER LONGINUS-SPEER IN ESCHATOLOGISCHEM LICHTE.

SITZUNGSBERICHTE DER BERLINER AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN 1920, S. 294—321.

Vor einigen Jahren behandelte ich, veranlaßt durch einen Aufsatz Albert Leitzmanns, . . . die Redensart *mit dem Judenspieß rennen*. Sie erscheint in Schriften des 15.—17. Jahrhunderts häufig, fast sprichwörtlich, oft ganz abgeblaßt, und bezeichnet den Wucher, überwiegend als Tadel habgieriger Christen, die sich durch skrupellose Gewinnsucht den Juden gleichstellen. Die ältesten Belege gibt uns bisher Sebastian Brants Narrenschiff: im 93. Kapitel (*wucher vnd furkouff*) brandmarkt der Ausdruck das von Christen geübte Aufhäufen und Zurückhalten wichtiger Lebensmittel wie Getreide und Wein zur künstlichen Preissteigerung, wodurch der arme Mann ausgebeutet und in Hungersnot gebracht wird; im 76. Kapitel (*Von großem ruemen*) verhöhnt er das Protzentum des neuen Reichthums, jener Emporkömmlinge, die adlig und hoch sein wollen, gern 'Junker' (also turnierfähige Ritter) heißen möchten, obgleich ihr Vater noch *rant mit eym juden spyesz*. Der seltsame Ausdruck bezeichnet also soziale Auswüchse, unter denen wir heute in den Jahren des Weltkrieges und seiner Folgen selbst so schwer leiden wie wohl noch keine Zeit vor uns. Heyne hatte in dem Wort ein ironisches Turnierbild, einen Volkswitz erkannt, der das wucherische Treiben unter dem Gleichnis des Lanzenrennens mit einer unlauteren Waffe verspottet, Leitzmann (Ilbergs Neue Jahrbücher 1916, I, S. 23) dem zugestimmt, aber Ursprung aus gelehrten Kreisen für wahrscheinlich erklärt und Anknüpfung an die Spieße der Landsknechte vorgezogen. Er glaubte, im Einklang mit einer Andeutung Goedekes, daß irgend ein bibelkundiger Mann die unmenschliche blutsauge-

rische Tätigkeit des Wucherers mit dem Speerstoß jenes Kriegsknechts kombiniert habe, der nach Joh. 19, 34 die Seite des schon toten Christus durchbohrte und Blut und Wasser daraus hervortrieb, zumal dieser Kriegsknecht im Mittelalter vielfach für einen Juden angesehen wurde. Dieser Deutung schloß ich mich an und begründete sie umfassend. Durch Betrachtung der wandlungsreichen Rolle, die während der frühchristlichen Zeit und des Mittelalters Longinus in Dogma, Liturgie, Predigt, Legende, Aberglaube und Sage, in geistlicher und weltlicher Poesie, in der bildenden Kunst und auf der Passionsbühne gespielt hat, andererseits durch Berücksichtigung der sozialen Stellung der mittelalterlichen Juden und des Hasses, mit dem sie verfolgt wurden, kam ich zu dem Ergebnis: nicht ein bloßer Volkswitz, noch weniger der boshafte Einfall eines Gelehrten, sondern eine lange und feste volksmäßige Überlieferung und Anschauung, allerdings wohl im Kreise von Klerikern entsprungen, war die Quelle. Longinus galt im Mittelalter überwiegend als Ritter, wahrscheinlich weil in der populären Vorstellung seine Person mit dem bekehrten Centurio sich vermischte. Es ist kein Grund vorhanden, das Aufkommen der Redensart erst in die Zeit der Landsknechte zu verlegen (in der übrigens, was Leitzmann nicht hervorhebt, doch auch noch Turniere mit den alten ritterlichen Waffen ganz üblich waren) und in dem Speer der Landsknechte die aktuelle Beziehung zu suchen. Der Longinus-Speer, das Symbol der heiligsten und erhabensten religiösen Idee, wird daneben in der Sphäre des volkstümlichen Humors drei Jahrhunderte lang ohne jede kirchenfeindliche Tendenz zum Bild für die verabscheute Schlechtigkeit einer leidenschaftlich gehaßten Menschenklasse.

Doch gelangte meine Darlegung über einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit nicht hinaus. Heute möchte ich einige Zeugnisse mitteilen, die jeden etwa noch übrigen Zweifel an der Richtigkeit jener Erklärung tilgen, zugleich aber diese in einem neuen Lichte und auf einem noch tieferen Hintergrund zeigen. Es wird dadurch möglich, die Entstehungszeit der Redensart annähernd zu begrenzen und ihren Ursprung aus der gemein-europäischen religiösen Bewegung des ausgehenden Mittelalters, aus bestimmten religiösen Stimmungen abzuleiten.

I.

Voran stehe ein altes Zeugnis für ein Turnier der Juden in Deutschland. Es führt in die Regierungszeit König Wenzels: in eine für die soziale und politische Stellung der Juden kritische Epoche. Und es kommt aus gut bürgerlichen Kreisen Magdeburgs, des alten Mittelpunkts der deutschen Rechtsschöpfung und Rechtsprechung. Überliefert ist es zum Jahre 1384 in der ersten Fortsetzung der wertvollen Magdeburger Schöppenchronik.

„Im jar 1384 in der fasten hadden die juden einen hoff zu Weissenfels und stachen und tornirten da. do der hoff zerginge, do wurden die frembden juden auf irher heimfart verhalten von Claws von Trote und Koler von Krosick und nhamen ihne gros gut. — Im selven jare wart auch das judendorf vor der stadt Magdb. ausgepucht und geplundert, und die juden wurden fluchtig. dis geschah umb des sterbens willen, das die zeit zuvor gewesen war. das legte man den juden zu das sie des ursach sein sollten. es wart ein gros gutt da genhomen von des bischoves mannen. darnach uber ein jar langten die juden bei dem bischove an, das sie mochten das judendorff wider bewonen. darumb gaben sie dem bischove 100 und den burgeren zu Magdb. 500 mark¹⁾.“

Mit wenig Strichen ein erschöpfendes Bild der furchtbaren Lage des damaligen Judentums. Es ist das Zeitalter des großen Sterbens, der immer sich erneuernden Pestepidemien. Die blinde Volkswut sieht in den Juden die Brunnenvergifter und Urheber. Und Hoch und Niedrig stützt darauf eine Art von Recht, diese verhaßten Schädlinge auszuplündern. Der Herr von Trotha bei Gibichenstein, unweit Halle, tat es als Wegelagerer. Die Mannen des Magdeburger Erzbischofs beraubten und zerstörten das Judendorf bei Magdeburg. Und die Bürgerschaft und der geistliche Oberhirt nehmen dann ein Jahr später

¹⁾ Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert: Magdeburg, 1. Band, Leipzig 1869, Magdeburger Schöppenchronik hrsg. von Karl Janicke, Buch III, S. 287. Über die Person des Verfassers dieses Teils s. Janicke, Einleitung S. XXIII f., über Alter und Niederschrift der hochdeutschen Übersetzung im Magdeburger Codex XII, fol. 69 (a) und die Person ihres Verfassers ebd. S. XLV, über seine Quellen ebd. S. XLIX.

den Vertriebenen für die Erlaubnis, in ihrem verwüsteten rechtmäßigen Wohnsitz sich wieder ansiedeln zu dürfen, hohe Summen ab. In diesem Zusammenhang erhält nun die Nachricht über das angebliche Turnier der Juden auf ihrem 'Hof' zu Weißenfels eine eigentümliche Beleuchtung. Die Zusammenkunft hat der Herr von Trotha zum Anlaß genommen für sein Räuberstücklein. Reiche Beute fiel ihm dabei in die Hände aus dem Besitz der fremden (auswärtigen) Juden. Ist es denkbar, daß damals jene in Weißenfels versammelten Juden wirklich im Anschluß an ihre Beratungen, ihren Hoftag, etwas ritterlichen Kampfspielen nach Art der Turniere Vergleichbares veranstaltet hatten?

Für die Entscheidung dieser Frage fällt die Beglaubigung des ganzen Zeugnisses ins Gewicht. Leider findet es sich nicht in den alten niederdeutschen Handschriften, sondern erst in den hochdeutschen Übersetzungen des 16. Jahrhunderts. Es ist also kein Bericht von jener Höhe geschäftlicher, juristischer und historiographischer Beobachtung und Praxis, wie sie uns der erste Fortsetzer der Magdeburger Schöppenchronik vor Augen bringt, der wahrscheinlich gleich dem Verfasser des ursprünglichen Werks Stadtschreiber in Magdeburg war und als ein den erzählten Vorgängen naher Zeitgenosse seine Mitteilungen machte. Die älteste Quelle jener Nachricht ist vielmehr eine Magdeburger Handschrift, die 1565—1566 von ein und derselben Hand geschrieben worden ist. Aber der Urheber dieser Notiz, der Übersetzer der alten Chronik, war Beamter des Magdeburger Rats, saß also am Mittelpunkt städtischer Lokalgeschichte, und nach der Ansicht des Herausgebers der Schöppenchronik beruhen auch in andern Fällen seine Mitteilungen „gewiß auf guter Quelle“, d. h. auf alten, gleichzeitigen Aufzeichnungen, und war seine niederdeutsche Vorlage kaum wesentlich verschieden von dem unsern beiden ältesten Handschriften (A, B) zugrunde liegenden originalen Text. Im gegenwärtigen Fall wird natürlich alles darauf ankommen, welchen innern Wert die übrigen Bestandteile dieser Angabe haben.

Das Judenturnier von vornherein als vollkommen unmöglich auszuschließen, liegt sicherlich am nächsten. Aber es ist nicht ganz richtig, wenn Leitzmann a. a. O., S. 22, bemerkt, daß die Juden „ja Waffen nicht tragen durften“. In dieser Allgemeinheit trifft das für die mittelalterlichen Juden nicht zu. Nach Zeiten

und Ländern war ihr Verhältnis zum Waffengebrauch verschieden. König Heinrich IV. hatte in der Zeit höchster Not, da seine Krone unter dem Abfall der Fürsten und dem Aufstand der sächsischen Bauern wankte, bei der durch Handel und Gewerbe reichen Bürgerschaft von Worms, die sich gegen ihren dem König feindlichen Bischof erhob, nachdrücklichen Beistand gefunden. Mit Gut und Blut hatte die rheinische Stadt ihre Treue bewährt. Er dankte es ihr durch eine Zollbefreiung, in der die *Judei et coeteri Wormatienses* ihren Lohn finden sollten.

Das damals für die Wormser Judenschaft erlassene Privileg kennen wir nur aus Wiederholungen durch Kaiser Friedrich I. und Friedrich II. Im Verein mit den bischöflichen und königlichen Freiheitsbriefen für die Speierer Juden von 1084 und 1090 lehrt es, daß die Juden dieser rheinischen Städte damals an militärischen Leistungen und Pflichten teilnahmen, daß sie im Verteidigungs- und Wachdienst sehr wohl die Waffen führen durften und zu führen bereit waren. Bei den Hof- und Heerfahrten des Stadtherrn lag ihnen damals wohl eine Art persönlicher Dienst ob. Gegen die fanatisierten Wallfahrerhorden des ersten und zweiten Kreuzzugs, die mordend und plündernd wider die Juden wüteten, haben diese sich mit Panzer und Schwert umgürtet zur Wehr gesetzt und die ihnen als Asyl eingeräumten bischöflichen und königlichen Burgen bewaffnet verteidigt¹⁾.

Als dann 1157 Kaiser Friedrich Barbarossa das alte Privileg für die Wormser Juden neu bekräftigt und auf ihre „Genossen“ erweitert, die Juden dabei als Zubehör „unserer (d. h. der kaiserlichen) Kammer“ erklärt und so ihnen gegenüber das Steuerrecht, aber auch die Schutzpflicht des Königs in Anspruch genommen, als dann 1236 Friedrich II. dieses Verhältnis zur „Kammerknechtschaft“ verschärft und auf die Gesamtheit der Juden ausgedehnt hatte²⁾, bekam die alte Rechtsanschau-

¹⁾ Vgl. H. Graetz, Geschichte der Juden³, 6. Bd. Leipzig, Osk. Leiner, 1894, S. 73f. 150; Georg Caro, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Juden im Mittelalter und [in] der Neuzeit, Leipzig, Gust. Fock 1908, S. 171—173. 177f. 477; 229. 484f.

²⁾ Ausgewählte Urkunden zur Erläuterung der Verfassungsgeschichte Deutschlands im Mittelalter hrsg. von Wilh. Altmann und Ernst Bernheim⁴, Berlin, Weidmann, 1909, S. 170ff. 175ff., dazu Rich. Schröder, Lehrb. d. deutschen Rechtsgesch.⁵, (1907), S. 478 [6. Aufl., 1919, S. 507].

ung, die deutlich zuerst 1103 der Landfriede des humanen Heinrich IV. ausgesprochen hatte, daß die Juden im Reich unter dem Frieden des Königs stünden, einen festeren, realeren Inhalt und die offenkundige finanzpolitische Stütze. Eike von Repgau im Sachsenspiegel hat sein 'Judenrecht' aber noch ohne Beziehung auf diese fiskalische Annexion der Juden und ihres Vermögens formuliert. Wohl bestimmt er, daß sie nach uraltem Gesetz unter des *koninges vrede* stehn, den ihnen „König Vespasian,, zum Dank dafür erworben habe, daß der Jude Josephus seinen Sohn Titus von der Gicht geheilt¹⁾, wohl beruft er sich für die Stellung der Juden auf den alten Frieden, den die Gewalt des Kaisers einst dem Sachsenlande festgesetzt habe²⁾. Aber wenn hier auch Gut und Leib der Juden in gleicher Weise wie Geistliche, Frauen und Jungfrauen in den Schutz des Königsfriedens gestellt, also dem Waffengebrauch entrückt werden, so rechnet das Rechtsbuch doch damit, daß in der Wirklichkeit Juden zuweilen auch Waffen tragen und führen³⁾.

Der Schwabenspiegel hat dann die kaiserliche Kammerknechtschaft noch nachdrücklicher eingeschärft und mit geschichtlichen Märchen genauer begründet: bei der Zerstörung Jerusalems soll ein Drittel der Juden von Josephus gerettet sein, und diese habe man dann, je dreißig für einen schlechten Pfennig, verkauft als Sklaven; der König Titus aber habe sie *in des romischen küniges kamer ze eigen* gegeben, und infolgedessen sind sie nun *des riches knechte und der romische künic sol si schirmen*⁴⁾. Indessen an dem Begriff des Kammerknechts haftet zunächst noch nichts Ehrenrühriges oder gar Ehrloses. Die so bezeichneten Juden sind keineswegs Sklaven ohne per-

¹⁾ Sachsenspiegel III, 7, 3 hrsg. von Homeyer 1³ (1861), S. 306: *Dissen vrede erwarf en josephus weder den koning vaspasianum, do he sinen sone titus gesunt makede von der jecht.*

²⁾ Sachsenspiegel II, 66, 1, Homeyer S. 294: *Nu vernemet den alden vrede, den die keiserlike gewalt gestedegel hevel deme lande to sassen, mit der guden knechte wilkore von deme lande. Alle dage unde alle tiet solen vrede hebben papen unde geistlike lüde unde wif unde megede unde joden, an irme gude unde an irme live.*

³⁾ Sachsenspiegel III, 2, Homeyer S. 302: *Papen unde juden die wapen vüren unde nicht geschoren ne sin na irme rechte, dut man in gewalt, man sal in beteren als eme leien, wende sie ne solen nene wapen vüren, die mit des koninges dagelikes vrede begrepen sin.*

⁴⁾ Schwabenspiegel Kap. 214, § 3. 6, hrsg. von Gengler S. 175.

sönliche Rechte, nicht lediglich von der Willkür des Kaisers abhängig. Hießen doch auch die christlichen Diener des Kaisers und des Erzbischofs von Mainz in Frankfurt gleichfalls Kammerknechte¹⁾. Und es fehlt nicht an Äußerungen und Maßnahmen der staufischen Kaiser, die darauf hindeuten, daß sie diese Kammerknechtschaft der Juden als Ausfluß der idealen Pflichten des kaiserlichen Amtes betrachteten, darin ein Mittel zu wirklicher Toleranz und Gerechtigkeit erblickten, ja sich nach der imperialistischen Theorie des Kaisertums, die sie sich angeeignet hatten, berufen glaubten, für die Gesamtheit aller Juden in der ganzen Welt als Friedensschützer einzustehen. Demgemäß gewährt der Schwabenspiegel den Juden, obgleich sie im allgemeinen Waffen nicht tragen sollen, doch das Recht auf gerichtlichen Zweikampf²⁾. Ebenso stimmt dazu jene wunderliche Geschichte, die 1288 im Elsaß umlief und jedesfalls geglaubt wurde, König Rudolf von Habsburg sei zugunsten der wegen Ermordung des sogenannten guten Wernher verfolgten Juden von Boppard und Oberwesel eingeschritten und habe nach Empfang von 20000 Mark den Mainzer Erzbischof von der Kanzel verkünden lassen, daß der Leichnam jenes 'von einigen einfältigen Christen als Heiliger verehrten Wernher' in Wahrheit vielmehr verdiene, verbrannt und seine Asche zerstreut zu werden, und bei dieser Predigt hätten mehr denn 500 bewaffnete Juden den Erzbischof gegen etwaige Widersetzlichkeit der Christen geschützt³⁾.

Und nun vergegenwärtige man sich die überraschend vielfältige Berührung der deutschen Juden mit der höfisch-ritterlichen Dichtung, ihre Teilnahme an der literarischen Produktion in deutscher Sprache, deren Umfang und Stärke erst die neuere Forschung erkannt hat, künftige Untersuchung vielleicht noch heller beleuchten wird. Man gedenke des jüdischen Spruch-

¹⁾ Otto Stobbe, Die Juden in Deutschland während des Mittelalters, Braunschweig 1866, S. 13f. Über die allmähliche Entwicklung der Kammerknechtschaft vgl. J. Aronius und Albert Dresdner, Regesten zur Geschichte der Juden im fränkischen und deutschen Reiche bis zum Jahre 1273, Berlin 1902 und G. Caro, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Juden, Bd. 1, S. 396—404.

²⁾ Schwabenspiegel Kap. 214, § 5, Gengler S. 175: *Wil aber ein cristen man, ez muz ein iude mit im kemphen.*

³⁾ Chronicon Colmariense a. 1288, ed. Jaffé, Monumenta Germaniae Script. Bd. 17 [1861], S. 255, Z. 27—49.

dichters Süßkind von Trimberg¹⁾. Man beachte, wie seit dem Ende des 13. Jahrhunderts Turniere und ritterliche Tanzspiele auch in die bürgerlichen Kreise, in die Patrizierfamilien der reichen gewerbfleißigen und handeltreibenden Städte eindringen. Man erinnere sich, daß gerade in Magdeburg, woher unsere Nachricht vom Judenturnier des Jahres 1384 stammt, etwa hundert Jahre früher, wie uns gerade die Quelle jener Nachricht, die Magdeburger Schöppenchronik berichtet²⁾, der gelehrte Constabel Brun von Schonebeck mit seinen reichen patrizischen Standesgenossen fröhliche Pfingstspiele von Roland und von der Tafelrunde und vom Gral aufführte und dazu aus Goslar, Hildesheim, Braunschweig, Quedlinburg, Halberstadt und anderen Städten der Nachbarschaft *alle koplude, de dar ridderschop wolden oven* nach Magdeburg einlud, wie dann diese eingeladenen Kaufleute anrückten *mit vordeckeden rossen* und *mit gronem vordecket und geleidet*, geschmückt mit besonderen Wappen und Farben. Man halte sich vor Augen, daß „ritterliche Gewohnheiten, Liebhabereien und Belustigungen bei den Juden Teilnahme und Nachahmung fanden“, daß „es Juden gab, die wacker das Schwert zu führen verstanden“, daß „bei öffentlichen Aufzügen die Juden durch glänzende äußere Erscheinung es ihren christlichen Mitbürgern gleich zu tun und ihre Bewunderung

¹⁾ Vgl. über ihn und das jüdische Element in seinen Strophen, unter denen auch ein Frauenlob nicht fehlt, M. G ü d e m a n n, Geschichte d. Erziehungswesens u. d. Cultur der abendländischen Juden Bd. 1, Wien, Hölder, 1880, S. 134. 138; Bd. 3, Wien 1888, S. 186 f. und R o e t h e, Allgem. Deutsche Biographie Bd. 37 (1894), S. 334 ff.

²⁾ Magdeburger Schöppenchronik II, a. 1281—1285, ed. Janicke a. a. O. S. 168 f.; die Turnierkämpfe verliefen bei dieser Gelegenheit folgendermaßen (ebd. 169, Z. 4—12): *Do se vor disse stad quemen, se wolden nicht inriden, men entpfeng se [man empfangen sie denn] mit suste und dustiren. dat geschach. twe kunstabele togen ut und bestunden de und entfengen se mit den speren. de wile was de grale bereit up dem mersche [Elbinsel] und vele telt und pawelune up geslagen; und dar was ein bom gesat up der mersche, dar hangeden der kunstabelen schilde an, de in dem grale weren. des anderen dages do de gesten missen hadden gehort und gegeten, se togen vor den gral und beschauweden den. dar wart on vororlovet dat malk [männiglich] rorde einen schilt: welches jungelinges de schilt were, de queme her vor und bestunde den rorer. dat geschach on allen.* Die als Siegespreis ausgesetzte 'schöne Frau Feie' gewann schließlich ein *olt kopman van Goslere*; der nahm sie mit sich, verheiratete sie und stattete sie mit einer so reichen Mitgift aus, *dat se ores wilden levendes nicht mer ovede* (ebd. Z. 13—15).

zu erregen suchten“, daß z. B. bei der Krönung und Hochzeit des ungarischen Königs Matthias Corvinus (1476) die Juden von Ofen nach Bericht christlicher Augenzeugen auf köstlichen Pferden, mit Trommeten und Fahnen, Schild und vergoldetem Wappen, die Berittenen mit silbernen Gürteln und langen silbernen Schwertern, Straußenfedern auf den Hüten, die zu Fuß Gehenden in Kapuzen aus Seide und Damast einherzogen und so den König, nachher das Königspaar einholten¹⁾. Muß man danach nicht die Frage wenigstens erwägen, ob es möglich ist, daß im Jahre 1384 auf einer großen festlichen Versammlung von Juden zu Weißenfels Waffenspiele und Tänze ausgeführt seien, die etwa jenem älteren Magdeburger Gralspiel vergleichbar waren und dem draußen stehenden Berichterstatter, der darüber nur Gerüchte vernommen hatte, als ein Turnier erscheinen konnten?

Man wird sich zu einer bejahenden Antwort schwer entschließen. Allerdings könnte man einer solchen vielleicht etwas geneigter werden, wenn man berücksichtigt, daß jener Raubzug des Herrn von Trotha gegen die aus Weißenfels heimkehrenden reichen Juden nach dem ausdrücklichen Zeugnis der Schöppenchronik fremde Juden ausplünderte. Bei dem regen internationalen Verkehr des abendländischen Judentums im ausgehenden Mittelalter, der besonders in den häufigen jüdischen Synoden über religiöse und politisch-soziale Angelegenheiten hervortritt, die von den geistigen Führern der Juden aus allen Ländern beschickt wurden, liegt die Vermutung nahe, daß auch an jenem Weißenfelder Judenkongreß spanische und südfranzösische, auch italienische Juden teilgenommen haben.

Diese Vermutung bestätigt sich, wenn wir eine zweite ausführlichere Nachricht über denselben Vorfall von einem Zeitgenossen zu Rate ziehn, worin als Datum das Jahr 1385 erscheint.

II.

Die durch ihre Zuverlässigkeit und lebensvolle Wiedergabe eines reichen Stoffes ausgezeichnete Geschichtsdarstellung Detmars, des Lesemeisters im Franziskanerkloster zu St. Katharinen in Lübeck, bringt in ihrem ältesten, 1386 abgeschlossenen Teil, der die Zeit von 1350 bis 1386 umfaßt, eingehende Kunde

¹⁾ G ü d e m a n n a. a. O. Bd. 3, S. 164—167.

über die fraglichen Weißenfelser Vorgänge, die der Verfasser bei seinen engen persönlichen Beziehungen zu Erfurt sicherlich besten Gewährsmännern verdankt hat:

„In der vasten des sulven jahres [1385] do hadden de joden ene besammeling in der stad Witzenvelt des landes to Misen, dar se weren komen tosamende, als men sprak, van Jherusalem, van Rome unde van allen landen. se hadden grote vryheit beholden van der herscap to donde nach erer wise, wat se wolden; ok hadden se geleide vry tho thende in deme lande, wor se wolden, unde jo wuste nemant, wat se menden edder wat se dreven. des was beseten en arm hoveman bi deme slote, dat het Ghevekensten, bi Halle; de heet Claves Trote. in der tiid do se sik wolden scheden, do vorhelt he den joden unde vink se unde sloch se, unde nam den wiven in smide beter den uppe vij duserent mark. hir umme wart he geladen to reden, dat he ovele hadde dan; he vorantworde dat so, dat alle viande Godes weren sine viande; weren nu de joden viande Godes, so hadde he genomen dat gud sinen rechten vianden¹⁾.“

Wie wir hören, erzählte man sich also damals über die in Weißenfels zusammengeströmten fremden Juden allerlei, was auf der Voraussetzung beruhte, daß sie tatsächlich von weither aus dem Ausland herbeigeeilt waren: 'von Jerusalem, von Rom und von allen Landen'. Das klingt ziemlich unbestimmt und übertreibend, kann aber der Wahrheit entsprochen haben. Denn internationale Rabbinersynoden universalen Umfangs waren im 14. Jahrhundert nichts Seltenes mehr²⁾. Jedenfalls muß die Veranstaltung den Zeitgenossen als ungewöhnlich groß und umfassend erschienen sein: der Bericht hebt hervor, daß besondere Freiheits- und Geleitsbriefe den jüdischen Besuchern des Kongresses von der Landesherrschaft ausgestellt worden waren. Sicherlich sind demnach auch die Juden Spaniens hervorragend daran beteiligt gewesen. Denn sie besaßen damals,

¹⁾ Die Chroniken der deutschen Städte: Lübeck, 1. Band, Leipzig 1884, III. Detmar-Chronik, hrsg. v. Karl Koppmann, Nr. 850, S. 585: über Detmars Lebensumstände s. Koppmanns ebd. 2. Bd. (1899), S. XII; über das Verhältnis seiner Chronik zur sogenannten Rufus-Chronik und zur Chronica Novella des Hermann Korner ebd. S. XVII f. und S. 196. Die obenstehende Nachricht ist wiederholt im ersten Teil der sogenannten Rufus-Chronik ebd. Bd. 2, S. 263, Nr. 850 und in Hermann Korners Chronica Novella ed. J. Schwalm, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1895, Fassung A, S. 81 Nr. 653.

²⁾ Vgl. Stobbe, Die Juden in Deutschland, S. 146.

obgleich die höchste Blüte der jüdisch-islamisch-mittelalterlichen Hofkultur in Spanien bereits verwelkte und den spanischen Juden Wohlstand, Ansehen und Freiheit nicht mehr in dem Maße beschieden waren wie in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, trotz wiederholten Verfolgungen unstreitig immer noch die geistige und wirtschaftliche Hegemonie unter allen ihren Stammesgenossen.

Hier hatten viele ihrer besten Männer einflußreiche oder leitende Stellungen an den verschiedenen muslimischen Fürstenhöfen errungen: als Sekretäre, diplomatische Agenten, Leibärzte, Minister, Wesire. Im Königreich Granada dienten während des 11. Jahrhunderts Juden im Heere¹⁾. Aber auch im christlichen Teil Spaniens bewegten die Juden sich damals freier und angesehener als im übrigen Europa. Der tapfere König Alfonso VI von Kastilien, der die islamische Herrschaft zu zerrümmern gedachte, bediente sich jüdischer Agenten für seinen diplomatischen Verkehr mit den muslimischen Höfen, hatte Juden unter seinen Beratern und Günstlingen, räumte allen in seinen Staaten wohnenden Israeliten Gleichstellung mit den Christen und den Zutritt zu Ehrenämtern ein, gewährte ihnen für bestimmte Fälle das Recht des Zweikampfes, ließ sie zum Kriegsdienst zu²⁾.

In der ihm den Untergang bringenden Schlacht gegen den Emir von Sevilla kämpften (1086) auf Alfonsos Seite wie in den Reihen des Gegners viele tausend Juden als Turbanträger³⁾. Als dann die Almoraviden die Herren des südlichen Teils der pyrenäischen Halbinsel geworden waren, kam die Glanzzeit der spanischen Juden. Eine Fülle großer Talente in Sprachenkenntnis, Naturwissenschaft, Arzneykunde, Philosophie, Staatskunst gewann hohe Ämter und ehrenvollen Ruf⁴⁾. Unter den Stößen der fanatischen Almohaden Afrikas brach die Herrschaft der Almoraviden zusammen (1148). Aber die nun in Andalusien schwer verfolgten Juden fanden im christlichen Spanien bei Kaiser Alfonso Raimundez ein Asyl⁵⁾. Toledo wurde eine neue Metropole jüdischer Kultur und Wissenschaft unter christ-

1) Graetz, *Gesch. d. Juden*³ 6. S. 18.

2) Graetz, a. a. O. 6, S. 71—73.

3) Graetz, a. a. O. 6, S. 76.

4) Graetz, a. a. O. 6, S. 99—116.

5) Graetz, a. a. O. 6, S. 158ff.

lichem Schutz. Als im Jahr 1196 der Emir der Almohaden, Jakob Almansur, Toledo belagerte, machten auch die Juden Ausfälle gegen sein Heer. 'Jüdische Jünglinge verlegten sich auf die Fechtkunst, um als Ritter aufzutreten.' Unter König Alfonso VIII. (1166—1214) wurden vielen Juden hohe Staatsämter verliehen¹⁾.

Auch über das südliche Frankreich hatte diese in Spanien ersprossene jüdische Kulturblüte damals sich ausgedehnt und einige Jahrzehnte lang unter dem freigesinnten fürstlichen und ritterlichen Adel und einem dem Weltverkehr sich öffnenden Bürgertum während des Frühlings provenzalischer Poesie und Bildung in steter Berührung mit der islamischen Wissenschaft vielfach befruchtend gewirkt. Aber die Albigenserkriege fegten das fort. Und auch noch im 14. Jahrhundert, als in England, Frankreich, Deutschland nach mehrfachen schweren Verfolgungen und Austreibungen die Lage der Juden sich fortdauernd verschlimmert hatte, blieb in Spanien, und zwar jetzt in Kastilien die geistige Führung der Judenschaft. Unter König Alfonso XI. († 1350) und seinem Sohn Pedro († 1369) brach dort für die Juden ein neues goldenes Zeitalter an. Juden bestimmten als Schatzmeister die Staatsleistung, waren bei Hof und im Kreise des Adels als Räte und Beamte tätig, während in Aragonien, in Navarra, im französischen Königreich wilder Haß gegen die Juden loderte, sie von allen Ämtern ausschloß, in das Judenquartier bannte, in Deutschland aber unter der Regierung Ludwigs des Bayern häufige Judenmetzeleien stattfanden und der Gesamtheit der Juden eine neue lastende Steuer, ein allgemeiner Leibzins, der sogenannte goldene Pfennig aufgebürdet wurde²⁾.

¹⁾ Graetz, a. a. O. 6, S. 189. 337 (ad 10).

²⁾ Stobbe, Die Juden in Deutschland, S. 31f. Vgl. auch Iserl Rösels, Die Reichssteuern der deutschen Judengemeinden von ihren Anfängen bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Berlin, L. Lamm, 1910, S. 55: wenn hier aber Anm. 4 Stobbe getadelt wird, weil er vom „goldenn Opferpfennig“ spreche und damit eine Bezeichnung brauche, die „in jenem Zeitraum nicht vorkommt“, so ist das zwar richtig, insofern die Silbe „Opfer“ in Betracht kommt. Aber Rösels „Guldenpfennig“ ist seinerseits ein Beispiel für die in unserer historischen Literatur leider immer noch nicht ausgestorbene Gleichgültigkeit in bezug auf bekannteste Tatsachen der deutschen Sprachgeschichte. Das urkundliche *unsern* oder *der guldin pfenning* (*ebd.* S. 92, Nr. 4)

Der gelehrte Geschichtsschreiber der Juden charakterisiert diese Lage offenbar richtig: „Jüdische Minister und Räte im Dienste und in der Umgebung des Königs, in höfische Tracht gekleidet und mit dem Ritterschwert umgürtet, entwaffneten von selbst, auch ohne besondere Verwendung für ihre Glaubens- und Stammgenossen deren bittere Feinde. Der arme Adel, der weiter nichts als sein Schwert hatte, war von Mißgunst gegen die reichen und klugen Juden erfüllt, aber er mußte damit an sich halten“. Und ebenso mußten die Massen, mußte die Geistlichkeit aus Rücksicht auf den Hof ihrem Widerwillen Zügel anlegen. Freilich verhinderte das nicht vorübergehende Ausbrüche des künstlich gedämpften Hasses. Um so weniger, als manche dieser jüdischen Staatsbeamten und Hofleute ihre Ämter benutzten, um sich in unerlaubter Weise auf Kosten des Königs und des Landes zu bereichern¹⁾. Als dann König Pedro seine französische Gemahlin Blanca hatte ermorden lassen, schob die Volksmeinung, weil die Königin den Juden feindlich gewesen war, diesen Mitschuld und Teilnahme an dem Verbrechen zu: eine französische Romanze erzählte, ein jüdischer Ritter habe Blanca dadurch erbittert, daß er an ihrem Huldigungstage nach der für christliche Ritter bestehenden Hofsitte ihre Wange geküßt, und da sie ihm deshalb nach dem Leben getrachtet, sei er mit einigen Stammesgenossen durch List in ihr Schlafzimmer gedrungen und habe sie dann in einem Keller erstickt. Die Ermordung der Königin entfesselte den Krieg Frankreichs gegen den König von Spanien und den Bruderkrieg

ist eben, wie aus jedem deutschen Wörterbuch (z. B. von Kluge, Paul Weigand-Hirt) ersehen werden kann, nichts anderes als „unsern goldenen Pfennig“ oder „der goldene Pfennig“, da *gulden* mit u-Laut und flexionslos durchaus die in der älteren deutschen Sprache herrschende Adjektivform ist, unser ‘golden’, eine jüngere Angleichung an das Substantiv, erst viel später sich einbürgert, anderseits ‘Gulden’ nur eine Ellipse von ‘goldener Pfennig’ ist. Rösels ‘Guldenpfennig’ aber ist weder altes noch neues Deutsch.

¹⁾ Graetz, *Gesch. d. Juden*³, 7, S. 283ff., 352ff. Von dem mächtigsten jüdischen Günstling des Königs, der sein Schatzmeister und vertrauter Berater war, auch Musik verstand, schreibt Graetz S. 287: ‘Joseph de Ecija hatte einen Staatswagen, Ritter begleiteten ihn auf seinen Fahrten, und Hidalgos speisten an seiner Tafel.’ Gegen ihn richtete sich dann sehr heftig der Zorn der Bürger von Valladolid, die ihn einfach umbringen wollten.

zwischen Pedro und Don Heinrich, der nun den Thron beanspruchte und nicht nur König Pedros Geliebte und Gattin Maria de Padilla für eine Jüdin, sondern jenen selbst für ein untergeschobenes jüdisches Kind erklärte. Der Judengönner Pedro wurde vom Papst gebannt, und der mit wechselndem Glück geführte Krieg, in den zeitweilig auf Pedros Seite auch englische Hilfsvölker unter dem Prinzen von Wales, dem „schwarzen Prinzen“, und Truppen des muhammedanischen Königs von Granada eingriffen, wurde stellenweise fast zum Kreuzzug Frankreichs wider die Juden. In den Städten kämpften die Juden tapfer für ihren König, und sie traten auch als Soldaten in sein Heer. Bei der Niederlage und dem Untergange Pedros hatten sie am schwersten zu büßen. Judenfeindliche Fabulistik schlang in Romanzen, Liedern und Epen um diese wirren und grausigen Geschehnisse einen aufreizenden Strahlenkranz. Und gewiß ist ein Abglanz davon auch in Deutschland empfunden worden. Die kastilische Judenschaft war durch den Ausgang des Bruderkriegs stark zerrüttet, zu einem beträchtlichen Teil aufgerieben oder verarmt. Der neue König drückte ihre bisherige Gleichstellung herab, indem er das anderwärts längst herrschende Judenabzeichen einführte und die Annahme spanischer Namen verbot. Gleichwohl kam auch er ohne jüdische Staatsbeamte, Schatzmeister und Steuerpächter nicht aus. So blieb für den noch übrigen Rest der kastilischen Juden der alte gesellschaftliche Vorrang, der Zutritt bei Hofe, bestehen¹⁾. Aber damit auch die Quelle für die immer sich verstärkenden Klagen über jüdischen Wucher und jüdische Ausbeutung. Die Lebensweise dieses jüdischen Adels in Kastilien schildert der 'Zuchtspiegel' eines jüdischen Zeitgenossen im Jahr 1415 sehr anschaulich:

„Die meisten jüdischen Großen, welche an den Höfen des Königs verkehren, denen die Schlüssel zu den Staatsschätzen übergeben wurden, tun stolz auf ihre hohe Stellung und ihren Reichtum und gedenken nicht der Armen. Sie bauen sich Paläste, fahren auf Prachtwagen oder reiten auf reichgeschmückten Mauleseln, tragen Prachtgewänder und schmücken ihre

¹⁾ Vgl. Loserth, Geschichte des späteren Mittelalters von 1197 bis 1492, München-Berlin, R. Oldenbourg, 1903, S. 349ff.; Graetz, Gesch. der Juden³ 7, S. 364—372. 8 (1890), S. 18f.

Frauen und Töchter wie Fürstinnen mit Gold, Perlen und Edelsteinen. Sie sind gleichgültig gegen die Religion, verachten die Bescheidenheit, hassen die Händearbeit und frönen dem Müßig-gange. — Sie denken nur daran, sich steuerfrei zu machen und die Last der Abgaben auf die ärmeren Klassen zu wälzen. Die Reichen lieben Tanz und Spiel, kleiden sich in die Landestracht und gehen mit geglättetem Bart einher¹⁾.

Wenn der Lübische Chronist von jenem Weißenfelder Judentag erzählt, es seien fremde Juden aus allen Ländern, aus Rom und Jerusalem sogar, dort zusammengekommen, wenn er in Übereinstimmung mit der von dem jüngeren Magdeburger Chronisten überlieferten Aussage berichtet, daß der Hallische Ritter ihnen großes Gut abgenommen habe und dessen Wert danach bemißt, daß allein den jüdischen Frauen für mehr als fünftausend Mark Geschmeide geraubt worden sei, so stimmt das vollkommen mit dem Bilde, das wir uns von den damaligen Zuständen des Judentums machen müssen. Wen es aber un-glaubhaft dünkt, daß jüdische Delegierte aus Jerusalem nach Thüringen zu einer Beratung gekommen sind, der sei auf den lebhaften Verkehr des europäischen und gerade des deutschen Judentums mit den irsaelitischen Gemeinden in Palästina hin-gewiesen, der aus verschiedenen Ursachen stets bestand und sich immer wieder, trotz manchen Schwierigkeiten, erneute. Palästina und Syrien blieb vielen gläubigen Juden die Stätte der Sehnsucht und der Hoffnung²⁾, bot ihnen oft auch eine Zuflucht vor unerträglicher Bedrückung im Abendland. Namentlich knüpfte die unter den Juden nie einschlafende messianische Apoka-lyptik, dann aber auch die kabbalistische Bewegung mit ihrem Hang zur Mystik und ihrer Opposition gegen den Mai-monismus und Aristotelismus ein festes Band zwischen den deutschen Judengemeinden und gewissen unruhigen Geistern in den Gemeinden Palästinas, das sich in oftmaligen Reisen, Botschaften und Sendschreiben bemerkbar macht³⁾.

¹⁾ Graetz, *Gesch. d. Juden*, 8, S. 37f.

²⁾ Vgl. auch G ü d e m a n n, *Gesch. d. Erziehungswesens und der Cultur der abendländischen Juden* Bd. 1, S. 147f.

³⁾ Ich denke dabei z. B. an die Auswanderung deutscher Juden nach Syrien zu dem vom Islam sich abwendenden, den Juden und Christen geneigten Mongolen-Chan Argun (1284—91) und an den mächtigen Einfluß von dessen jüdischem Leibarzt Saad Addaula (Graetz,

Die Nachricht der Magdeburger Schöppchenchronik, daß die Juden 1385 in Weißenfels einen 'Hof' gehalten hatten, wie die Erläuterung „und stachen und turnierten da“, braucht nach dem Ergebnis meiner Darlegung kein reines Märchen, kein bloßer Witz, keine bloße Stilblüte zu sein. Der Ausdruck hatte vielmehr eine gewisse objektive Unterlage in bestimmten Vorgängen auf diesem Judentag.

Nun sagt aber der ausführliche Bericht in der zeitgenössischen Chronik des Lübecker Dominikaners, der in jeder Beziehung Glauben verdient: die Versammlung war zwar mit einem großen Apparat veranstaltet, durch Privilegien und Geleitbriefe¹⁾ der

a. a. O., 7, 173. 183); an den schwärmerischen Kabbalisten und Weltreformer Abraham Abulafia aus Saragossa (gest. nach 1291), der in messianischer Absicht nach Palästina reiste, um die am sagenhaften Fluß Sabbation angesiedelten altisraelitischen Stämme aufzusuchen, und dann in Spanien, Italien, Sizilien, endlich auf der Insel Comino bei Malta seine theosophische Magie und messianische Prophetie verbreitete, sich selbst für den Vorläufer des Messias hielt und für 1290 den Anfang der Gnadenzeit verhiess, auch in Spanien sich zwei Jünger als Verkünder der Nähe des Messiasreiches erweckte, die das Jahr 1295 als Beginn der Erlösung ansagten (ebd. S. 191—199); an die von Graetz (a. a. O.³ 5, Note 16, S. 406ff., 6, S. 53—55, 7, Note 7, S. 408ff.) besprochenen jüdischen Messiasapokalypsen; an die Agitationsreisen des nach Akko ausgewanderten französischen Kabbalisten Salomon Petit, die ihn nach Deutschland, Italien und wieder nach Akko führten, ihm gerade in Deutschland die Anhängerschaft und zustimmende, gegen Maimoni sich richtende Sendschreiben deutscher Rabbiner eintrugen, mit denen er in Akko eine Propaganda betrieb, die er auch durch die bekannte Geschichte von des Aristoteles Liebesleidenschaft für die Gemahlin Alexanders (s. von der Hagen, Gesamtabenteuer Bd. 1, S. LXXV bis LXXXII. 21—35) würzte (Graetz, a. a. O. 7, S. 157ff. 164); an das Sendschreiben des Enkels Maimonis, David Maimoni, der 1289 auch nach Akko reiste (Graetz, 7, S. 166); an den nach Palästina ausgewanderten aragonischen Kabbalisten Isaak Chelo, der von dort Sendschreiben nach Europa schickte (Graetz, 7, S. 282). Vgl. auch G ü d e m a n n a. a. O. Bd. 1, S. 67f. über den Streit der Maimonisten und Antimaimonisten; S. 153 bis 177 und Bd. 3, S. 203f. über die Beziehungen zwischen jüdischer und deutscher Mystik; Bd. 2, S. 167—182 über die jüdische Mystik in Italien.

¹⁾ Über diese Geleitbriefe der Juden und das ihre Voraussetzung bildende Geleitgeld, das, ursprünglich Prämie für eine Schutzsicherung, längst ein Judenleibzoll geworden war und mit der Aufhebung der Freizügigkeit der Juden Hand in Hand ging, s. St o b b e, Die Juden in Deutschland S. 40ff. 26; über das Geleitrecht des Königs und der Landesherren im allgemeinen s. R i c h. S c h r ö d e r, Lehrb. d. deutschen Rechtsgesch. (1907), S. 541, 602f. [6. Aufl., 1919, S. 576, 645 f].

Landesherrschaften ermöglicht, von vielen fremden Juden selbst fernster Länder besucht, aber *jo wuste nemant, wat se menden edder wat se dreven*. Also kein Wort von einem Turnier, wohl aber die ausdrückliche Versicherung: niemand wußte, was die Juden dort bezweckten und betrieben. Wird dadurch nicht jenes seltsame Judenturnier des Magdeburger Chronisten doch einfach zur Fabel? Klingt nicht jenes Ignoramus, das der Lübecker über die Vorgänge auf dem Judentag ausspricht, geradezu wie eine Abweisung von Gerüchten und Behauptungen, die darüber in Umlauf waren, möglicherweise sogar jener Nachricht über ein dort gehaltenes Judenturnier?

Ich glaube, wir sind in der Lage, darauf antworten zu können. Wir vermögen, wie sich zeigen läßt, sogar den Anlaß und Zweck des Weißenfelder Judentags mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit zu bestimmen.

III.

Es war eine unheilschwangere Zeit für die Juden. Die furchtbare Judenausrottung aus Anlaß des schwarzen Todes lag erst ein Menschenalter zurück: in Südfrankreich, Katalonien, Aragonien, am Genfer See und in der Schweiz, im Elsaß, in Brabant, am Rhein, in Schwaben, in allen deutschen Gauen hatten die Massen damals gegen die vermeintlichen Wasservergifter gewütet, sie gefoltert, gerädert, erschlagen, ertränkt, verbrannt, viele Tausende in den freiwilligen Tod durch Selbstverbrennung getrieben. Die Versuche, sie zu schützen, die der judenfreundliche Papst Clemens VI., manche Fürsten und Stadtbehörden gemacht hatten, waren von dem rasenden Fanatismus des Volkes unaufhaltsam überrannt. Der größere Teil der europäischen Judenschaft außerhalb Kastiliens und Polens war damals umgekommen, der Rest vertrieben oder versprengt. Indessen suchten Städte und Fürsten aus finanziellen Gründen bald wieder den Flüchtigen Zutritt in ihre Länder und durch Privilegien einerseits einen gewissen Schutz, andererseits die wünschenswerte Nutzbarkeit zu verschaffen. So erklärt es sich, daß in den nächsten Jahrzehnten überall rasch die Judenansiedlungen und Judengemeinden sich wiederherstellten. Aber ebenso erneute sich auch die unselige Politik der Machthaber, in ihnen lediglich die Geldbeschaffungsinstrumente zu suchen

und sie dadurch immer wieder in Wuchergeschäfte zu drängen¹⁾. So beobachten wir in jener Zeit in allen Ländern die Unentbehrlichkeit der Juden für die Fürsten und Höfe, für die Städte, für Adel und Volk, zugleich aber auch die ewig wachsende Erbitterung der Schuldner, die sich von Juden bedrückt, ausgesaugt, zugrunde gerichtet sahen.

Man begreift daher, daß es zu keiner Ruhe kam, daß der Haß fortschwelte und stets Judenverfolgungen hie und da wieder aufflammten. Im Jahre 1385 war die europäische Lage der Juden bedrohlich genug. Die nach Frankreich unter günstigen Bedingungen wieder zugelassenen Juden waren 1380 und 1381 in Paris und in anderen Städten wilden Plünderungen und blutigen Mißhandlungen ausgesetzt gewesen, viele waren erschlagen worden. In Spanien war nach dem Tode König Pedros des Grausamen die Abneigung gegen die Juden stark im Wachsen; die Cortes und noch mehr die Geistlichkeit forderten Beschränkung ihrer Rechte, verhehlten nicht, daß sie im Herzen ihre Vertilgung wünschten²⁾. Auch in Deutschland, in Nördlingen, in Augsburg, in ganz Schwaben flackerten neue Judenverfolgungen auf³⁾.

Das Verhängnisvollste aber war, daß in jenen Jahren sich an verschiedenen Stellen Europas ein planmäßig geführter Vernichtungsschlag gegen das gesamte Vermögen der Juden ankündigte.

Eine Waffe gegen den Wucher hatte man längst zu besitzen geglaubt und ohne viel Bedenken angewendet: die Herabsetzung der Schulden, sei es durch Minderung oder Aufhebung der Forderung, sei es durch Löschung oder Reduktion der Zinsen, sei es durch Zahlungsaufschub⁴⁾. Im 14. Jahrhundert aber kam in diese bisher mehr gelegentlichen und vorübergehenden Maßnahmen ein finanzpolitisches Prinzip. Die Theorie der Kammerknechtschaft gab dazu die Begründung. Man legte nun diesen Begriff so aus, daß die Juden mit ihrem Leib und Blut wie mit

¹⁾ Über die Verbreitung des Wuchers bei Christen und Juden sowie über den zunehmenden Zwang, der die Juden zum Wucher immer wieder hintrieb, beherzigenswerte Nachweise bei G ü d e m a n n , a. a. O. Bd. 1, S. 128—135; Bd. 3, S. 177—195.

²⁾ Graetz, *Gesch. d. Juden* 8, S. 18 ff., 40 ff.

³⁾ Graetz, *Gesch. d. Juden* 8, S. 49.

⁴⁾ Stobbe, *Die Juden in Deutschland*, S. 131 f.

ihrem gesamten Gut Eigentum des Reiches oder des an seine Stelle getretenen Machthabers seien, mithin ihr Leben wie ihr Besitz nur vom freien Ermessen ihres christlichen Gebieters abhängen und ihnen selbst nur auf Widerruf der Nießbrauch davon zustehe. So liegt denn der Gedanke der völligen Konfiskation des Judenvermögens im 14. Jahrhundert überall in der Luft. Selbst im judenfreundlichen Kastilien, bereits unter dem König Alfonso XI., der jüdischen Beamten und Günstlingen so bereitwillig seinen Hof öffnete, war einmal, als der Maurenkönig das Land mit Krieg überzog und Geld für die Verteidigung fehlte, der Vorschlag aufgetaucht, die Reichtümer der Juden einzuziehen und sie selbst fortzujagen¹⁾. Das hatte damals zwar der Widerstand im Rate des Königs und innerhalb der höchsten Geistlichkeit noch abgewendet, aber die Sicherheit der Juden war auch in Kastilien unterwühlt und ihnen bis zur grausamsten Vernichtung nur noch kurze Frist gelassen.

IV.

In Deutschland zog sich schon vorher das Unwetter zusammen, das die wirtschaftliche Existenz der Juden in ihrer Grundfeste erschüttern sollte. Zwischen den Städten und der Reichsgewalt bestand in der finanziellen Ausbeutung des Judenschutzes und der Kammerknechtschaft eine ebenso leidenschaftliche wie unsaubere Rivalität. Solange beide Mächte gegen einander arbeiteten, gelang es der fügsamen und schlaun Geschicklichkeit der Juden wohl, sich mit erträglichen Opfern durchzuwinden und dem äußersten Verlust zu entgehen. Anders wurde das, als die beiden Rivalen sich gegen die Juden verbündeten.

Wir können diese Entwicklung in Nürnberg, Regensburg, Augsburg, Nördlingen schon unter der Regierung Karls IV., etwa seit 1352, verfolgen. Es ist ein wüstes Feilschen und Schieben der Rechte und Erträgnisse des Judenschutzes und Judenzinses zwischen König, Landesfürsten und Stadtgemeinden*). Aber die entscheidende unheilvolle Wendung brachten erst die Jahre 1383 und 1384.

¹⁾ Graetz, *Gesch. d. Juden* 7, S. 294f.

*) Vgl. Emil Werunsky, *Geschichte Kaiser Karls IV.*, Bd. 2, Innsbruck 1882, S. 239–283.

Zunächst (Februar 1383) verlangte König Wenzel von den rheinischen und schwäbischen Städten Abtretung eines Anteils an ihren Judensteuern. Eine Vereinbarung hierüber scheiterte an dem energischen Widerspruch der Städte. Aber beide Parteien hatten im Grunde ein gemeinsames Interesse: sich die Last der Verschuldung an die Juden zu erleichtern und die Erträge der von den Juden zu entrichtenden Steuern und Leibzins zu steigern. So kam denn im Laufe des Jahres 1385 zwischen dem König und den Reichsstädten des schwäbischen Bundes eine Vereinbarung zustande über die gemeinschaftliche Ausbeutung der Juden. Wenzel erhielt von den Städten 40000 Gulden und gab ihnen dafür freie Hand, eine gewaltsame Tilgung der jüdischen Schuldforderungen durchzuführen. Am 16. Juni 1385 wurden in den 38 Reichsstädten des Bundes alle Juden verhaftet und ihnen ihre Schuldverschreibungen abgenommen. Die, welche über Forderungen an die Städte lauteten, vernichtete man, die anderen zog man von allen Schuldnern im Namen der Juden ein, wobei man gewisse Ermäßigungen der Beträge und gegen neue Verzinsung von 10 Prozent auch Zahlungsaufschub bis 2. Februar 1388 zugestand. Nach diesem Zeitpunkt sollten die Städte die Beute aus den geraubten Judenschuldscheinen mit dem König teilen¹⁾.

Das ganze schmutzige Abkommen warf natürlich seine Schatten weit voraus. Was ihrer harrte, wußten die Juden sicherlich lange, bevor es sich verwirklichte. Der Plan König Wenzels, die Judenschulden gewaltsam zu tilgen, war schon im Oktober 1383 ruchbar geworden. Und besonders die blutigen Verfolgungen der Juden in Franken, in Nördlingen und anderen Orten 1383 und 1384 konnten sie warnen vor der auch in den Reichsstädten gegen sie wieder erwachten Gewalttätigkeit. Die große internationale Judenversammlung in Weißenfels hing ohne Zweifel mit diesen Dingen zusammen²⁾. Sie war bestimmt,

¹⁾ Hegel, Die Tilgung der Judenschulden in den Jahren 1385 und 1390, Chroniken der deutschen Städte 1. Bd., Nürnberg I, Leipzig 1862, S. 111—120; Stobbe, Die Juden in Deutschland, S. 32f. 56ff. 71f. 85ff. 133ff.; Weizsäcker, Deutsche Reichstagsakten 1. Bd., München 1867, S. 461ff.; Lindner, Geschichte des deutschen Reiches unter König Wenzel Bd. 1, S. 213f. 273; *Arthur Süßmann, Die Judenschuldentilgungen unter König Wenzel, Berlin, L. Lamm. 1907. *

²⁾ Lindner, a. a. O. 1, S. 272 Anm. 1.

zu den drohenden Vermögenskonfiskationen Stellung zu nehmen und abwehrende oder lindernde Mittel dagegen zu finden.

Unschätzbar für das psychologische Verständnis des ganzen Ereignisses und der großen religiös-sozialen Bewegung, aus der es hervorgegangen ist, sind die weiteren Mitteilungen Detmars über die anschließende Gerichtsverhandlung. Der Herr von Trotha hat durch seinen Überfall auf die friedlich heimziehenden fremden Juden und ihre Beraubung schweren Friedensbruch begangen und das Geleitrecht der Landesherren arg verletzt. Man zieht ihn also deswegen zur Rechenschaft. Und da verteidigt er sich so: „Alle Feinde Gottes sind meine Feinde; da nun die Juden Feinde Gottes sind, so habe ich ihnen das Gut als meinen rechten Feinden genommen“, d. h. „ich bin ihnen nicht Schadenersatz noch dem Lande Buße schuldig“. Noch deutlicher und eindringlicher bringt diese Schlußfolgerung Hermann Korner in seiner auf Detmar fußenden Chronik zum Ausdruck, und wenn seine Fassung auch nicht im engeren Sinn geschichtliche Echtheit beanspruchen kann, so kommt sie im höheren Sinn jener eigentlichen Wahrheit, die in und hinter diesen furchtbaren Kämpfen unwiderstehlich waltet, am nächsten. Er läßt den Judenplünderer und Judenmörder also sich verantworten:

„Nach göttlichem Rechte darf der Feind und Beleidiger der Kirche sich nicht ihres Schutzes noch ihrer Freiheit erfreuen und darf auch nicht von Menschen beschirmt werden. Und wie der Feind meines irdischen und natürlichen Herrn mein Feind ist, so noch viel mehr ist der Feind Gottes, des himmlischen Herrn und meines Schöpfers, mein Feind. Und da jeder Jude ein offenbarer und öffentlicher Feind Gottes ist, darum ist er auch mein öffentlicher Feind, und folglich ist das Gut, das ich den Juden geraubt habe, Gut meines Feindes: darum habe ich es mit Recht genommen und werde es mit Recht behalten und glaube nicht, mich vergangen, sondern meinem Herrn die Treue bewahrt zu haben.“

Und dieser Rede setzte dann Korner noch als krönenden Abschluß die Wirkung hinzu, die sie gehabt hat: „Als die Meißnische Landesherren diese Gründe hörten, ließen sie ihn in Frieden seines Weges gehn“¹⁾.

¹⁾ *Chronica Novella* des Hermann Korner, hrsg. von Jakob Schwalm, S. 81, Nr. 653: *Cumque illi, qui subterfugerant manus eius, causarentur de illo nobili apud dominos Misnenses, et iste citaretur ad responden-*

Die Juden sind die Feinde Gottes. Wer sich als Diener Gottes fühlt und bekennt, hat nicht nur das Recht, er hat die Pflicht, ihm seine Treue zu beweisen, indem er die Juden wie öffentliche Feinde, d. h. wie Geächtete, behandelt, die jeder verfolgen und töten darf. Denn sie sind die Diener der Gegenpartei: sie sind die Diener des Antichrists.

Und damit finden wir endlich den richtigen Standpunkt, um das Judenturnier des Magdeburger Chronisten zu werten. Es ist gewiß nicht stilistischer Aufputz und erst eine Zutat des im 16. Jahrhundert lebenden hochdeutschen Redaktors. Vielmehr gehört es wie der ganze Abschnitt, wenn er auch in den ältesten, niederdeutschen Texten der Schöppenchronik fehlt, einer alten Aufzeichnung an. Das beweist die doch offenbar aus gleichzeitiger lokaler Quelle stammende Nennung des Helfers am Raubzug, Koler von Krosick. Das beweist aber noch mehr der Sinn dieser Ausdrucksweise, der durchaus in einer Vorstellung des 14. Jahrhunderts wurzelt.

V.

Allerdings dürften im Februar 1385 zu Weißenfels die fremdländischen Juden, auch die spanischen, nicht ein wirkliches Speerstechen und Turnierrennen nach der strengen ritterlichen Kunst ausgeführt haben. Tänze, auch Waffenspiele könnten es allenfalls gewesen sein, sofern an jenem Kongreß nicht bloß Rabbiner, sondern auch jüdische Vornehme weltlichen Standes, reiche Händler und Beamte teilnahmen¹⁾. Daß dies wohl der

dum, quare saluum conductum dominorum prevaricatus esset, comparens respondit: 'Ex iure divino inimicus ecclesie et iniuriator illius gaudere non debet emunitatibus et libertatibus ecclesie eiusdem, sed nec dei inimicus securari potest ab homine. Et sicut inimicus domini mei terrestri et naturalis est inimicus meus, sic multo magis inimicus dei mei, qui est celestis dominus meus et creator, est inimicus meus. Et quia Judeus quilibet manifestus et publicus dei inimicus est, ideo est et publicus inimicus meus, et ergo bona, que ab eis abstuli, bona sunt inimici mei, unde iuste ea accepi et possidebo nec spero me deliquisse, sed fideliter egisse circa dominum meum.' Has rationes cum audirent domini Misnenses, in pace ipsum abire fecerunt.

²⁾ Über allerlei Spiele und Tänze, auch mit Waffen und zu Pferde, bei den Juden Italiens im Mittelalter sowie über den Luxus ihrer Frauen s. G ü d e m a n n, *Gesch. d. Erziehungswesens und der Kultur der abendländ. Juden*, Bd. 2 (1884), S. 211—217.

Fall war, dafür spricht der reiche Frauenschmuck, den der Herr von Trotha erräuberte. Aber der Berichtstatter, der von einem Judenturnier sprach, wollte im Grunde doch nur einen bestimmten Eindruck bezeichnen, den er von dem Auftreten der Juden auf jener Versammlung empfing. Wie so oft in unsern mittelalterlichen Geschichtsquellen, beabsichtigt der Erzählende — was die modernen kritischen Historiker leicht übersehen — gar nicht, in dem modernen kritischen Sinne die realen Vorgänge selbst nach ihrer greifbaren Erscheinung wiederzugeben. Es genügt ihm, das Bild, das er davon in seiner Phantasie und seinem Gefühl empfangen hat, zu versinnlichen. Von Hoftag und Turnier der fremdländischen Juden spricht er, weil er ihren Prunk, ihren üppigen Aufzug, ihre reichen Gewänder, ihre prächtigen Pferde und Waffen brandmarken will als angemessenen Glanz eines ritterlichen Festes und eines feierlichen Hoftages. Weil er hier an den verhaßten Wucherern das beobachtet, was ihnen so oft in jenen Zeiten vorgeworfen wird: die unerlaubte Überhebung und die ihnen mißgönnte Nachahmung des höfisch-ritterlichen Lebens. Und endlich ganz besonders, weil er sie wie alle Judenhasser des Jahrhunderts ansah und verabscheute aus einer eschatologischen Stimmung. Dies aber führt an die entscheidende Stelle, die uns die Entstehung und die ursprüngliche Bedeutung jenes Bildes von einem Turnier der Juden und von einem Lanzenrennen mit dem Judenspieß erschließt. Der Magdeburger Chronist oder sein Gewährsmann konnte die Juden auf dem politisch-sozialen Kongreß in Weißenfels „stechen und turnieren“ lassen nur, wenn dieses Bild bereits geprägt und gemeinverständlich war, wenn es einer bereits herrschenden Vorstellung entsprach. Es läßt sich nachweisen, daß es sich in der Tat so verhält.

Die Judenverfolgungen werden menschlich begreiflicher, wenn man erkennt, daß sie aus einer seelischen Disposition entsprangen, die von der eschatologischen Angst und Hoffnung erzeugt worden ist. Die messianische Endzeit, welche den Untergang der gegenwärtigen Welt, aber auch die Wiederkunft Christi und eine allgemeine Erneuerung, die Weltwiedergeburt und die Rückkehr des paradiesischen Urstands bringen soll, wird nach christlichem Glauben eingeleitet durch eine Periode der Schrecken fürchterlicher Katastrophen, der 'Wehen' der bevorstehenden Erlösung, und durch das Auftreten des Antichrists,

seiner Diener und Anhänger. Und in dieser Sage vom Antichrist nimmt eine feste Stellung ein sein Verhältnis zum Judentum.

Dieser Antichrist, hieß es, wird sich in jüdischer Gestalt zeigen. Er wird zuerst als Anhänger die Juden gewinnen, die schon längst ihm gedient und sein Reich vorbereitet haben, wird den Tempel in Jerusalem aufbauen und sich dort anbeten lassen. Die Erhöhung der Juden, die man im Abendland an verschiedenen Stellen, durch ihr soziales Emporsteigen, ihren Zutritt zu den Höfen und Staatsämtern, ihren Reichtum und ihre Macht im kaufmännischen Leben voller Abneigung und Neid gewährte, ihre wucherische Ausbeutung aller Kreise und Stände, das gehört alles zum Vorspiel oder zur Einleitung der Herrschaft des Antichrists. Wer also dieser Macht der Juden Abbruch tut, ihren Reichtum verringert, ihr Hab und Gut raubt oder zerstört, der schädigt und schwächt den Antichrist, der dient Gott in besonderer Treue.

Dieser Wahn wirkte besonders aufreizend mit bei den Judenverfolgungen und Judenschuldentilgungen der Reichsstädte und König Wenzels. Vollendet wurde diese Tilgung der Judenschulden wenige Jahre nach der Weißenfelder Besprechung. Auf eine grauenhafte Zerstörung der Prager Judenstadt und Niedermetzlung ihrer Bewohner, die wieder, wie so oft die früheren Exzesse gegen die Juden, veranlaßt war durch eine angeblich von jüdischen Kindern verübte Schändung der Hostie, am Ostertage des Jahres 1389, folgte dann bald die Konfiskation des Prager Judenraubs, die Schutzhaft aller Juden im Königreich Böhmen und die Einziehung ihres Vermögens, im nächsten Jahr die völlige Löschung aller bestehenden Judenschulden in Bayern, Franken, Schwaben, am Rhein, in der Wetterau und in Thüringen, unter Abführung beträchtlicher Prozente an den König¹⁾.

Uns erscheint das heute alles wie ein Ausbruch irr sinniger Rache eines gedrückten und durch wucherische Ausbeutung empörten Volkes. Aber es wirken dabei in der Tiefe doch starke religiöse Bedürfnisse und Empfindungen mit, die aus einer weit zurückliegenden Vorzeit unvergänglich fortleben. Auch hoch-

¹⁾ Lindner, *Gesch. d. Deutsch. Reiches unter König Wenzel*, Bd. 2 (1880), S. 110f.; * Süßmann, a. a. O. S. 98 ff. 109 ff. *

gebildete Männer des Zeitalters, z. B. der bekannte Wiener Universitätsprofessor Heinrich von Langenstein, teilten diesen Glauben an den nahenden Antichrist und seine Vorbereitung durch das Aufstreben der Juden. Aber auch die Juden selbst waren erfüllt von der Erwartung einer für die nächste Zukunft prophezeiten messianischen Endzeit mit vorausgehenden schweren 'Wehen' voller Not und Peinigung, mit dem Auftreten eines falschen Messias¹⁾. Auf beiden Seiten also stand das Bild des kommenden Heils der Erlösung und eines Vorspiels der Schrecken und der Herrschaft des Bösen in heuchlerischer Maske fest als eine objektiv gegebene Größe. Sehr möglich, daß auch auf dem Weißenfelder Judenkongreß solche messianisch-eschatologische Stimmungen und Erwartungen zu Worte kamen, da gerade im Kreise der deutschen Juden die dazu neigende kabbalistische antitalmudische Mystik eine starke Macht besaß²⁾.

Meine frühere Abhandlung hatte betont, wie namentlich in den Passionsspielen Longinus mit den jüdischen Wechslern, die Jesus aus dem Tempel verjagte, in einen festen Zusammenhang gebracht wird, als Werkzeug ihrer Interessen und ihrer Rache auftritt. Ich hatte von dieser Auffassung aus den Weg gefunden zu der Vorstellung, die dem fraglichen Turnierbilde, Rennen mit dem Judenspieß, zugrunde liegt, und auch erinnert an die dem Mittelalter und späterer Zeit naheliegende Gleichsetzung des Longinus-Speers mit dem Stechmesser des jüdischen Ritus³⁾. Heute möchte ich besonders hervorheben, daß den meisten mittelalterlichen Judenverfolgungen die Beschuldigung vorherlief, die Juden hätten eine Hostie, d. h. das durch die eucharistische Konsekration in den Leib Christi verwandelte Brot des Abendmahlsakraments angestochen und sonst geschändet⁴⁾. Dieser typische Vorwurf enthält ja nichts anderes

1) Vgl. die oben S. 231, Anm. 3 angeführten Nachweise.

2) Die Beziehungen dieser jüdischen Kabbalistik zur christlichen Philosophie und Mystik, zur politisch-religiös-sozialen Publizistik des 13. bis 15. Jahrhunderts bedürfen eindringender und umfassender Untersuchung. Quousque tandem!

3) Ilbergs Neue Jahrbücher 1916, I. Bd. 37, S. 37ff., 47ff. (oben S. 203 ff., 210 f., 214).

4) Stobbe, Die Juden im deutschen Mittelalter S. 187, 292; Graetz, Gesch. d. Juden Bd. 7, S. 327 (von den Juden durchstochene wundertätige Hostie in Deggendorf 1337).

als die fortgesetzt erneute Anklage, daß die Juden die einstige Tat des Longinus symbolisch an der Hostie wiederholen!

Wir haben jetzt aber festgestellt, daß die Rache für den Wucher der Juden, die das Ziel der Judenverfolgungen war, in eschatologischer Stimmung mit dem Kampf wider den Antichrist und dessen jüdische Trabanten, Helfer und Wegbereiter gleichgesetzt wurde, daß, wie jener Ausdruck der Magdeburger Schöppenchronik über die Weißenfeller Judenversammlung zeigt, das organisierte Auftreten der Juden zu politisch-sozialen oder auch religiösen Zwecken im 14. Jahrhundert als ein Turnier der Jünger des Antichrists angesehen und bezeichnet wurde.

Wir besitzen über jene blutigsten Ausschreitungen des Prager Pöbels von 1389 einen satirischen Traktat in lateinischer Sprache, *Passio Judeorum Pragensium secundum Johannem rusticum quadratum*, eine Parodie des Johanneischen Passionsberichts, in der die Qualen der Prager Judenschaft an die Stelle des Leidens Christi treten und mit Worten der Evangelien geschildert werden. Dabei werden auch die Worte des Johannes-Evangeliums über den Speerstich des Söldners gegen den Leichnam Christi wiederholt. Der Grundgedanke ist dabei offenbar: den wucherischen Juden wird nur heimgezahlt und in gleicher Weise vergolten, was ihre Väter einst gegen den Heiland frevelten. Wiederholt deutet der Verfasser hin auf jenen eschatologischen Rausch. Den Entschluß zu Brand, Raub und Mord läßt er z. B. mit den Worten motivieren: „Auf daß nicht Gottes Rache über uns komme, wollen wir den Juden ihr Gut wegnehmen und das ungläubige Volk von der Erde ausrotten“¹⁾.

VI.

Es handelt sich hier um internationale religiöse Ideen und Symbole des Mittelalters. Predigt, Legende, geistliches Drama der mittelalterlichen Jahrhunderte bekunden ja auf Schritt und Tritt die Einheit der europäischen religiösen Phantasie, ihrer Grundlage wie bestimmter Traditionen und vieler einzelner

¹⁾ Vgl. darüber meine im Druck befindliche Darlegung in: Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit, 5. Kapitel II, 5, h (Vom Mittelalter zur Reformation III, 2).

Motive. So kann es nicht Verwunderung erregen, daß ich die fehlenden Zeugnisse, die geeignet sind, zwischen dem nachgewiesenen Beleg für die Vorstellung eines Judenturniers im Dienste des Antichrists und dem Bilde vom Speer des Longinus als der Waffe eines solchen Judenturniers eine lückenlos geschlossene Brücke herzustellen, bisher nur in nichtdeutscher Literatur gefunden habe. Das ist ein Zufall. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß man entsprechende Zeugnisse auch auf deutschem Boden künftig entdecken wird.

Die Vorstellung, daß die wachsende Weltlust und ihr Kampf gegen die wahren Mitglieder der Civitas Dei sich als ein Turnier zwischen dem Antichrist mit seinem Gefolge und dem wiederkehrenden Christus mit seinen Getreuen abspiele, hat ein französisches Gedicht von Huon de Mery 'Das Turnier des Antichrist' im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts geistreich-beredt, mit Anmut und mit viel realistischer Beobachtungskraft, aber nicht ohne allegorische Überladung und Spitzfindigkeit dargestellt. Es ist das merkwürdige Produkt einer Mischung der Stilkunst der Artusromane, eines Christian von Troyes und seiner Nachfolger, mit der spätantiken Manier der 'Psychomachie' des Prudentius und der tiefsinnig schwülstigen des 'Anticlaudian' Alans von Lille. Zugleich aber ein Gedicht mit Zukunftskraft: seine Stadt der Verzweiflung, darin der Antichrist seine Turniergenossen ausrüstet, ist ein Motiv, das bei Dante fortklingt. Hier besteht nun der Antichrist mit seinem Heer personifizierter Laster und heidnischer Götter, unter denen Proserpina voranschreitet, in ritterlichen Tjosten den Kampf gegen Christus, dessen Turnierschar die Erzengel führen¹⁾. Christus trägt aber selbst als Turnierlanze den Speer, mit dem Longinus seine Seite durchbohrte²⁾.

¹⁾ Li tornoiement Antecrit von Huon de Mery, hrsg. von Georg Wimmer, Marburg, Elwert, 1888 (Stengels Ausgaben und Abhandlungen 76), dazu Max Grebel, Le tournoiment Antéchrist par Huon de Mery in seiner literarhistorischen Bedeutung, Leipziger Dissert. 1883.

²⁾ Vers 1248—95, Wimmer S. 62:

*Onques de sa lance miex peinte
Ne fu glaive ne javeloz,
Qu'ele ert a petiz angeloz
De blanc argent sus azur inde.
Li fers estoit de l'acier d'Inde
Qui fu trez du cors Jhesu Crit,*

In seiner Hand ist sie das Zeichen des Weltherrschers, des Triumphes, als das es von der bildenden Kunst unzählige Male in Darstellungen der Auferstehung und des Sieges über die Hölle und den Tod gestaltet worden ist. Der Speer, der dem gekreuzigten Gottmenschen noch im Tode die letzte Erniedrigung und Schande zugefügt und so die Bosheit und Grausamkeit seiner jüdischen Feinde auf ihrem Gipfel gezeigt hat, wird das Symbol der Erlösung, der neuen göttlichen Weltbefreiung und Weltregierung am Ende der irdischen Dinge bei Anbruch der großen Erneuerung und Wiedergeburt¹⁾.

In England gibt es an hervorragendster Stelle genau diejenige poetische Konzeption, die das fehlende Glied in der Kette meines Nachweises bildet. Das berühmte große allegorische Visionsgedicht William Langlands *Piers Plowman*, dessen Entstehung gewöhnlich zwischen 1362 und 1393 (oder 1398/99) in drei Absätzen angenommen wird, das aber neuerdings als Ganzes

*Car, si com je truis en escrit,
C'estoit la lance, dont Longis
Li ouvri le costé jadis,
Et en corut et eve et sanc.
Molt sist bien sor le cheval blanc
Qui valoit l'or d'une cité.*

¹⁾ Aus dieser Symbolik stammt auch der mittelalterliche Glaube, den man mit eifersüchtiger Rivalität in Byzanz wie in Deutschland und Italien pflegte, daß das christliche Kaisertum, sei es das römische, sei es das deutsche, als Inhaber des Weltimperiums und Hüter des Weltfriedens, in seiner Reichslanze die Lanze des Longinus besitze und sie von Kaiser Constantin, dem Begründer der christlichen Weltmonarchie, mittelbar aber von Christus ererbt und diesem am Weltende zurückzugeben habe, wie das Walthers Kreuzzugspalinode (Lachm. 125, 8), gleichfalls aus eschatologischer Stimmung, im Einklang mit Gregors IX. Kreuzzugsmahnung an Friedrich II. voraussetzt (s. meine Abhandlung, Ilbergs Neue Jahrb. 1916, I. Abt., S. 31f. Anm., oben S. 183f.). Adolf Hofmeisters Polemik dagegen (Mitteilungen aus der historischen Literatur 1919, Bd. 47, S. 81f.) verstehe ich nicht. Walthers Spruch 25, 13 durch Anknüpfung des Constantin-Speers an die Longinus-Lanze auszudeuten, was Hofmeister mir vorzuwerfen scheint, ist mir niemals eingefallen: dort erscheint der *sper* einfach als das durch die *donatio Constantini* abgetretene Symbol der imperialen Gewalt, genauer des Regnum über Italien. Wie vollends mit dem Longinus-Speer meine Beziehung dieses Spruchs auf die Wahl Ottos IV., die unzweifelhaft völlig evident ist, auch nur das allermindeste zu tun hat, begreife ich noch weniger.

in die Zeit zwischen 1370 und 1376 gesetzt worden ist¹⁾, führt in seinem dritten Teil, der von der letzten und höchsten der drei Stufen sittlichen Lebens ('Tu-gut', 'Tu-besser', 'Tu-am-besten') handelt, auf der Suche nach Peter dem Pflüger, d. h. nach der wahren, reinsten und edelsten menschlichen Natur, ein Traumgesicht der Passion Christi mit starker Kunst vor Augen²⁾.

An dem Geist des Schlafenden schwanken vorüber sprunghaft, wirt, in loser Folge nach der Art echter Traumbilder die Hauptakte der göttlichen Heilsgeschichte. In den Verkündigungsworten des Engels wird der Maria angesagt, es werde Jesus, ein Sohn der Gerechtigkeit, in ihrem Gemach schlummern bis zur Erfüllung der Zeit und bis die Frucht Peters des Pflügers, d. h. die Menschheit, reif zur Erlösung geworden sei, alsdann werde Jesus im Waffenstreit darum tjostieren, wer von beiden die Frucht empfangen solle, der Teufel oder er selbst³⁾. Dann zuckt in einem Schlaglicht das Bild der Erfüllung auf: „Am Freitag tjostierte er in Jerusalem für die Sache der Menschheit;

¹⁾ In der Schrift von Gertrud Görnemann, Zur Verfasser-schaft und Entstehungsgeschichte von 'Piers the Plowman', Heidelberg, Carl Winter 1915 (Anglist. Forschungen, hrsg. von Hoops, Heft 48), deren Hauptergebnis (die verschiedenen Textgestalten nicht drei verschiedene Bearbeitungen des Dichters oder mehrerer Dichter, sondern bloße Schreibervarianten) mir allerdings unbegreiflich verfehlt und vollkommen unannehmbar erscheint.

²⁾ Vgl. darüber meine Abhandlung 'Über den Ursprung des Humanismus', Deutsche Rundschau, Aprilheft 1914, S. 72ff. (Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin, Gebr. Paetel, 1918, S. 181, wo es S. 183, Z. 4 v. u. heißen muß: 'Ihr Wesen wird in einer andern Vision dem Dichter erklärt, aber sie selbst kennen zu lernen' usw.); zum folgenden besonders aber mein im Druck befindliches Buch: Der Dichter des 'Ackermann aus Böhmen' und seine Zeit (Vom Mittelalter zur Reformation III, 2), 5. Kapitel, II, 4, c: 'Das Streitgedicht Death and Liffe', und d: 'Tjost zwischen Jesus in Piers Plowmans Rüstung und dem Tod', 'Tjost zwischen Jesus in Piers Plowmans Rüstung und dem Speerträger Longeus'.

³⁾ The vision of William concerning Piers the Plowman by William Langland ed. Walter W. Skeat, Vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1886, Text B Passus XVI, Z. 92—96 (S. 484. 486). Der Text C (Passus XIX, Z. 128) weicht bedeutungsvoll ab, wie es nur durch Absicht eines Redaktors, Bearbeiters, Dichters, nie durch bloße Reproduktion eines mittelalterlichen Schreibers möglich ist. Das gleiche gilt von zahllosen andern Fällen der Textunterschiede.

am Kreuz auf dem Kalvarienberg kämpfte er gegen den Tod, vernichtete den Tod und schuf Tag aus Nacht.“ „Und damit“ — so fährt der Dichter fort — „erwachte ich und trocknete meine Augen und spähte und starrte nach Peter dem Pflüger. Ostwärts und westwärts paßte ich beständig auf ihn und wanderte weiter wie ein Tor, im Lande nach Peter dem Pflüger ausschauend“¹⁾.

Das ist die Sehnsucht nach der Wiederkehr des Menschen Jesus. Das Urverlangen des Christentums. Der Ruf nach dem menschlichen Heilbringer und Weltretter, dem menschlichen Welterlöser von göttlicher Kraft, der in dem *Messo di Dio* der 'Divina Commedia' erklingt, der für Goethes Fragmente vom Ewigen Juden das Grundmotiv bildet.

Jene so zweimal nur flüchtig vorbeischwebende Tjost um das Leben der Menschheit zwischen Jesus und dem Tod erlebt der Dichter dann wirklich in späteren Traumgesichten. Auf der Weltwanderung nach Piers Plowman kommt er zusammen mit 'Glaube' und 'Hoffnung' nach Palästina. Da begegnet ihnen ein Samaritaner, der auf einem Maulesel zur Tjost nach Jerusalem reitet²⁾, unterwegs in einer Wildnis einen beraubten halbtoten Mann, an dem 'Hoffnung' und 'Glaube' unbekümmert vorüberziehen, aufhebt, pflegt, in einer Herberge unterbringt und erst dann seinen Weg zur Tjost fortsetzt. In einem neuen Traum am Palmsonntag sieht der Dichter eine Gestalt, gleich dem Samaritaner und einigermaßen auch Peter dem Pflüger gleichend, der ihm eine kurze Zeitlang in einem früheren Traum erschienen war, auf einem Esel reitend, ohne Schuhe, Sporen und Speer, wie ein Knappe, der den Ritterschlag empfangen soll. In einem Fenster steht 'Glaube' und ruft wie ein Herold, der bei der Ankunft der einzelnen Turniergäste deren Namen ausschreit: „Ha! der Sohn Davids!“ Der Träumende fragt, wer denn in Jerusalem tjostieren werde. „Jesus“, sagt 'Glaube', „und möge er die Frucht Peters des Pflügers zurückgewinnen, die der Feind beansprucht.“ „Ist Peter an dieser Stelle?“ sagte ich — so erzählt der Dichter —, 'Glaube' antwortete: „Dieser Jesus wird seinem Adel gemäß tjostieren in der Rüstung Peters, in dessen Helm und Halsberge, der *humana natura*, im Wamms

¹⁾ Text B XVI, 160—171 (a. a. O. S. 490).

²⁾ B XVII, 51, C XX, 50 (a. a. O. S. 500).

Peters des Pflügers.“ „Wer wird hier die Tjost fechten mit Jesus, Juden oder Schriftgelehrte?“ „Nein“, sagte 'Geduld', „der verurteilte Feind und der Tod“¹⁾!

Dem Träumenden wird in weiterem Gespräch mit 'Geduld' und 'Glaube' Jesu Sterben vergegenwärtigt. Den beiden Schächern sind die Beine und Arme gebrochen. Aber kein Kriegsknecht, ja kein Strolch wagt es, den gekreuzigten Ritter und Königssohn zu berühren. Doch da kam ein blinder ritterlicher Knappe Longeus, der am Hof des Pilatus Dienste tat, mit einem scharfen Speer. Den veranlaßten die Juden, den Speer in die Hand zu nehmen und mit Jesus zu tjostieren. Er stach ihn durch das Herz, das Blut spritzte nieder vom Speer und entriegelte die Augen des Ritters. Da fiel er auf die Knie und rief zu Jesus um Gnade, unter Seufzen versichernd, daß er die Tat wider seinen Willen begangen und sie ihn reue²⁾.

Nun beginnt 'Glaube' die Juden ob ihrer Falschheit zu schmähen. Für immer seien sie wegen dieses Frevels verflucht. „Rache wider euch alle! Zu bewirken, daß ein Blinder den Gebundenen sticht, das war ein Bubenstreich. Rittertum war das nimmer, einen toten Menschen zu mißhandeln. Den Siegespreis hat nun er für seine große Wunde errungen. Euer Preiskämpfer, der Hauptritter von euch allen, bekennt sich selbst als besiegt in dem Lanzenrennen. Nachdem diese Sonnenfinsternis beendet ist, wird Jesu Tod gerächt sein, und ihr, Tölpel, habt verloren. Denn *L e b e n* wird die Herrschaft haben, und eure Freiheit ist in Knechtschaft gefallen; ihr, Lümmel, und eure Kinder werdet niemals gedeihen, weder Herrschaft haben über Land noch Land bauen (*londe tylle*), sondern alle unfruchtbar (wir würden sagen: unproduktiv) sein und Wucher treiben (*usurije vsen*), was eine Art des Lebensunterhalts ist, die unser Herr in allen seinen Gesetzen verflucht³⁾.“

Hier haben wir nun wirklich alle einzelnen Züge jener bildlichen Konzeption beisammen, die wir bei der Ableitung der Redensart *mit dem Judenspieß rennen* voraussetzen. Die Tat des Longinus ist eine Anstiftung der Juden, sie ist eine unritter-

¹⁾ B XVIII, 1—35, C XXI 1—34 (a. a. O. S. 520—523).

²⁾ B XVIII, 71—91, C XXI, 74—95 (a. a. O. S. 524—527). Diese Klage und Reue des Longinus kommt ebenso in englischen Mysterienspielen vor (s. Skeat zu C XXI, 90 Vol. II, S. 252).

³⁾ B XVIII, 92—107, C XXI, 96—112 (a. a. O. S. 526. 527).

liche Tjost, ein grausamer Streich gegen einen Wehrlosen, Toten; sie ist ein verächtliches Lanzenrennen, und ihre Folge ist, daß ihre Urheber ewig in gleicher Weise ihr Leben hinbringen müssen, ewig Wucher treiben, die Zwangslage und Not gepeinigter Menschen ausbeuten, ewig mit jenem Speer des Pilatus-Ritters 'rennen', d. h. tjostieren werden. Und auch diese Traumszene in Langlands Gedicht steht im Zeichen eschatologischer Erwartung. Die Suche nach dem besten Leben, nach 'Tu-am-besten', hat ja ihr Ziel, die Auffindung des Pflügers Peter auf Erden mit diesen Bildern der Passion Christi, die dem Träumenden seine Begleiterinnen 'Glaube', 'Geduld' und 'Hoffnung' entrollen, immer noch nicht erreicht. Wohl erfährt der Dichter nun von 'Gewissen', daß in Jesu Opfertod sich 'Tu-am-besten' darstellt. Aber die letzte Vision¹⁾ schildert dann das vergebliche Ringen des von der göttlichen Gnade beauftragten Pflügers Peter auf Erden, der mit ihr durch die Welt zieht, Wahrheit zu säen. Der Antichrist reißt diese Saaten aus, pflanzt Unkraut und sammelt ein großes Heer. Viele Prälaten, Mönche, Pilger schließen sich ihm an. Nun entbrennen furchtbare Kämpfe. Vergeblich bemühen sich 'Gewissen' und 'Natur', 'Tod' und 'Alter', die sündige Menschheit auf den guten Weg zurückzubringen. Der Dichter rettet sich zuletzt in die Burg des 'Gewissens'. Aber sieben Riesen im Dienst des Antichrist, die sieben Todsünden, bestürmen sie. Da ruft in höchster Not 'Gewissen' weinend²⁾: „Ich will ein Pilger werden und wandern, so weit die Welt reicht, Peter den Pflüger zu suchen, der den Stolz vernichte. Nun räche mich 'Natur' und sende mir Glück und Heil, bis ich Peter den Pflüger finde.“ „Und dann“ — so ist das Schlußwort des Dichters — „schrie 'Gewissen' laut jammernd nach 'Gnade', bis ich darüber wach wurde.“

Mit diesem verzweiflungsvollen Ausblick auf das Chaos einer in wilden Krämpfen sterbenden Welt, über dem nur ein ferner leichter Hoffnungsschimmer leuchtet, endet Langlands Poem.

Ich bin nicht der Ansicht, daß gerade aus ihm das Motiv der verräterischen Tjost der Juden mit dem Speer des jüdischen Ritters Longinus nach Deutschland gekommen sei. Allerdings

¹⁾ B XX, C XXIII (a. a. O. S. 578—601).

²⁾ B XX, 378—384, C XXIII, 380—386 (a. a. O. S. 600. 601).

hat Langlands Gedicht durch seine bereits in England zu einem bekannten Typus und zu einem politischen, sozialen, religiösen Symbol gewordene Hauptgestalt, den Pflüger Peter, die Verkörperung der *natura humana* der schaffenden Arbeit und des reinen Lebens, teils unmittelbar, teils durch Vermittlung anderer Dichtungen auf die deutsche Literatur eingewirkt. Die vorher (S. 242) genannte *Passio Judeorum* des *Johannes rusticus quadratus* scheint auf den Piers Plowman zurückzuweisen, und der in Saáz im Jubiläumsjahr 1400 entstandene Prosadialog 'Der Ackermann und der Tod' empfing Anregung von dem Helden der Langlandschen Visionen wie aus einzelnen ihrer Motive. Auch gibt es ein etwas jüngeres alliterierendes englisches Streitgedicht *Death and Liffe*, in dem jene Tjost des Longinus wider Jesus neben manchen anderen Einzelheiten aus dem 'Piers Plowman' übernommen ist und das durch seinen Inhalt, den Rechtsstreit zwischen 'Leben' und 'Tod', dem 'Ackermann aus Böhmen' nah verwandt ist, wahrscheinlich auch durch eine ältere Gestalt oder ältere Vorlage ihn beeinflußt hat. Aber ich lege darauf hier kein Gewicht. Vielmehr betrachte ich die Longinus-Episode im 'Piers Plowman' nur als ein Zeugnis für die internationale Verbreitung einer Allegorie, der jüdischer Wucher als Folge und Strafe galt jenes unritterlichen Lanzenrennens mit dem Speer des blinden Ritters gegen den toten Heiland.

Ein anderes lehrreiches Zeugnis findet sich in Italien. Der volkstümliche Franziskanerprediger Bernardin von Siena (gest. 1444) geißelt einmal die verschiedenen Arten des Betrugs und der Ausbeutung und wendet sich dabei besonders heftig gegen die *stocchi*, die durch Aufkaufen und Ansammeln von Waren ihren Preis in die Höhe treiben. Sie führen, meint er, jenen Namen mit Recht, denn sie durchbohren und töten den Menschen: der Wucher versetzt den Bedürftigen einen Stoß, von dem der Arme nimmer geheilt wird¹⁾. Hier sehen wir also: in der italienischen Sprache des 15. Jahrhunderts ist der Vergleich des Wuchers gegen Notleidende mit dem Stoß in die Seite Christi schon verblaßt zu einer rein sprich-

¹⁾ G ü d e m a n n, Geschichte d. Erziehungswesens u. d. Kultur der abendländischen Juden Bd. 2 (1884), S. 244 und 245 Anm. 1: *dabit sibi [ihm] de uno stocho in fianchis, italice: dare una stoccata ne fianchi, figurate damnum infligere.*

wörtlichen Metapher, so daß der Name Christi dabei nicht mehr ausgesprochen wird¹⁾).

Weiterem Aufmerken werden sich, wie ich nicht zweifle, reichlichere Belege für diese Tradition auch aus Deutschland und anderen Ländern ergeben. Und es wird dann namentlich auch die eigentümliche doppelseitige Rolle zu beachten sein, die das Kaisertum in seiner Stellung zum Judentum spielt. Oben (S. 221 f.) ist schon gesagt, wie die Stauer aus ihrem hochfliegenden Imperialismus heraus in ihrer Eigenschaft als Schirmer des Weltfriedens auch die Kammerknechtschaft über die Gesamtheit der Juden aller Länder beanspruchten²⁾. Wenn nun den deutschen Kaisern und Königen öfter eine Judenfreundschaft zum Vorwurf gemacht wird, so ist diese Beschuldigung ein Reflex jener zelotischen kirchlichen Anschauung, die im Kaisertum überhaupt das Werkzeug des Antichrists sah und deshalb, geneigt war überall eine der christlichen Religion und der Civitas Dei verderbliche heimliche Verbrüderung zwischen Kaisertum und Judentum zu entdecken.

* Zur Deutung des Bildes „mit dem Judenspieß rennen“ habe ich auch gründlich folgende Fährte verfolgt: Gab es etwa bei mittelalterlichen Turnieren scherzhafte Kämpfe als Zwischenspiele oder Nachspiele, in denen burleske Gefechte von untaug-

¹⁾ Nicht aber darf man mit Gudemann a. a. O. Bd. 3 (1888), S. 185. 276—280 jene italienischen *stocchi* (eigentlich Stoßspeere, Stoßstangen, Stoßdegen), die wie Longinus einem Menschen die Seite durchbohren, für die eigentliche Wurzel der Redensart vom Judenspieß halten und daraus schließen, daß diese ursprüngliche gar keine Beziehung zu den Juden gehabt habe. Die Grundlage war jedesfalls der Vergleich mit dem Seitenstoß des Longinus. Allerdings war ja nach Joh. 19, 34 der Kriegsknecht, der in Christi Seite sticht, ein römischer Soldat des Pilatus, also ein Heide. An sich könnte demnach auch das von seiner Tat entnommene Bild für den Wucher diesen zunächst ohne Beziehung auf die Juden bezeichnet haben. Aber die Interpolation im Matthäus (s. meine Abhandlung, Ilberg, Neue Jahrb. 1916, S. 25—27, oben S. 175 ff.) und die mittelalterliche Auffassung machte den Longinus früh zu einem Juden. Und jedesfalls erschien er der allgemeinen christlichen Anschauung doch als Werkzeug des jüdischen Hasses.

²⁾ Vgl. Stobbe, Die Juden in Deutschland, S. 14 und Anm. 15, S. 202f. über die in Ottokars Österreichischer Reimchronik Kap. 779. 780 (ed. Seemüller S. 1186 ff.) erzählte Forderung König Albrechts an den französischen König Philipp den Schönen, ihm, weil alle Juden dem Reiche gehörten, die Juden Frankreichs auszuliefern.

lichen Kämpfern, darunter auch Juden oder Leuten in jüdischer Verkleidung, mit ungeeigneten oder gar lächerlichen Waffen ausgeführt wurden, und wirkte die Sitte bei der Entstehung der Redensart mit? Als Analogie und Vorstufe könnte man die Scherzgefechte zwischen den antiken Gladiatorenkämpfen heranziehen. Caligula veranstaltete Gladiatorenkämpfe von alten gebrechlichen Leuten, unter Nero kämpften auch Frauen als Gladiatoren in der Arena, Domitian ließ Frauen und Zwergemiteinander kämpfen (Friedländer, *Sittengeschichte Roms*⁶ II 535 Paegniari; P. G. Meier, *Westdeutsche Zeitschr.* I 157; *Realenzyklopädie der klassisch. Altertumswissenschaft* III 2, 1278; Supplement III 76). Allein ich vermag ein Fort- oder Wiederaufleben dieses Brauchs in den mittelalterlichen Kampfspielen nicht nachzuweisen, wenn auch aus Frankreich, Italien und Deutschland vereinzelte Nachrichten vorliegen über scherzhafte Frauenturniere als Mummenschanz zur Faschingszeit oder bei ähnlichen Gelegenheiten (Parzival 409, 5—18 und E. Martins Ausgabe Bd. 2 S. 324; Fr. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, 2. Aufl., S. 234 bis 237; H. Holland, *Germania* 1861 Bd. 6, S. 467f.; Alwin Schultz, *Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger*² II 118 und Anm. 2). Auch würde bei einer Herleitung auf diesem Wege unerklärt bleiben, wie der Ausdruck zum Bilde nicht etwa für eine leichtere Spielart des Wuchers, sondern gerade für die besonders verheerend wirkende Methode des Wuchers dienen konnte.

Der Gleichsetzung von 'Judenspieß' und Longinus-Speer liegt die Auffassung zugrunde, daß Longinus Jude und an dem mörderischen Frevel gegen den Heiland entscheidend beteiligt war. Diese Auffassung lag nahe und war früh weit verbreitet. Es ist nur eine Konsequenz davon, wenn in dem apokryphen *Evangelium infantiae Arabicum* (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*², 1876, S. 199f.; vgl. Jacoby, *Zeitschr. für deutsches Altert.* 1913 Bd. 54, S. 200—206) Judas Ischarioth und Longinus zusammenfallen.

Am Schluß stehe hier aber ein gewichtiges Zeugnis für die Richtigkeit meiner Erklärung. Ich verdanke es einer versteckten, von mir lange übersehenen kleinen Miscelle Anton Birlingers (*Birlingers Alemannia* IX, S. 88 als Nachtrag zu *Alemannia* III S. 186, VII S. 94). Es befindet sich in Fischarts 'Gargantua' Kap. 27 (Hallischer Neudruck von Alsleben 1891, S. 301, Z. 9):

„Die Witwen vnnnd Weisen, die jhr verderbt, werden genug Raach vber euch schreien, alsdann nemm euch der Teuffel zum Giselfand: Der möcht euch auff kein Rad Malen [auf keinem Rade zermahlen], vnd an die Kacken [Pranger] hefften, sondern euch gar auffs Rad den Rechten einsatz vnd das widergelt geben, auff eitel Longins Judenspiessen: da hütet euch jhr Herrn, welche gelbberingelte [s. Hildebrand D. Wörterbuch IV, 1, 2, Sp. 2883. 2884] vnnnd vngberingelte [unberingelte] Juden den Vnderthanen zuschaden ziehet. Leut die man im Ellend solt behalten, den hülfft man zu Reichthumb von aller heyden Hemdath der Goym [von den Hemden der Heiden, der Gojim, d. h. der Nicht-Juden]; müssen [es müssen] als [also, auf diese Weise] die Herrn dienen, vnnnd solche Dieb müsigg ziehen [in Freiheit und Behagen leben], als wann ein Haußvatter ein pockechte Hur im Hauß ziecht, die jhm sein Sön vnd gesind vergiftet.“

Diese in den Einzelheiten des Wortlauts nicht leicht verständliche, als Ganzes aber in ihrem Sinne vollkommen klare Beschwerde eifert wider dieselben sozialen Vorgänge, auf die einst Sebastian Brants Narrenschiff in den beiden gegen die Wucherer und neuen Reichen gerichteten Kapiteln (oben S. 217) die Pfeile seines Zorns geschneit hatte. Das Emporkommen der wucherischen Spekulanten und Ausbeuter, die statt in Niedrigkeit als Fremdlinge zu verharren und durch gelbe Ringe an ihren Mänteln als Juden gekennzeichnet zu bleiben, Eintritt finden in die höheren Kreise und nun die Rolle der Herren spielen, erscheint als ein Frevel. Dafür müßte der Teufel von allen, die daran handelnd beteiligt sind oder es zugelassen und dadurch gewirkt haben, wie ein Hausvater, der in seine Familie eine Hure aufnimmt und so seine Kinder und sein Gesinde vergiftet, Buße und Vergeltung nehmen, nicht auf Rad und Pranger, sondern auf des Longinus Judenspießen. Hier ist also der Zusammenhang des Judenspießes und des Longinusspeers in klaren Worten ausgesprochen.*

ÜBER DEN URSPRUNG DES MITTEL- ALTERLICHEN MINNESANGS, LIEBES- ROMANS UND FRAUENDIENSTES

*SITZUNGSBERICHTE DER BERLINER AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN 1918, S. 994—1029, 1072—1098.*

Vorbemerkung.

Das Wesentliche der nachstehenden Untersuchung teilte ich der Akademie mit in der Gesamtsitzung vom 2. Juni 1904 (Sitzb. 1904, S. 933). Noch früher (Klassensitz. vom 19. Mai 1904, s. Sitzb. 1904, S. 900) hatte ich das Hauptergebnis, die Hypothese ausgesprochen, daß ein charakteristischer Bestandteil der höfisch-ritterlichen Sitte, Bildung, Dichtkunst des Mittelalters aus arabisch-persischer Umformung hellenistischer Einflüsse stamme, hatte die allgemeine kulturelle Bedeutung dieses vermuteten Zusammenhangs hervorgehoben und daraus Folgerungen für die mittelalterliche Geistes- und Literaturgeschichte gezogen, welche dieser, falls sie sich bewähren sollten, eine völlige Umwälzung ihrer bisherigen Anschauung und Methode in Aussicht stellen würden. Mit der Veröffentlichung hielt ich zurück, weil das schwierige Problem dazu trieb, meine Untersuchung, die verwachsen war mit meiner in ihrem Ergebnis teilweise parallelen Forschung über die Longinus- und Gralsage (s. Archiv für d. Studium der neueren Sprachen 1902 Band 108, S. 31; Deutsche Literaturzeitung 1903, Spalte 2821—24, 3050—58, oben S. 159—173), auf eine breitere Reihe von Einzeltatsachen zu stützen und meingesammeltes Belegmaterial, das nur zum geringsten Teil ausgenutzt war, vollständiger zu verwerten. Andere Arbeiten haben mich daran bis heute verhindert. Aber da gleichzeitig mit meiner Mitteilung und später, besonders neuerdings, auf ganz verschiedenen Forschungsgebieten, selbständig und unabhängig von mir wie untereinander, Josef Strzygowski für die abendländische Kunst, Rudolf Zenker für die romanisch-nordische Sagengeschichte, Ernst Kornemann für die Kulturgeschichte des späten römischen Altertums, Franz Kampers für die Gralsage zu verwandten Einsichten kamen und sich teilweise auf meine Darlegung beriefen, halte ich mich verpflichtet, meine früheren Betrachtungen in ihrem damaligen Erkenntnisstand zusammenzufassen und der wissenschaftlichen Welt zur Prüfung vorzulegen, indem ich, ohne etwas Ab-

schließendes bieten zu wollen, mich auf die Hauptzüge der Beweisführung beschränke und besonders ihre methodische Grundlage ins Licht setze, genauere Begründung, Ergänzungen und Bestätigungen aber der Zukunft anheimstelle und zunächst von einer angekündigten Untersuchung Prof. S. Singers in Bern erwarte.*

I.

Die einzige, leider immer noch nicht ersetzte Gesamtausgabe der deutschen Minnesänger von Friedrich Heinrich von der Hagen war eine Spätfrucht romantischen Geistes. Die Widmung an König Friedrich Wilhelm III. bezeichnet ihren Inhalt als „das Bild der alten Herrlichkeit des Deutschen Vaterlandes in diesen mannigfaltigen Stimmen des sinn- und tatvollsten Lebens“ und „als dessen unmittelbarsten Ausdruck“. Mit Tieck betont sie die Gleichartigkeit dieser Poesie: „ein Chor von beinahe zweihundert Sängern, alle begeistert für Minne, im höchsten und heiligen, wie im heitern weltlichen Sinn“. Mit Wilhelm Schlegel rühmt sie: „Alle umschlingt das erhebende, geistige Band der Dichtkunst, die selbst von den Höheren als erster Lebensberuf ergriffen wurde“, „Alle verband so diese heilige, ehre und volksmäßige Kunst“ wie die Stände im politischen Leben das Rittertum, „so daß die Dichtkunst die Blüte und schönste Zierde des Ritterthums war“. Und an Bodmer (Sitzungsberichte 1918, S. 855 f., Vorspiel Bd. II) gemahnt der Satz: „Alle vereinigen sich in einer reinen wahrhaften Stamm- und Wurzelsprache, in welcher auch die Urtöne des alten Heldenliedes erklingen“. Der Frage nach Ursprung und Werden des Minnesangs ist von der Hagen nicht nachgegangen. Genetische, geschichtliche Betrachtung lag ihm fern: ebenso die scharfe Charakteristik des Individuellen, die Analyse der persönlichen Besonderheiten der einzelnen Dichter und ihrer Schulen, die genaue Feststellung und reinliche Herausarbeitung der verschiedenen Ausprägungen ihrer Kunst, ihrer sprachlich-stilistischen und metrischen Eigentümlichkeiten.

Die wissenschaftliche Erforschung des deutschen Minnesangs ist daher an von der Hagens Riesenbuch vorübergeschritten. Auf ihrer Bahn, von Uhlands Waltherbiographie und Minne-

*) Seitdem erschienen unter dem Titel „Arabische und europäische Poesie im Mittelalter“ in den Abhandlungen der Preuß. Akademie der Wissenschaften 1918, Philos.-Histor. Klasse Nr. 13.

sangsvorlesungen, von Jacob Grimms Abhandlung über die politische Vagantenlyrik zu den kritischen, exegetischen, metrischen Ernten Lachmanns, Haupts, Bartschs, Wackernagels und durch die weiten Scheuern der von Raynouard und Diez begründeten, mächtig aufblühenden romanischen Philologie, ist uns allmählich die Erkenntnis gewonnen worden: der deutsche Minnesang, in dessen breitem Gefilde sehr mannigfaltige Pflanzen und manche Blume echter, gefühlter und erlebter Poesie gewachsen ist, war eine bewußte Kunst, die durch gesellschaftliche Sitte, poetische Theorie und Tradition, persönliche und soziale Bedürfnisse, aber auch durch bestimmte Ideen und Symbole weltlicher Bildung geformt und beherrscht wurde. Kein Produkt heimischer oder volkstümlicher Überlieferung und nicht die Fortsetzung alter Heldendichtung und Spielmannspoese, überhaupt kein deutsches Eigengewächs, sondern ein Erzeugnis höfischer Kreise und wie des Rittertums Kriegskunst, Waffentechnik, Turniere, Geselligkeit, Lebenseinrichtung und geistiges Wesen Import aus Frankreich, mindestens Nachahmung französischer Vorbilder. Gegenüber Wackernagels Versuch, nordfranzösischen Troubadours dabei einen maßgebenden Einfluß auf den deutschen Minnesang zuzuschreiben, hat die germanistische und romanistische Wissenschaft der letzten fünfzig Jahre immer wieder und immer schärfer erkennen gelehrt, daß die provenzalischen Trobadors die eigentlichen Urheber und Muster dieser eigenartigen, neuen Liebesauffassung und Liebespoese gewesen sind. Damit will ich keineswegs behaupten, daß die romanische und die deutsche Minnepoesie nicht für sich auch innerhalb des gemeinsamen Rahmens selbständige Wege gegangen sind¹⁾. Und namentlich glaube ich

¹⁾ Schönbach, Über den biographischen Gehalt des altdeutschen Minnesanges, Bettelheims Biographische Blätter, 1. Jahrgang 1895, S. 41: „Es ist ein arger Irrtum . . ., daß die süd- und nordfranzösische sowie die deutsche Minnepoesie nur unwesentlich unterschiedene Gestaltungen ein und desselben Phänomens des mittelalterlichen Geisteslebens darstellen“. Gewiß. Aber wenn er selbst unzweifelhaft richtig fortfährt: „In Wahrheit ist ihnen nichts gemeinsam als der Stoff, die Liebe, und in Form und Ausdruck, was die Deutschen von den Romanen entlehnt haben“, so reicht dieses Gemeinsame, das wahrhaftig nicht gering ist, eben doch aus, um ein einheitliches Phänomen des mittelalterlichen Geisteslebens daraufhin zu statuieren, sofern man überhaupt einen derartigen hypostasierenden Begriff einführen mag. Übrigens

nicht, daß man mit Jeanroy alle selbständigen Züge des deutschen Minnesangs aus verlorenen romanischen Vorbildern ableiten darf.

Im Mittelpunkt dieses gemeinsamen Rahmens romanischer und deutscher Minnelyrik steht die neue Ansicht des Verhältnisses der Geschlechter: der Begriff der Galanterie. Er ist die vollkommene Umkehrung der germanischen, in der gesamten früheren deutschen Literatur allein zum Ausdruck kommenden Anschauung, die der Frau gesellschaftlich keinen Vorrang einräumt, sie gern als demütig Dienende, allein zarterer, aber auch leidenschaftlicher Liebesregung Fähige und solche voll Verlangen, oft auch mit starker Entschlossenheit Bekennende darstellt, hingegen ein sehnüchtiges Lielleswerben des Mannes um die Frau, einen Anspruch der Frau auf solches Werben nicht kennt, wenigstens nicht als poetisches Motiv benutzt. Die Helgilieder der Edda, die nordische Gestaltung der Brynhildsage, die Liebesszenen im Waltharius, die tragische Geschichte von Hagbarthus und Sygne bei Saxo Grammaticus (ed. Holder VII, S. 230—237) sind unvergeßliche Beispiele für den Geist und Stil der germanischen Erotik, die vom Minnewerben noch nichts weiß, aber dennoch die Leidenschaft und Treue der Liebe bis in den Tod markig gestaltet und die Liebeskraft des Mädchens in den Vordergrund schiebt.

Das allmähliche Vordringen des neuen höfisch-ritterlichen Liebesbegriffs und Frauendienstes in der deutschen Epik und Lyrik des zwölften Jahrhunderts hat Wilhelm Scherer feinsinnig verfolgt und beschrieben. Reste der alten Liebesethik leben noch in den Anfängen des Minnesangs weiter, z. B. in den Kürenbergliedern¹⁾. Aber dem ausgebildeten Minnesang gibt, wie der

hat Schönbach wenige Jahre nach den oben angeführten Äußerungen in seiner Studie 'Die Anfänge des Minnesanges', Graz, Leuschner und Lubensky 1898, S. 18 ff., 25 ff. eine sehr viel weitergehende Abhängigkeit auch schon der frühesten altdeutschen Lyrik von der romanischen angenommen. Die Hauptsache ist aber immer die ganz unbestreitbare Tatsache: der gemeinsame Stoff, die Liebe, wird hier wie dort in einer seltsam naturwidrigen, d. h. der bürgerlich-christlichen Sittlichkeit und Sitte widersprechenden Auffassung und Anwendung behandelt, und gleichzeitig zeigen sich auf der deutschen Seite in Gedanken, Ausdruck, Form zahlreiche Entlehnungen und Nachahmungen.

¹⁾ Mir ist Schönbachs Polemik gegen die Beobachtung Scherers (Anfänge des deutschen Minnesanges S. 103f.) nicht recht klar. Scherer

Troubadourpoesie, der sogenannte Minnedienst und der ihm zugrunde liegende romantisch-ritterliche Liebesbegriff die poetischen Motive, ja die ganze Gedanken- und Empfindungsbasis. Dieser Minnedienst ist das planmäßig anhaltend, nach einer bestimmten Etikette geregelte Werben des ritterlich-höfischen Mannes um einer Dame Gesellschaft, Gunst, Liebe, Gewährung in seinem schwankenden, wechselvollen Verlauf, den die Troubadour-Terminologie in die vier Stadien des 'Hehlenden', des 'Anbeters', des 'Liebhabers' und des 'Buhlers' zerlegt. Und diese Dame, die überall der Gegenstand dieser Liebespoesie ist, sie ist eine verheiratete Frau, von hohem oder höchstem Rang. Ihr Name darf nicht preisgegeben werden. Darum webt um diese Dichtung das Geheimnis, und darum ist ihr Lebenselement die Virtuosität der Andeutung, da ja das Ziel dieser Minne und der ihr dienenden oder zu dienen vorgebenden Lieder nur im Ehebruch erreicht werden kann. Aber das Aussprechen dieser Empfindungen einer nach bürgerlich-staatlichen und kirchlichen Begriffen des christlichen Mittelalters verbotenen Minne verquickt sich — höchst seltsam und man muß sagen unnatürlich — überall mit einer festen Theorie, ja mit einer selbstbewußten Ethik der Minne, die in vielverschlungenen, oft spitzfindigen Reflexionen über ihr Wesen und ihre Wirkung als eine Kunst und — als eine sittlich veredelnde Macht gepriesen wird! Dabei vereint sich die Werbung um die geliebte Dame und die ihr dargebrachte Huldigung, der ihr gewidmete Minnedienst

habe zwei Abschnitte des Minnesangs unterschieden: „einen älteren, in dem die Frau begehrend und leidenschaftlich wirbt; einen jüngeren, während dessen sie in die unserem Empfinden nach normale Stellung der Umworbenen zurückgekehrt[?] ist“. Dem hält Schönbach entgegen, daß auch Frauenstrophen der späteren deutschen Lyrik, nicht bloß die beim Kürenberger, leidenschaftliches Verlangen bekennen und daß auch die früheste provenzalische und französische Minnellyrik, ebenso die Chansons d'histoire den Frauen die begehrende, den Männern die umworbene Stellung zuweisen. Mag Scherers Theorie von dem Wechsel männlicher und weiblicher Epochen in der Literatur durch seine Beobachtung keine Stütze finden, die Hauptsache bleibt doch bestehen: in den Frauenstrophen, beim Kürenberger zuerst und nach dem hier einmal ausgebildet erscheinenden Typus dann auch später in jüngeren Frauenstrophen, lebt die vorminnigliche Stellung der Geschlechter fort. Daß sie auch in den frühesten romanischen Frauenstrophen und im französischen Epos erscheint, kann verschieden erklärt werden.

mit dem Kultus und Dienst aller Frauen. Man kann sagen: die persönliche Liebe und die Liebesgeständnisse dieser Sänger geben sich so, als seien sie nur die sittlich notwendige Folge der ritterlich-höfischen Pflicht, allen Damen edler Art zu dienen, ihr Lob zu künden, ihre Sache zu führen!

Das kulturgeschichtlich, psychologisch und literarisch Merkwürdige ist: diese Kunst des Minnedienstes und seine lyrische Umschreibung in beredten, geistreichen, feurigen, empfindungsvollen Versen, die vor allem freilich den Reiz formaler Vollendung und Neuheit erstreben, gehört nach dem Urteil der höfisch-ritterlichen Gesellschaft Frankreichs und Deutschlands trotz gelegentlichem heftigem Widerspruch eines Teils der kirchlichen Kreise (man denke z. B. an Heinrich von Melk oder 'die Warnung') zum unentbehrlichen Besitz eines vollendeten Kavaliers, so gut wie die übrigen, gleichzeitig aus Frankreich nach Deutschland übertragenen ritterlichen Künste des Turniers und Stoßspeerkampfes, der neuen Rüstungs- und Waffentechnik, der Jagd, des Tanzes, des neuen häuslichen Komforts, der Verfeinerung des geselligen Lebens, der Konversation.

In den letzten Jahrzehnten hat die Forschung die konventionelle Natur des deutschen höfisch-ritterlichen Minnesangs völlig klargestellt. Die deutsche Minnepoesie vermochte zwar neben ihrem Vorbild, der provenzalischen Troubadourdichtung, einen eigenen Charakter herauszuarbeiten, den die Brüder Schlegel bereits richtig empfanden und den besonders Friedrich Diez liebevoll und eindringlich betont hat. Aber sie blieb durchaus gleich dieser, ja, sie war in gewissem Betracht noch mehr als diese, Gesellschaftsdichtung, worin das persönliche Element realer Erlebnisse zurücktritt hinter dem überlieferten Schema typischer Motive und eines geprägten Stils. Es ist darum methodisch ein verfehltes Unternehmen, die Minnelieder unserer mittelalterlichen Sänger biographisch auszudeuten, auf dem poetischen Verlauf ihrer Liebesverhältnisse chronologische Hypothesen zu gründen, ihnen ihre Geliebten nachzurechnen und gar die Zusammenstellung ihrer Gedichte als autobiographische Romane zu werten, wie das für Walther von der Vogelweide und danach auch für viele andere Minnesinger von Max Rieger, Wilmanns, Müllenhoff, Scherer usw. versucht worden ist. Meine Schrift über Reinmar den Alten und Walther von der Vogelweide hat schon im Jahre 1880 dieses Verfahren

grundsätzlich bekämpft und an die Stelle einer biographischen Chronologie der Lieder eines Minnesängers die Chronologie ihrer künstlerischen, ihrer sprachlich-stilistisch-metrischen Entwicklung gesetzt. Meinen Standpunkt habe ich dann später (1896) in meinem Lebensbild Walthers von der Vogelweide aufs neue verteidigt¹⁾.

Wenn jene deutschen Lieder von *tougen minne*, von *höher minne*, von der *huote*, von dem *nît der merker* reden, so folgen sie damit der festen Terminologie einer der Gesellschaft interessanten Liebeskunst, erst in zweiter Linie geben sie Eindrücke und Erlebnisse persönlicher Art. Sie tun es, um den Glanz der Höfe, an denen sie lebten und ihrer Leier Lohn suchten, zu verschönen, um einen gewählten Zuhörerkreis zu unterhalten. Ihre Lieder sind geradeso Gesellschaftsposie, mit Herder (Sitzungsberichte 1918, S. 865, 'Vorspiel' Bd. 2) zu reden 'amüsierende Hofverskunst', wie die noch etwas früher aus Frankreich nach Deutschland eingeführten Liebesromane, deren Helden und Heldinnen Flore und Blancheflor, Tristan und Isolde, Eneas und Lavinia, Lanzelot und Ginover ja alle mehr oder weniger nach demselben Minneideal leben und ihrerseits von den deutschen Minnesingern als erhabene, anfeuernde Muster für den eigenen Minnedienst hingestellt werden.

Verlauf, Wesen und Ausbildung des höfischen Minnedienstes und Minnesangs übersehen wir ziemlich klar. Über die Frage allerdings, in welchem Verhältnis diese Lieder der hohen Minne Fiktion und Wirklichkeit mischen, wie weit die poetische Theorie und Ethik der hohen Minne im Leben der Dichter und ihres beifallspendenden Hofpublikums praktisch befolgt wurde, laufen die Antworten noch immer auseinander. Indessen beschränkt sich solche Meinungsverschiedenheit doch mehr auf einzelne Fälle und einzelne Dichter, auf die Gradabstufung von Dichtung und Wahrheit. Auch diejenigen Gelehrten, die am weitesten gehn in der Annahme individueller Erlebnisse²⁾, bestreiten keineswegs

¹⁾ Zuerst Allgem. Deutsche Biographie Band 41, Leipzig 1896, S. 49—52, dann in der Buchausgabe 'Walther von der Vogelweide, Philologische und geschichtliche Forschungen', Leipzig 1900, S. 29—35; vgl. auch meine Besprechung von H. Kauffmanns Schrift über Hartmanns Lyrik, Anzeiger f. deutsches Altertum 1886 Bd. 12, S. 190f.

²⁾ Schönbach, Über d. biogr. Gehalt des altd. Minnesanges, Biogr. Bl. 1 (1895), S. 40 und ganz neuerdings Max Rieger gegen meinen Widerspruch seine einstigen Ausführungen bekräftigend, Zeit-

das konventionelle Element, die Macht der literarischen Mode. In der künstlerischen Beurteilung des Minnesangs ist man also, da Wilmanns' Versuch in seinem 'Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide', das fiktive Element in Walthers Minne-lyrik bis zum Äußersten zu steigern, wohl als abgelehnt gelten darf, doch so ziemlich gleicher Meinung. Das eigentliche kultur-geschichtliche Hauptproblem blieb aber bisher völlig ungelöst. Ja, man muß sagen: seitdem Bodmer und Herder wie die gleichzeitige universale Kulturgeschichtschreibung daran leise gerührt, die Romantiker wenigstens darauf ahnend hingedeutet haben, geht die wissenschaftliche Forschung an ihm mit geschlossenen Augen vorüber.

Dieser neue Liebesbegriff, dieser Kultus der verheirateten Frau, diese Theorie der ritterlichen und veredelnden Minne in lange harrendem Dienst, diese ganze Romantik der Liebe einerseits und andererseits diese neue Stellung ihres Herolds, des Minnesängers als eines Hofpoeten und Amuseurs der Gesellschaft, der angeblich eigene Herzensangelegenheiten und Liebeserfahrungen zur Schau stellt — woher dies alles, das in der früheren deutschen Poesie so unerhört ist, das als Fremdling auftaucht, aller christlichen, germanischen, ja aller natürlichen Sitte und Sittlichkeit ins Gesicht schlägt und dennoch nun als Quelle wahrer, höherer, erlesener Sittlichkeit gefeiert wird?

II.

Daß dieser Umschwung des gesamten mittelalterlichen literarischen Lebens, der sich in diesem Vorgang abspielt, seines gleichen nicht hat, und daß er mit der Entstehung und Ausbildung der höfischen Kultur, die sich seit dem Ausgang des 11. Jahrhunderts im Bereich der normannischen Welt sowie in Südfrankreich, Spanien, Deutschland vollzog, aufs innigste verwachsen ist, daran zweifelt niemand. Aber erklärt wird hierdurch das geschichtliche Wunder dieses Phänomens nicht im geringsten. Dieser ritterliche Stand, ein neuer internationaler Adel des Berufs, gesteigerter verfeinerter Kriegstüchtigkeit und Männ-

schrift f. deutsches Altertum 1903, Bd. 47, S. 56 ff. Schönbach hat seine frühere Ansicht später revidiert und sie meiner Auffassung sehr genähert (Die Anfänge des deutschen Minnesanges S. 120—123). Vgl. auch Franz Saran, Über Hartmann v. Aue, Paul u. Braune Beiträge Bd. 23 (1898), S. 31—35.

lichkeit in den jungen abendländischen Nationen christlicher Religion, der sich an den Höfen weltlicher und geistlicher Machthaber sammelte, hätte, so sollte man doch erwarten, viel mehr die Ideale des Heldentums und des Krieges in der Poesie pflegen müssen als das Ideal einer so spirituellen und doch sinnlichen, phantastischen Erotik, einer so theoretisierenden Liebesromantik und raffinierten Formkunst, die mit Gefühlen und Worten, mit Begriffen und Reimen Ball spielt.

Vergeblich sucht man in der frühmittelalterlichen Dichtung Frankreichs und Deutschlands nach Keimen, aus denen sich diese neue, sentimentalisch-doktrinäre Behandlung der Geschlechtsliebe entfaltet haben könnte. Überall zeigen die vorangehenden Jahrhunderte vielmehr die rauhen Sitten einer handelnden Zeit, der die Frau nur eine Genossin oder Dienerin des Mannes ist, ein rasch genommener Besitz, um den nicht erst lange mit sehnsüchtiger Treue gedient und gefleht wird.

Man hat wohl früher oft den deutschen Minnesang abgeleitet aus der bekannten altgermanischen Verehrung der Frau, von der uns Tacitus in seiner färbenden Darstellung berichtet (Germania 8). Der Frauenkultus und die zarte, überschwengliche Liebe der Minnesinger sei jener alten Auffassung entsprungen, die im weiblichen Geschlecht *sanctum aliquid et providum* erblickte. Aber diese Eigenschaft, die nach Tacitus den germanischen Frauen beigelegt wurde, bezog sich, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, auf Schlachten und Krieg. Vorher wird erzählt (Germ. 7), daß die germanischen Weiber und Kinder, die Mütter, die Gattinnen die heiligsten Zeugen, Lobspenderinnen in der Schlacht seien, die Wunden verbinden, Speisen zutragen, die Kämpfenden ermuntern, daß durch Weiber die flehend sich entgegenwarfen, wankende Schlachtordnungen wiederhergestellt worden seien. So stark wirke auf die germanischen Krieger der Gedanke an das Schicksal der Frauen. Darum seien edle Jungfrauen als Geisel ein besonders sicheres Pfand. Schreiben doch die Germanen ihnen (d. h. den Frauen insgesamt, obgleich grammatisch betrachtet die Rede nur von den *puellae nobiles* zu sein scheint) eine gewisse Heiligkeit und Prophetengabe zu und beachten deshalb ihren Rat und ihre Weissagungen. Als Beispiel nennt Tacitus dann die aus Hist. IV 61. 65; V 22. 24 bekannte Bructerin Veleda unter Vespasian und aus älterer Zeit die Albruna. Das germanische Frauenideal, das sich in dieser

Schilderung entfaltet, wurzelt durchaus im Familiengrunde und bewegt sich nur im Kriegerischen und Politischen, im Religiösen. Allerdings nahmen die von den Minnesingern gefeierten Damen auch Teil an den Turnieren, teilten an die Sieger Preise und Ehrenzeichen aus. Aber diese Analogie zu den in den Germanenschlachten mitwirkenden Gattinnen, Töchtern ist doch, obgleich ältere Schriftsteller sie oft unterstrichen haben, für die Frage der Entstehung des ritterlichen Frauenkultus belanglos. Die Frauenverehrung des Minnedienstes ignoriert ja gerade die Familie und den Gattinberuf, sie kümmert sich gerade nicht um *puellae nobiles*. Sie hält sich auch fern von jeder Hineinziehung politischer oder kriegerischer Dinge; denn daß in den sogenannten Kreuzliedern die Dame den Ritter zur Kreuzfahrt anfeuert, ist ein Sonderfall, der für die Herkunft des neuen Minnebegriffs nicht ins Gewicht fällt.

Auch wäre schwer zu begreifen, wie das von Tacitus beschriebene heilige Prophetenwesen der altgermanischen Frauen gerade im Süden Frankreichs die neue soziale Wertung des Weibes und ihre neue literarische Rolle hervorgerufen¹⁾ haben sollte.

Man hat wohl neuerdings deshalb auch davon Abstand genommen, die Minnepoesie, deren Grundvoraussetzung eine ganz künstliche Konvenienz ist, aus der großartigen Einfalt und Reinheit des altgermanischen Glaubens herzuleiten. Man blickte deshalb lieber auf eine etwas jüngere Entwicklungsstufe des germanischen Geistes. Bei den Normannen, solange sie ihre alten Sitze hatten, sei bereits der Keim jener Frauenanbetung vorhanden gewesen, den sie dann später in Frankreich und Sizilien, nach ihrer Romanisierung, voll entfaltet hätten. So hatte z. B. Herder in seinen 'Ideen' (IV, 20, II. 2, Suph. 14, S. 462)

¹⁾ Sehr sonderbar behauptet dies in einer Polemik gegen die Ableitung der provenzalischen Liebespoesie aus arabischer Dichtung Bouterwek, *Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit* 1. Bd., Göttingen 1801, S. 22: „In den kalten Wäldern des alten Deutschlands, nicht in den arabischen Wüsten, wo der brennende Himmel jeden Wunsch zur Begierde macht, müssen wir den Keim der rätselhaften Idee von keuscher Frauenliebe suchen“ (mit Berufung auf *Germania* 8); S. 26 „Eine Schwärmerei, den Griechen so unbekannt wie das christliche Credo, bildete die Huldigung, mit der sich der alte Deutsche schon in seinen Eichenwäldern den Frauen nahte, zur ästhetischen Vergötterung der weiblichen Schönheit um“.

unter den zwei Ursachen des Rittertums neben den Arabern (s. Sitzungsberichte 1918, S. 964f., 'Vorspiel' Bd. 2) die Normannen genannt: „Was die Araber von Süden angingen, dazu trugen von Norden auch die Normänner in Frankreich, England und Italien noch mächtiger bei“. „Als ihr romantischer Charakter, ihre Abenteuerlust und ihre nordische Hochachtung gegen die Frauen mit dem feineren Rittertum der Araber zusammentraf, so gewann solches damit für Europa Ausbreitung und Geltung“.

In mehreren kultur- und literarhistorischen Darstellungen des achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, namentlich in französischen, wurden mit Vorliebe Rittertum, Wappen- und Turnierwesen, ritterliche Hofsitte und Liebespoesie betrachtet und erklärt aus dem Gesichtspunkt einer Kulturgemeinschaft oder wenigstens Kulturberührung, die zwischen dem abendländischen Adel und den arabischen Höfen einerseits der Verkehr des friedlichen Zusammenwohnens, andererseits die Glaubenskämpfe, die Kreuzzüge in Spanien wie im Orient hervorgerufen hatten¹⁾.

¹⁾ Vgl. z. B. J. C. L. Simonde Sismondi, Die Literatur des südlichen Europas, Deutsch von L. Hain, Bd. 1, Leipzig 1816 [das französische Original Paris 1813], S. 58: 'Einfluß der Araber auf das Talent und den Geschmack der Troubadouren', S. 69f.: „Diese Zartheit in den Gefühlen der Troubadouren, dieser Mystizismus der Liebe hatte einen innigeren Zusammenhang mit der arabischen Dichtkunst und den Sitten des Orients als man glauben möchte . . . Die Frauen sind den Muselmanen Gottheiten ebensowohl als Sklavinnen . . . Die Gesänge, in welchen er seine Liebe feiert, athmen dieselbe Verehrung, dieselbe Anbetung, die wir in der Ritterpoesie finden, und die schönsten Ghazelen der Perser, die schönsten Cassiden der Araber scheinen Übersetzungen provençaler Lieder oder Verse . . . die Araber, die mit so viel Leidenschaft ihre Frauen liebten, ließen sie einer größeren Freiheit genießen; und von allen den Arabern unterworfenen Ländern war Spanien dasjenige, wo ihre Sitten sich am meisten der Galanterie, dem Rittertum der Europäer anzunähern schienen; auch war es dasjenige, das am mächtigsten auf die Geisteskultur im Süden des christlichen Europas einwirkte“. François Villemain, Tableau de la littérature au moyen âge, Paris 1830 (Cours de littérature française 1, Nouv. éd., Paris 1878, S. 12): „La douceur du climat [des südlichen Frankreichs], je ne sais quelle impression chevaleresque et généreuse venue de l'Espagne et même des Mores, avaient communiqué aux habitants une élégance poétique, qui se rapproche un peu de l'humanité des temps modernes“; ein ausführliches Kapitel widmet dem 'Rapport entre la

Auch die Ansicht fand ihre Vertreter, daß in dieser Kultur-
gemeinschaft die Araber überwiegend die Gebenden gewesen
seien und daß sie insbesondere die ritterliche Galanterie, die
ritterliche Minnepoesie angeregt hätten.

Andererseits fehlte es nicht an Widerspruch¹⁾. Eine gewisse
Kulturgemeinschaft und ein Kulturaustausch wird wohl zu-

poésie Arabe et celle des Provençaux' Claude Fauriel, Histoire
de la poésie Provençale, Tome 3, Paris 1846, S. 310 bis 341 mit dem
Ergebnis: „les Arabes d'Espagne eurent sur la civilisation du midi de
la France une influence directe et positive, et sur la poésie née de cette
civilisation une influence indirecte.“ Eine verwandte Auffassung äußert
Ludwig Wachler, Handbuch der Geschichte der Literatur, 3. Um-
arbeit., 2. Teil, Leipzig 1833, S. 161f.: „Das Gebiet der nach Spanien,
Italien, Nordfrankreich, England durch ritterliche Wanderungen und
Wechselwirkungen verbreiteten provençalischen Poesie umfaßt den ganzen
Süden Frankreichs von der Loire an. In diesen milder beherrschten
Ländern hatten sich mehrere Überbleibsel griechischer und römischer
Zivilisation erhalten und die Grundlage des Nationallebens war durch
jüngere fremdartige Zumischungen weniger verwirrt worden... Es
war ein glückliches Land, begünstigt von der Natur, bewohnt von reg-
samen heiteren Menschen... Aus der schon lange waltenden Sitte,
öffentliche Feierlichkeiten nicht ohne Gesang zu begehen, erwuchs die
von Nationalsängern, Troubadours gepflegte fröhliche Kunst (la gaye
science, wie sie späterhin benannt wurde) oder der lyrische Minnegesang,
von welchem Schulweisheit ausgeschlossen blieb. Bey aller heimi-
schen Eigenthümlichkeit ist die Verwandtschaft dieser
Poesie mit der arabischen in Stoff und Kunstgestalt nicht
zu verkennen“.

¹⁾ Friedr. Bouterwek, Gesch. d. Poesie u. Beredsamkeit 1. Bd.,
S. 19: „Durch das Ritterwesen bekam auch die Poesie in Europa einen
ganz andern Charakter“; S. 20: „Aber das Licht, in welchem dem echten
Ritter seine Dame erschien, ... ist nichts Geringeres als die Seele der
neueren Poesie“. „Mehrere Schriftsteller haben die Vergötterung des
Weibes, diesen Hauptzug im Charakter der romantischen und ritter-
lichen Liebe, aus dem Morgenlande herleiten wollen, als ob alle Schwär-
merei von dort her sein müßte“; S. 21: „Der arabischen Liebespoesie
fehlen aber bei aller schwärmerischen Verschönerung, Sehnsuchtsklagen,
Erinnerungsfreuden die Vergötterung des Weibes, die auf mißverstan-
dener Achtung beruht, die fast religiöse Ehrerbietung, die Verschmelzung
der Liebe mit der Religion im Herzen“. S. 25: „Erster Inhalt der neuen
Poesie wurde die neue Art, zu lieben... Die Entstehung der neueren
Liebespoesie in der Provence und den angrenzenden Gegenden ist ein
neuer Beweis, daß die ritterliche Galanterie nicht arabisch-spanischen
Ursprungs ist. Sie hatte in Spanien durch die Bekanntschaft und die
Kämpfe der Christen mit den maurischen Arabern nur einen phantasti-
schen Schwung genommen“.

gegeben, aber gerade für die ritterliche Frauenverehrung, für den ritterlichen Minnedienst und Minnesang findet man keine Vorbilder bei den Arabern.

Eingehend und gestützt auf eine immerhin nicht unbedeutliche fachmäßige Kunde orientalischer Kultur und Poesie hat der Göttinger Professor Joh. Gottfr. Eichhorn¹⁾ die Ansicht erwogen, daß die eigentliche Quelle des provenzalischen Minnesangs und Minnedienstes dort zu suchen sei, von wo überhaupt das abendländische Rittertum bestimmende Einflüsse erfahren habe: bei den spanischen Arabern. Er, dem unbestritten das Verdienst zukommt, die 'Einleitung in das Alte Testament' als eine eigene Disziplin innerhalb der biblischen Wissenschaft begründet zu haben, indem er die Grundsätze philologischer und historischer Kritik auf das gesamte Alte Testament anwandte und zugleich damit die literarische und geschichtliche Einführung in die heiligen Schriften verknüpfte, der die achtzehn Bände seines 'Repertorium für biblische und morgenländische Literatur' zahlreichen Abhandlungen aus allen Gebieten der orientalischen Philologie, auch aus den Real-fächern, geöffnet und dabei sowohl für Fachgelehrte wie auch für einen weiteren Leserkreis gesorgt hatte, mochte gewissermaßen berufen erscheinen, Herders Anregungen folgend, dieses ganze Kulturproblem zu beleuchten. Indessen bleibt er in seiner weit-aussehenden Untersuchung 'Über den Einfluß der Morgenländer auf das Ritterwesen' doch wieder ganz in pragmatischer Geschichtskonstruktion und in gewagten Folgerungen aus allgemeinen Analogien stecken²⁾. Er macht einen ziemlich erfolglosen Anlauf, die „romantische Stimmung“, den „romantischen Geist“ zu analysieren und geschichtlich zu erklären, die sich im Schoße der Ritterschaft entwickelten und sich in „Galanterie und exaltierter Liebe und in Begierde, seltene Abenteuer zu bestehen, äußerten“. Und da „die romantische Liebe“ bei Morgenländern und Europäern, wie er glaubt, in ihrem Ursprung nicht zusammenhängt, sondern bei beiden sich für sich selbst erzeugte, so begnügte er sich, „die Ähnlichkeiten aufzusuchen und sie hinzustellen, ohne gerade bey jedem Punkte die

¹⁾ Vgl. über ihn Siegfried, Allgem. Deutsche Biographie 5. Bd. (1877), S. 731, 732ff.

²⁾ Eichhorn, Allgem. Gesch. d. Kultur u. Literatur des neuen Europa, 1. Bd. (1796), S. 27. Erläuterungen u. Beweise 2, S. 21ff.

Wirklichkeit des morgenländischen Einflusses zu behaupten oder den Grund desselben zu bestimmen“. Als „Proben“ nennt er die mit den abendländischen Turnieren auffallend verwandten Waffenübungen der spanischen Araber; die Abenteuerfahrten der irrenden Ritter; die poetischen Wettkämpfe; die Rittersagen und romantischen Erzählungen der Perser, die auf die spanischen Araber eingewirkt haben und während der Kreuzfahrten den Europäern bekannt wurden, mit ihren typischen Motiven (herrlich gerüstete Helden; Zaubereien der Feen [= den Peris der Perser], Talismane; Riesen [= den Divs der Perser], Drachen, Greifen; bezauberte Schlösser und Paläste; Zwölfzahl erlesener Helden; ritterliche Kämpfe mit Ungeheuern).

Er betont das Zusammenleben von Franken und Sarazenen im Orient während der Friedenspausen, wodurch „asiatische und europäische Sitten und Gewohnheiten, Kenntnisse, Meinungen, Vorstellungsarten durcheinanderflossen“. Er gedenkt der Einführung des orientalischen Luxus und orientalischer Technik durch die Kreuzzüge (Kriegskunst; Staatswirtschaft; Kleiderpracht; Seidenweberei und Seidenindustrie; Handel mit Purpur, Pelzen, Teppichen; neue Ämter und ihre Namen, wie Admiral; Schachspiel; Erzpanzerung der Streitrosse; Münzen; Instrumente; Namen der Schwerter und Rosse; Vorstellung vom irdischen Paradies; Sitte, die Schlachten durch Zweikämpfe zu unterbrechen und zu entscheiden). Er meint: „Ein Teil der Wunder in den Ritterbüchern (wir würden sagen: Romanen) geht offenbar von den Begriffen aus, welche den Kreuzfahrern auf ihren Zügen nach dem Orient bekannt geworden sind“.

Joseph Görres hat in der absatzlos taumelnden Einleitung seiner seltsam zusammengewürfelten Sammlung 'Alteutsche Volks- und Meisterlieder', die neben Walthers Lindenlied, Reichsprüchen, Kreuzliedern, Gedichte von Muskatblut und Regenbogen umfaßt, dem volksmäßigen Bestandteil des Minnesangs nachgespürt, zuerst „das durch und durch Volksmäßige“ bei dem Kurenberger und Dietmar von Eist betont (S. XXIIIff.), freilich auch die Wächterlieder ohne Vorbehalt für volksmäßig erklärt. Ihm soll auch (S. XLIff.) eine Vergleichung von Motiven des deutschen Minnesangs mit verwandten aus der provenzalischen Troubadourpoesie dazu dienen, „die innere Gleichartigkeit beyder Poesien einzusehen, aber auch das fremde Blut, das unter anderer Sonne und auf anderer Erde sich daraus

bereitet hat, durchzufühlen“ (S. L.). Und er setzt hinzu (S. LI): „Eben so fühlbar ist oft der heiße Athem maurischer Poesie, nur bey Übergang über die Sierras in etwas abgekühlt; und die große sittliche Ungebundenheit, die man diesen Dichtern nicht mit Unrecht vorgeworfen, hängt zum Theil mit der scharfen Lohe dieses Elementarfeuers zusammen. Es ist nicht zu zweifeln, daß die provenzalische Poesie bey dieser Arabischen manches Licht gezündet, aber sie hat auch Feuer bey sich selbst geschlagen und dasselbe Verhältnis tritt wieder zwischen jener Dichtung und der Deutschen ein“. Er betrachtet dann das im Provenzalischen begegnende Reimsystem, „daß alle Reime in der ersten Strophe nur aufgegeben wurden und durch alle folgenden erst gelöst und gebunden, so daß diese sich gleichsam im Kreise um die Grundstimme her ordnen, und diese in einem vielfachen Echo wiedergeben“, als „ohne Zweifel aus dem Arabischen in diese Poesie übergenommen“ (S. LIII. LIV). Das ist etwa gleichzeitig mit Schlegels 'Observations' geschrieben, die so scharf den historischen Zusammenhang der Troubadour- und der arabischen Liebespoesie ablehnten (s. Sitzungsberichte 1918, S. 864 Anm. 2, wieder abgedr. 'Vorspiel' Bd. 2).

Im Zeitalter der Romantiker spielen überhaupt die Beziehungen zur arabischen Kultur und Dichtung da, wo es gilt, die Ritterbildung zur Anschauung zu bringen und namentlich den Ursprung der Gralsritter geschichtlich zu erklären, eine bedeutende Rolle. Auch hier hat Görres durch blendende Gedankenblitze Wirkungen hervorgebracht, die in Richard Wagners Parsifal-Etymologie bis zu unsern Tagen dauern. Fouqués Roman 'Der Zauberring', den ich als Knabe mit glühenden Wangen las, faßte diese phantasievollen Vorstellungen einer mittelalterlichen westöstlichen Kultureinheit farbenprächtig zusammen. Die Glaubensformel der Romantik 'Ex oriente lux', ein Vermächtnis des 18. Jahrhunderts und nach Herders großer Weltdeutung von Novalis und den Brüdern Schlegel in neuem Lichte poetisch, philosophisch, historisch entwickelt, begünstigte ja den Trieb, die Blüte ritterlicher Bildung mit dem Orient zu verknüpfen.

Innerhalb der romanistischen und germanistischen Fachwissenschaft bleibt dagegen hinfert die Möglichkeit, daß arabischer Anstoß auf die provenzalische Minnedichtung gewirkt haben könne, bald völlig beiseite. Diez freilich hatte sich noch

zurückhaltend geäußert: „Die Streitfrage über den Ursprung der provenzalischen Poesie aus der arabischen könnte nur genügend abhandeln, wer mit der beiderseitigen Literatur vertraut wäre; so viel springt indessen in die Augen, daß die Parteiläufer der arabischen Poesie ihre Sache verkehrt und einseitig verfochten haben“ (Poesie der Troubadours S. XVI, 2. Aufl. S. XV). Man bemerke wohl: der gründlichste und vorsichtigste Kenner provenzalischer Minnepoesie lehnt ihre Abhängigkeit von arabischen Vorbildern nicht etwa vollkommen ab, sondern tadelt nur die Art, wie man sie begründet hat¹⁾.

Die zweite Quelle, die man seit dem achtzehnten Jahrhundert, bestimmt namentlich durch die vielgelesenen Schriften von Mallet und Warton, gewohnt war für die provenzalische Minnedichtung, für den romantischen Geist der ritterlichen Bildung in Anspruch zu nehmen, der normannische Kulturzufluß, blieb länger in Ansehen. Hören wir z. B., wie Herders Konstruktion (oben S. 262f.) noch bei Ten Brink, Geschichte der engl. Literatur Bd. 1² (1899), S. 185 fortlebt:

„In dem südlichen Frankreich, jenem von der Natur wunderbar begünstigten, von alter Kultur getränkten, durch das Mittelmeer dem Verkehr mit Italien, Griechenland und dem Orient geöffneten Lande, hatte sich früher als anderswo mit gesteigertem Wohlstande eine Verfeinerung der Lebensgenüsse und in deren Gefolge feinere Sitte und Bildung eingefunden. Frühzeitig unterschied sich hier der Adel von dem Volke nicht bloß durch größere Macht, durch Reichtum und Glanz des Lebens, sondern auch durch eine gewisse Eleganz der Formen, durch eine der gelehrten Elemente nicht ganz entbehrende, im wesentlichen aber doch weltmännische Bildung. Wenn in den Normannen die männliche Seite des Rittertums, die *prouesse*, zum erstenmal zum vollen Durchbruch kam, so bei den Provenzalen die weibliche Seite desselben, die *courtoisie*. Frauenverehrung stand im Mittelpunkt der im süd-

¹⁾ Teilweise geleitet von Fauriel schrieb auch noch Karl Weinhold in der ersten Auflage seiner 'Deutschen Frauen in dem Mittelalter' (Wien 1851, S. 161f.) der überlegenen geistigen und materiellen Kultur der „Araber Spaniens und des Morgenlandes“ und ihrer Liebespoesie einen starken, freilich recht unbestimmt gefaßten Einfluß zu auf die Entstehung des provenzalischen Minnesangs. In der späteren Bearbeitung seines Buches ließ er diese ganze Darlegung fort.

lichen Frankreich sich entfaltenden ritterlichen und höfischen Sitte, welche — wie immer [?] in bevorzugten exklusiven Kreisen, zumal in Epochen jugendlicher Kultur — gar bald eine höchst konventionelle Färbung erhielt. Die Minne bildet daher [?] auch den Grundton der Poesie, die sich in den Kreisen des südfranzösischen Adels entwickelte.“

Hier ist dem Normannischen nicht mehr im Sinne Herders ein Anteil an der Ausbildung des erotischen Elements des ritterlichen Bildungsideals zugeschrieben, aber doch angenommen, daß erst aus dem Zusammentreten normannischer und provenzalischer Kultur der eigentümliche ritterliche Frauendienst und Minnebegriff hervorgeht. Die so entsprungene Liebesdichtung soll erst in ihrem weiteren Verlauf konventionell geworden sein: eine schwerlich zu begründende Ansicht. Der Minnedienst und die ihm geweihte Poesie sind vielmehr ihrem Wesen nach und von vornherein konventionell. Und anderseits: Rittertum und Minnedienst sind zwei innerlich verschiedenartige geistige Phänomene. Aus der Natur des christlichen Rittertums, seiner militärischen, sozialen, religiösen Natur läßt sich der Minnedienst nicht voll ableiten und erklären. Er ist ein dem Rittertum aufgepfropftes fremdes Reis.

Allerdings war lange in der Literaturgeschichtschreibung die Meinung verbreitet und ist vielleicht auch heute noch nicht ausgestorben, der Minnesang mit seinem Frauendienst stamme aus religiöser christlicher Wurzel. Wieder möge der feinsinnige Ten Brink dafür Zeuge sein (Geschichte der engl. Literatur Bd. 1², S. 186):

„So fehlt es dieser Liebe [d. h. der „Minne, welche zunächst den Gegenstand der Troubadoursdichtung bildet“] nun doch nicht an einer gewissen Idealität, die bei manchen Dichtern freilich über den konventionellen Schein nicht hinausgeht, bei andern aber aus tiefstem Gefühle hervorquillt. Und die Sitte an sich, welche das zarte Geschlecht zum Gegenstand der Verehrung macht, ihm die höhere Gewalt und die Herrschaft zuerkennt, beruht sie nicht auf idealem Grund? Läßt sie sich doch ohne den Einfluß des Christentums — und wohl auch des Germanentums — nicht hinreichend erklären; bildet doch der Kultus der Jungfrau Maria den Anfang der überschwänglichen Frauenverehrung.“

Über den hier wieder behaupteten Anteil des 'Germanentums' am Minnedienst und Frauenkult ist das eben Gesagte nur zu wiederholen. Und die gleiche Ablehnung gilt auch für die Annahme christlicher Elemente im Minnesang. Sicherlich hatte das abendländische Rittertum eine religiöse, christliche Farbe. Sicherlich hatte es auch eine ideale Seite. Herrlich hat ihr poetischen Ausdruck gegeben Walthers lange verkannte Kreuzzugspalinodie an die Ritterschaft Österreichs (s. Berliner Sitzungsber. 1903, S. 612f.), in der die Träger der geweihten Schwerter und Speere als die vor allen andern Verpflichteten, als die Nachfolger jenes einen ersten christlichen Speerträgers, des Ritters Longinus, aufgerufen werden zur Kreuzfahrt und zur Erringung der Krone des ewigen Lebens im Dienste des Kaisers, der nach dem Glauben der Zeit eben den alten heiligen Longinus-Speer, welcher die Seite des gekreuzigten Welterlösers und Welt herrschers durchbohrte, unter seinen Insignien besaß und daher berechtigt, aber auch verpflichtet war, das Geburtsland Christi, die Stätte seines Grabes, zu befreien und die Krone von Jerusalem zu erwerben. Großartiger ist der ideale Sinn des christlichen Rittertums niemals in einem kurzen deutschen Liede erhoben worden. Aber dieses Schwanenlied des berühmtesten deutschen Minnesängers ist doch gerade eine Absage an weltliche Minne und weltlichen Frauenkult und an seinen früheren Sang, der die Weltfreude pries und zu mehren suchte. Und der hier offenbare Konflikt zwischen dem idealen und dem weltlichen Element des Rittertums tritt uns ja bekanntlich auch sonst in der mittelalterlichen Lyrik, namentlich in den Kreuzliedern recht oft entgegen. Es zeigt sich darin, daß das Rittertum seinem innern Wesen nach sowohl religiöser als weltlicher Entwicklung fähig, aber weder an die eine noch an die andere allein gebunden war. Den religiösen Bestandteil des Rittertums hat das große Buch von Leon Gautier stark betont. Mit gutem Grunde. Aber es wäre ganz verfehlt, das Rittertum zu einer religiösen, kirchlichen Institution zu stempeln.

Wieweit und seit wann auf das Rittertum wie auf den Minnesang und Frauenkult christliche Einflüsse wirken, ist eine Frage für sich, die mit dem Problem des Ursprungs von beiden nichts zu tun hat. Ergiebige stilistische und ideengeschichtliche Untersuchungen haben erwiesen, daß der Minnesang in der Tat auch seine poetische Kunst befruchtet hat aus den Vorstellungen wie

aus dem Bild- und Symbolschatz des Christentums¹⁾. Aber daß er aus christlich-religiöser Wurzel entsprungen, daß der Frauenkult der Troubadours gar aus dem Kultus der Jungfrau Maria seinen Anfang genommen habe, wie nach älterer romantischer weitverbreiteter Lehre oben Ten Brink und ihm folgend Stimming²⁾ behaupteten, findet weder in den Tatsachen noch auch in vernünftiger allgemeiner Erwägung eine Stütze.

III.

Alle diese Versuche, Minnesang und Minnedienst in ihrem Ursprung zu erklären, litten an einem grundsätzlichen Fehler.

¹⁾ Ich selbst habe in meiner Erstlingsschrift (Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Leipzig 1880, S. 42. 48 ff. 84. 92. 114) Belege beigebracht für den Einfluß der geistlichen Dichtung auf Johansdorf, Morungen, Rügge. Mancherlei Nachweise bietet auch Wilmanns in seinen beiden Walther-Büchern, besonders aber Schönbach in seinen 'Beiträgen zur Erklärung altdeutscher Dichtwerke' (I: Die älteren Minnesänger), Wien 1899 (Sitzungsber. der Wiener Akad., phil.-hist. Kl. Bd. 141). — [Seitdem ich dies im Jahre 1904 schrieb, ist das umfassende Werk erschienen von Eduard Wechßler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Bd. 1, Halle, Niemeyer 1909, das in seinem 13. und 18. Kapitel (S. 299 ff. 436 ff.) die christliche Spiritualisierung des Minnesangs gut, wenn auch nicht ohne einzelne Übertreibungen und Fehlgriffe, beleuchtet.]

²⁾ A. Stimming, Provenzal. Literatur, Groebers Grundriß der romanischen Philologie, II, 2 (1897) S. 15 bietet über die Entstehung der weltlichen Kunstlyrik ein sonderbares pragmatisches Raisonnement, das hundert Jahre früher zeitgemäß gewesen wäre. Die Bevorzugung der Lyrik vor der Epik soll in der überwiegenden Beteiligung des Ritterstandes ihren Grund haben. Danach müßten also die Ritter von Natur lyrischer gewesen sein als etwa die Kleriker. Indessen dieser Grund scheint Stimming selbst nicht ganz ausreichend. Darum fährt er fort: „Der hauptsächlichste Grund jener Bevorzugung liegt aber in dem Hervortreten des Frauendienstes. Dieser Brauch, der seine Entstehung wesentlich dem gewaltigen Aufschwunge des Marienkultus im 11. Jahrhundert verdankt, fand in dem Rittertum seine kräftigste Förderung, denn, indem man die schwärmerische Verehrung für die heilige Jungfrau auf deren ganzes Geschlecht übertrug, erklärte man den Frauendienst für ein notwendiges Erfordernis des Ritters, so daß jeder, der diesem Stand angehören wollte, den Frauen seine Huldigung darbringen mußte“. Und so geht das Phantasieren weiter. * Für einen Einzelfall, Veldekes Salomogedicht, suchte ich zu erweisen, daß die christliche, aus antiken und jüdischen Quellen gespeiste Eros-Mystik der Hohenlied-Exegese und ihre Marien-Allegorik die weltliche Minnepoesie befruchtet habe: s. oben S. 70—76.*

Sie richteten ihr Augenmerk ausschließlich oder wenigstens überwiegend auf die allgemeinen realen Zustände der Kultur, der äußern, materiellen wie der geistigen, der gesellschaftlichen wie der individuellen, und betrachteten sie als die natürlichen Faktoren des eigentümlichen poetisch-sozialen Minne-Phänomens.

Methodisch richtig war ein anderer Weg, den man innerhalb der romanistischen Philologie früh eingeschlagen hat und den besonders sorgsam und erfolgreich Gaston Paris und Alfred Jeanroy beschritten. Man suchte für die höfisch-ritterliche Minnepoesie ältere Vorstufen in einer volksmäßigen Lyrik und ließ die neue exklusive Gesellschaftsdichtung hervorgehen aus den mit Gesang und Tanz verschönten Spielen und Festen, die ein alter Brauch waren. Zum Teil mußte man freilich diese ältere volkstümliche Gesellschaftslyrik erst erschließen. Aber zugestanden, daß diese Rekonstruktion einer unhöfischen, vorminniglichen erotischen Gesellschaftspoesie vollen Anspruch hätte, die Wirklichkeit wiederzugeben, zugestanden, daß ebenso auch in Deutschland, wo eine solche Rekonstruktion schwieriger ist, alte Tanzlieder das Liebesthema in weitem Umfange behandelten, zugestanden selbst, daß in Frankreich und in Deutschland der höfischen Minnepoesie schon eine schlichtere persönliche Liebeslyrik voraufging, die uns verloren ist, so reichen alle diese Voraussetzungen nicht hin, um das eigentümlich Neue der höfisch-ritterlichen Minnepoesie und des ihm zugrunde liegenden Minnedienstes daraus abzuleiten. Auch durch die Mittel der verfeinerten literarhistorischen Methode, durch genaue motiv- und stilgeschichtliche Untersuchung aller vorhandenen Denkmäler und kombinatorische Verwertung aller Zeugnisse vermag man Minnesang und Minnedienst als ein heimisches Naturgewächs nicht zu erweisen.

Für die geschichtliche Erklärung des mittelalterlichen Minnesangs ließ sich indessen immer noch ein neuer Weg der sozialen Betrachtung einschlagen. Nicht mehr aus den allgemeinen gesellschaftlichen Zuständen, sondern aus der eigentümlichen Sonderstellung der Minnesänger und den psychologischen Begleitumständen dieser Stellung konnte man die Lösung des Rätsels der neuen Lyrik zu gewinnen hoffen.

Auch die Dichter der neuen romantischen Hofpoesie des 12. Jahrhunderts, deren Gegenstand die Minne und der Frauen-

dienst ist, waren ja in Frankreich, England, Deutschland ohne verwandte Vorgänger. Weder die germanischen Sänger der Völkerwanderung noch die sie zurückdrängende bunt zusammengesetzte Schar der *Joculatores*, *Jongleurs*, Spielleute mit den in sie aufgegangenen Nachfahren der antiken *Mimi* haben, soweit wir wissen, bis zum 11. Jahrhundert ein Repertoire und eine soziale Stellung gehabt, aus denen sich das Auftreten und die Geltung der neuen Hofdichter und ihre romantisch minnigliche Gesellschaftsdichtung als Weiterbildung begreifen ließen. Zwischen jenen älteren beiden Gruppen weltlicher Dichter und dieser neuen klafft eine nicht zu überbrückende Kluft. Gelang es aber, das Werden dieses neuen Sängerstandes zu beobachten und in seinen Ursachen aufzudecken, so durfte man hoffen, auch die innern Kräfte zu durchleuchten, die den Minnesang und die neue gesellschaftliche Bedeutung des Minnedienstes hervorriefen.

Das versuchte vor Jahren nun eine Hypothese¹⁾ von äußerst handfestem Zuschnitt. Nach ihr sollte der deutsche Minnesang aufgekommen sein unter den besitzlosen Rittern, die sich namentlich an den großen Höfen der Fürsten in beträchtlicher Zahl aufhielten und als Lohn den Lebensunterhalt, Kleidung, Rüstung, Pferd und Waffen empfangen. Die tägliche Nahrung mußte für solche Hofritter eine stete Sorge bilden, und hier war ihnen die *milte* der Frau des Herren viel nötiger und nützlicher als die des Herren. Denn die Frau verwaltete das Hauswesen, verfügte über die Vorräte an Kleidern und Schmucksachen. Nicht von den hohen Herren, den Fürsten, Grafen und ihren Lehnsträgern, sondern von den armen Adligen und Rittern, „denen die Gunst einer vornehmen Frau auch hauptsächlich eine standesgemäße Existenz am Hofe einbrachte“, ist der Minnedienst erfunden worden. Die Huld dieser Frau war das Ziel der Wünsche für jene ritterlichen Berufssoldaten. Aus einem Respektsverhältnis entwickelte sich mit der Zeit auch eine

¹⁾ Emil Henrici, Eine Geschichte der mittelhochdeutschen Lyrik. Jenaer Dissert. 1876, S. 42ff., vgl. dazu Elias Steinmeyer, Anzeiger f. deutsches Altertum, Bd. 2 (1876), S. 144f. Henricis Schrift war als Erstling wissenschaftlicher Arbeit übrigens, trotz mancher Wunderlichkeit im einzelnen, eine sehr achtungswerte, entschieden anregende und fördernde Leistung und erhob sich über den Durchschnitt der Minnesängerdissertationen.

stärkere Anhänglichkeit und dauernde Zuneigung. Diese Frau zu rühmen war dem Hofritter eine wichtige Aufgabe. „War nun der Ritter eine poetisch angelegte Natur, so sprach er der Frau seines Herren diese Verehrung und Hochachtung auch in Versen aus, wie es Sitte der Zeit war.“ Die Herren ließen sich diese ihren Frauen dargebrachten Huldigungen gern gefallen, die Frauen fanden darin etwas, was der Gatte ihnen nicht bieten konnte oder wollte, und trugen ihrerseits in das Respektsverhältnis des ritterlichen Dienstes das Moment der Liebe. „Ging doch nach alter Weise die Aktivität in dieser Sache immer von dem weiblichen Geschlechte aus.“

Analogien aus dem Leben des modernen preußischen Soldaten konnten nach dem Gesetz der wechselseitigen Erhellung diese kühne pragmatische Konstruktion bestätigen, aber freilich auch ins Lächerliche ziehn. Man mußte fragen, wie denn die vielen armen Hofritter im Dienste der geistlichen Stifter und der Bischofskurien, wo es doch keine Hausfrauen gab, auf ihre Kosten kamen. Man mußte einwenden, daß im Zeitalter der Naturalverpflegung an den mittelalterlichen Höfen doch auch männliche Beamte maßgebend bei der Hausverwaltung mitwirkten, der Schenk, der Truchseß, der Kämmerer. Die Hauptsache vollends blieb unerklärt: der Hausfrau in Versen Verehrung und Hochachtung auszusprechen und diese Verse zum Ausdruck einer werbenden Liebe zu machen. Die Berufung auf „die Sitte der Zeit“ täuscht über diese Schwierigkeit hinweg. Von einer solchen Sitte der Zeit wissen wir eben vor dem Aufkommen des Minnedienstes und Minnesangs nichts. Auch widerspricht es unserer geschichtlichen Kenntnis, daß die unbelehnten armen Hofritter in Minnedienst und Minnesang das erste Beispiel gegeben haben sollten, das dann die höheren Adelskreise, die Lehnsherren, die Grafen und Fürsten nachgeahmt hätten. Umgekehrt gerade hat sich die Entwicklung in Frankreich wie in Deutschland vollzogen. Auf den obersten Höhen der Gesellschaft an Königs- und Fürstenhöfen gewahren wir die Anfänge der Minnepoesie. Der älteste provenzalische Minnesänger ist bekanntlich Graf Wilhelm von Poitou, Herzog von Aquitanien, Bruder einer Kaiserin, Gemahl einer Enkelin König Roberts von Frankreich, Großvater der berühmten Doppelkönigin von Frankreich und England, Eleonore von Poitou. Später freilich überwiegt unter den Minnesängern der niedere

Adel: die Ministerialen. Und gleich der zweitälteste uns bekannte provenzalische Troubadour Cercamon ist ein Spielmann.

Immerhin war meiner Ansicht nach durch diese mißglückte Hypothese Emil Henricis eine richtige Fährte bezeichnet. Mochte der erste Vorstoß auf ihr nicht ans Ziel führen, bloß weil sie ja ausschließlich auf deutschem Boden verfolgt wurde, einen methodischen Fortschritt gegen die früheren vagen Ableitungen aus der allgemeinen Kulturlage des Zeitalters brachte er jedesfalls.

Vor kurzem hat dann für das provenzalische Literaturbereich E d u a r d W e c h ß l e r das Problem gleichfalls mit Rücksicht auf die soziale Stellung des Dichters angegriffen und damit ein fruchtbares Ergebnis errungen¹⁾. Teilweise auf früheren Ausführungen von mir fußend, geht er aus von der Frage nach dem Maß von Realität, das der Minnedichtung zukomme, und von dem Gegensatz, der zwischen dem eigentlichen Rittertum und dem höfischen Minnesang besteht.

Diez hatte, den älteren universalhistorischen Darstellungen des 18. Jahrhunderts und der Romantik folgend, die Hofpoesie des Minnesangs einfach als „eine Wirkung des alten und ächten Rittergeistes“ bezeichnet (Poesie der Troubadours² S. 53) und diese unbestimmte Formel ist wohl bis heute herrschend geblieben. Wechßler vertritt demgegenüber die Auffassung: „An der Entstehung und Ausbildung des Minnesangs war das Rittertum nicht beteiligt.“ In solcher Schroffheit möchte ich mir diesen Satz zwar nicht aneignen. Aber das ist gewiß: die besungenen Herrinnen der Troubadourpoesie waren in der Regel Angehörige des Feudaladels, Herrinnen eines reichen und glänzenden Hofes, Frauen, Schwestern, Töchter der Dynasten. Die Troubadours der ältesten Zeit waren teils fürstliche Dilettanten, teils Männer niederer, unfreier Herkunft, oft in Armut lebend. Ein solcher „armer oder unfreier Vasall, ein *serf*, konnte von der hochgeborenen Fürstin, der er als seine Herrin seinen Minnedienst und Minnesang weihte, schwerlich im Ernst Liebesgunst erwarten“. Wenn nun im gesamten Minnesang überall der Minnedienst als ein Dienst der Herrin gefaßt und der Parallelismus zwischen dem Liebeswerben des Sängers und dem Dienst-

¹⁾ Eduard Wechßler, Frauendienst und Vasallität, Zeitschrift f. französische Sprache und Literatur, Bd. 24 (1902), S. 159—190.

verhältnis eines Vasallen zu seiner Herrin streng, in mannigfaltigster Anwendung durchgeführt wird, so ist das, wie Wechßler mit vollstem Recht betont, mehr als ein bloßes Bild. Es ist der Ausdruck der sozialen Lage, aus der psychologisch diese Liebesdichtung sich erklärt. Das Liebesgedicht ist im Grunde und daher vielleicht auch ursprünglich ein Huldigungsgedicht des Vasallen. Mit Recht erinnert Wechßler an den von mir ins Licht gesetzten Gegensatz zwischen Wolfram, dem Ritter, der sich als Mann der Waffe und des Kampfes, als Träger des Schildamtes fühlt, und Walther von der Vogelweide, auf den er als bloßen Liederdichter ein wenig herabsieht, während dieser wiederum den großen Kunstgenossen um seines ausgesprochen ritterlichen Standestolzes willen scherzend zu den Thüringer Haudegen und Raufbolden, den *kempfen*, zählt¹⁾. Der Minnesang ist sicherlich nicht eigentlich eine Kunst der Ritter, nicht eine Kunst der wirklichen Ritter. Denn die Ritter waren in erster Linie schwergerüstete Berufskrieger zu Roß und tatenfrohe, kampfbereite Ausüßer des Waffenspiels. Die Liebesdichtung der romanischen und deutschen Minnesänger ist Poesie des Hofes, Poesie von Hofleuten und ein Teil des gesellschaftlichen Hofdienstes. Der Minnesänger, der sein langes liebendes Werben um die Huld und Gnade der gefeierten Dame in das Bild eines minniglichen Dienstes einkleidet und von seiner Geliebten Sold und Lohn des Dienstes erwartet, will durch sein Dichten in der Tat auch äußern Lohn gewinnen, ein Lehen, eine Anstellung, eine Besoldung als Hofdichter und Hofmusiker²⁾.

¹⁾ Vgl. darüber außer meinem 'Walther von der Vogelweide', 1. Teil, meine Abhandlung: Der mythische und der geschichtliche Walther, Deutsche Rundschau, 29. Jahrg., 1902, Novemberheft, S. 244 bis 256 (s. unten).

²⁾ Seitdem ich dies niederschrieb, hat Eduard Wechßlers Buch: Das Kulturproblem des Minnesangs, Bd. 1, Halle a. S., 1909, 8. und 9. Kapitel, S. 113—182, auf breiter Grundlage diese Anschauung entwickelt, daß das Minnelied des Troubadours „nach Sinn und Zweck ein politischer Panegyrikus in der Form persönlicher Huldigung“ gewesen sei. Karl Voßler in seiner gedankenreichen Kritik (Literaturbl. f. german. und roman. Philologie 1911, S. 85) widerspricht dem unter Berufung auf das Buch von Flach, Les origines de l'ancienne France (das übrigens Wechßler in seinem oben besprochenen Aufsatz selbst ausgiebig benutzt hat!), indem er betont, das Vasallitätsverhältnis sei „in jeder Hinsicht zunächst ein ethisches, religiöses und gefühlsmäßiges gewesen“, „erst nachträglich und sekundärer Weise ein rechtliches und

Allerdings bestehen gegen Wechsslers Auffassung gewisse Bedenken. Zunächst wäre wohl stärker der Nachdruck darauf zu legen, daß die Minnesänger zum Hofgesinde, also zum Kreise der sogenannten Ministerialen, nicht zu den eigentlichen Vasallen gehörten. Aber wichtiger sind drei andere Einwände. War die Minnepoesie von Anfang an Hofpoesie praktischer Tendenz mit der Hoffnung auf Anstellung und Belehnung, so bleibt unbegreiflich, daß unter den allerfrühesten Minnedichtern in Frankreich wie in Deutschland gerade ganz hochstehende, vornehme mächtige Fürsten und Herren sich finden, die solche Hofversorgung nicht brauchten. Ferner begreift man nicht recht, warum die Sänger nicht eine politische Panegyrik des Hofherren vorzogen, der doch Hofamt und Lehen zu vergeben hatte, sondern den Umweg über die Frau wählten. Und es erscheint endlich rätselhaft, wie überhaupt heiße, leidenschaftliche Liebesdichtung als ein frischgebornes Novum aus wirtschaftlich-gesellschaftlichen Motiven zum ersten Male hätte entstehen können.

Wie zur Aufklärung des Minnesangproblems die soziale Stellung des Sängers als Schlüssel benutzt worden ist, so könnte auch die gesellschaftliche Stellung der vornehmen Frau die Pforte der Erkenntnis öffnen helfen. Ernsthafte Versuche sind aber in dieser Richtung auf wissenschaftliche Weise, soviel ich weiß, nicht gemacht worden. Andeutungen für die deutschen Verhältnisse gab in Polemik gegen Reinh. Beckers Theorie (Sitzungsberichte 1918, S. 863 Anm. 2, 'Vorspiel' Bd. 2) Schönbach (Anfänge d. deutsch. Minnes. S. 100f.). Die Erziehung der

politisches geworden“, das Minnelied habe seinem Wesen nach „die tatsächliche und politische Abhängigkeit des dienenden Frauensängers als ein ethisches, persönliches und sentimentales Verhältnis der Liebe durchaus ursprünglich, tatsächlich und aufrichtig empfunden und gelebt und nicht etwa umgedeutet und fingiert“, „historisch und psychologisch“ sei also der Verlauf der, daß „aus der Liebe die Abhängigkeit, aus dem ethischen Moment das politische, aus dem persönlichen das konventionelle, aus dem innerlichen das äußere, aus dem individuellen das soziale, kurz aus der Minne der Dienst und nicht aus dem Dienst die Minne geflossen“ sei. Ich halte die Aufstellung dieses Dilemmas: entweder zuerst Gefühl, Liebe oder zuerst Dienst, Huldigung, nicht für fruchtbar. Noch weniger den scharfen Gegensatz zwischen individuellem und sozialem Antrieb. Diesem Entweder-Oder muß man, glaube ich, ein Sowohl-als-auch vorziehen. Aber die Hauptsache ist, daß überhaupt der soziale wie der individuelle Gesichtspunkt für die geschichtliche Erklärung des Minnesangphänomens nicht ausreicht.]

jungen Mädchen von Stande in klösterlicher Obhut, ihre Abschließung von der Geselligkeit der Männer bis zu ihrer Vermählung, die Tatsache, daß erst durch ihre Ehe die Dame geistige und gesellschaftliche Bewegungsfreiheit gewann, das alles sind fraglos Dinge, welche die Entwicklung des im Minnedienst sich auslebenden Kultus der verheirateten Frau begünstigten. Aber sie können unmöglich den Minnesang hervorgerufen haben.

Ich bin darum überzeugt: aus den sozialen Verhältnissen und Bedürfnissen der aufstrebenden französischen Hofdienstmannen allein läßt sich das Auftreten des Minnedienstes und des Minnesangs nicht ableiten. Hinter diesen sicherlich mitwirkenden Impulsen muß nach meiner Ansicht ein tieferes ästhetisches Bedürfnis, ein bestimmter mächtig werdender literarischer Geschmack, eine starke und verbreitete psychologische Erregung als eigentliche Triebkraft stehen. Nur eine weite und feste künstlerische Tradition, nur eine geschlossene Reihe poetischer Vorbilder im Verein vielleicht mit einer lange fortlebenden und sich übertragenden Hofsitte könnten eine solche Triebkraft besitzen.

Man muß danach die mit dem 12. Jahrhundert anhebende Minnelyrik und die romantisch minniglichen Elemente der gleichzeitigen Romandichtung in Frankreich wie in Deutschland angesichts ihrer Künstlichkeit, ihres konventionellen Charakters, ihres von Theorie und Reflexion durchsetzten Themas, angesichts der Unmöglichkeit, sie an die vorangehende Entwicklung der einheimischen Poesie anzuknüpfen, und angesichts der methodischen Unzulässigkeit des Glaubens, daß sie aus den realen Kulturzuständen spontan entsprungen seien, für das Produkt einer literarischen Entlehnung, genauer: der Übernahme eines fremden literarischen Schemas, betrachten.

IV.

Natürlich denkt man da zunächst an ein etwaiges erneutes Einströmen einer antiken Tradition, an die Wirkung lateinischer Poesie.

Offenbar hat Ovids erotische Dichtung, die so viel Reflexion und Theorie enthält, auch tatsächlich sowohl die Troubadourpoesie als den deutschen Minnesang direkt beeinflußt. Unmittelbare Entlehnungen wie mittelbare Motivgemeinschaft

lassen sich nachweisen und werden sicherlich in Zukunft noch in weiterem Umfang nachgewiesen werden. Des Andreas Capellanus Liebeskunstlehre am Anfang des 13. Jahrhunderts hat sich Ovid zum Vorbild genommen und gibt eine Theorie der Minne, die durchaus doch in der Atmosphäre der Troubadours und in der Kasuistik der galanten Erfahrungen gleichzeitiger Fürstinnen und Gräfinnen sich bewegt. Indessen wieviel auch noch für die romanische und die deutsche Minnellyrik im einzelnen Aufklärung zu erwarten ist von einer fortgesetzten und verfeinerten Untersuchung des Einflusses Ovids und auch anderer antiker Lyriker, soweit sie dem Mittelalter erreichbar waren¹⁾, dieser Einfluß reicht nicht hin, um den eigentümlichen Kern des romantischen Liebesbegriffs, der ritterlichen Galanterie und des Minnedienstes daraus zu begreifen.

Eher könnte man seine Augen richten auf den spätlateinischen Apolloniusroman und die lateinischen Bearbeitungen des griechischen Alexanderromans. Beide, früh im Abendland verbreitet und sowohl in lateinischer Sprache als in den Landessprachen poetisch neu gestaltet, zeigen gewisse typische Motive des hellenistischen Abenteuerromans, und diese Motive leben fraglos fort in einer Gruppe mittelalterlicher Liebesromane, bei denen das phantastische Märchenwunder fremder Länder und Völker, gefahrvolle, Unheil und seltsame Erlebnisse

¹⁾ [Dieser Aufgabe widmete sich, seitdem ich dies schrieb, das Buch von Wilibald Schrötter, Ovid und die Troubadours, Halle a. S., Niemeyer, 1908, dessen Mängel Karl Voßler, Literaturbl. f. germ. u. roman. Philologie 1909, S. 63 scharf betont hat. Über Ovids und anderer römischer Elegiker Einfluß auf Bernhard von Ventadorn s. Voßler, Münchner Sitzungsber. 1918, 2. Abh., S. 122—142.] Für das Tagelied suchte G. Schläger, Studien über das Tagelied, Jena, Pohle, 1895, S. 87f. in dem Pseudo-Ovidischen Brief Leanders an Hero den genetischen Ausgangspunkt. * Vgl. ferner: Hermann Unger, De Ovidiana in carminibus Buranis imitatione, Berliner Dissertation 1910; Hennig Brinkmann, Werden und Wesen der Vaganten, Preuß. Jahrbücher 1924, Januarheft, S. 33—44; Derselbe, Diesseitsstimmung im Mittelalter, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft Bd. 2 (1924), S. 721—752; Derselbe, Anfänge lateinischer Liebesdichtung im Mittelalter, Neophilologus Bd. 9 (1924), S. 49—60. 203—221; Julius Schwietering, Einwirkung der Antike auf die Entstehung des frühen deutschen Minnesangs, Zeitschr. f. dtsch. Altertum Bd. 61 (1924) S. 61—82. *

bringende Seefahrten und Reisen, Raub und Entführung von Kindern oder geliebten Frauen, Wiedervereinigung getrennter Angehöriger über das erotische, lyrisch-rhetorische Element das Übergewicht haben.

Aber sowohl dem Apolloniusroman als dem Alexanderroman mangelt doch gerade der charakteristische sentimentale, romantische Zug des Minnedienstes, wenn auch im einzelnen minnigliche Vorklänge nicht ganz fehlen. So kommt im Apolloniusroman ein Motiv vor, das später in der mittelalterlichen Poesie ein spezifisch minnigliches Requisit von typischer Gültigkeit geworden ist: Apollonius verliebt sich auf Hörensagen in die ferne Tochter des Königs von Syrien und zieht deshalb aus, sie zu gewinnen. Das ist sowohl im mittelalterlichen Liebesroman als in der mittelalterlichen Minnelyrik eine hochbeliebte Vorstellung: die Minne wirkt in die Ferne zwischen Unbekannten, sie entsteht durch die Macht der guten Nachrede und des Ruhms und sie treibt dazu, daß die Unbekannten sich persönlich suchen und vereinigen.

Auch das früh viel gelesene und mystisch gedeutete erotische Märchen von Amor und Psyche, orientalischen Ursprungs, das durch die Metamorphosen des Apuleius sich die mittelalterliche Weltliteratur eroberte, kann man in diesem Zusammenhang als literarische Anregungsquelle würdigen. Zweifellos taucht es ja in den französischen und deutschen Parthenopeusromanen auf, in einer charakteristischen Romantisierung, die Amor in eine Fee und die Psyche in einen liebenden Mann verwandelt.

Zu den drei großen antiken Weltromanen von Alexander, Apollonius, Amor und Psyche gesellt sich als vierter Stoffkreis der griechische Trojaroman, der uns in zwei lateinischen Bearbeitungen unter dem Namen des Dictys und des Dares vorliegt. Beide haben die Quelle für bekannte französische und deutsche ritterliche Liebesromane des Mittelalters gegeben.

In diesen antiken Romanen lassen sich vier Typen der Erzählungskunst unterscheiden: der historische, der historisch-ethnographische, der märchenhafte, der Familienroman. Vergleicht man sie mit den von ihnen abhängigen mittelalterlichen Liebesromanen, so erkennt man: es sind zwei verschiedene literarische Welten. Nur Grundzüge des Stoffes oder einzelne Motive, gewisse technische Besonderheiten, leiten von der einen zur andern hinüber.

So muß man die Frage aufwerfen: besteht etwa eine Möglichkeit, daß von den griechischen erotischen Romanen der römischen Kaiserzeit aus dem Geist der zweiten Sophistik, die dem abendländischen Mittelalter direkt nicht zugänglich waren, auf irgendeinem Wege Elemente der poetischen Darstellung und Hauptmotive zugeflossen sein könnten. Schon Erwin Rohde (*Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876, S. 536f.) vermutete, daß die Fabrikate des Antonius Diogenes, Iamblichus, Xenophon von Ephesus, Heliodor, Achilles Tatius, Chariton, Longus und einzelner byzantinischer Nachahmer aus der Komnenenzeit auf die romantische Dichtung zunächst der Franzosen in dem Jahrhundert der ersten Kreuzzüge gewirkt hätten und die Vermittler dabei die Byzantiner in persönlichem und mündlichem Austausch gewesen seien.

Indessen auch diese rhetorischen Romanprodukte haben keinerlei Verwandtschaft mit dem eigentlichen Kern romantischer Liebesromane. Sie sind nach einem festen Schema gearbeitet in dem das blinde, phantastische Walten des Zufalls, ein wirrer, unmotivierter Wechsel von Gefahr und Rettung allein regieren. Die Verfolgungen und Leiden eines Liebespaares, das sich standhaft die Treue wahrt und nach unsäglichen wunderbarsten Erlebnissen trotz Schiffbruch, Seeräubern, Kreuzigung am Ende in Gesundheit sich zusammenfindet und noch glücklich einen vakanten Königsthron erwischt, werden erzählt, aber nur um der Spannung willen, den die Handlung, das Dramatikon, erregt. Was die Liebenden fühlen, davon ist meist kaum die Rede. Der tolle Wirbel der Abenteuer läßt zu Galanterie und Liebesbeteuerungen keine Zeit, und ein Minnewerben ist überflüssig, da die Liebenden sich von vornherein innerlich angehören oder ganz rasch miteinander eins werden (vgl. oben S. 108 ff.).

Einzelheiten in den Motiven und der Technik stimmen allerdings auffallend zu den mittelalterlichen Liebesromanen: z. B. erstens, daß die Liebe gleich beim ersten Anblick mit elementarer Gewalt blitzartig aufflammt, gleich einer Krankheit ausbricht und auf den Ergriffenen physiologisch, ja pathologisch einwirkt, der bald rot, bald bleich wird, wie im Fieber glüht und fröstelt, das Bewußtsein verliert und ohnmächtig hinsinkt, oder zweitens die Technik der zergliedernden Beschreibung der einzelnen Teile weiblicher Schönheit, die aber in den griechischen

Romanen im ganzen noch recht sparsam ist, oder drittens die Einlage von Monologen und Briefen. Diese drei Eigentümlichkeiten kehren in frappierender Gesetzmäßigkeit nicht nur in den mittelalterlichen Liebesromanen, sondern auch in der mittelalterlichen Liebeslyrik wieder.

Ein viertes typisches Motiv, das in mittelalterlichen Epen fortzuleben scheint, ist die erste Bekanntschaft der Liebenden bei einem Fest in dem Glanz feierlicher Aufzüge und festlich drängender Menschenmassen (Xenophon von Ephesus, Heliodor, Chariton).

Viel auffälliger ist fünftens das Erscheinen der sophistischen *ἐκφράσεις* in den mittelalterlichen Liebesromanen: die Beschreibung von herrlichen Kunstwerken (Gemälden, Statuen, geschnittenen Steinen), wunderbaren Erzeugnissen der Technik und Industrie (Automaten, Teppichen), prächtigen Bauten (Tempeln, Schlössern, Kanälen) und Gärten, paradiesischen Landschaften oder auch nur von seltsamen Tieren und Gegenden (vgl. oben S. 55 ff.). Da mag irgendwie ein unmittelbarer Zusammenhang bestehen.

Bei dem Byzantiner *) Achilles Tatius machen sich sechstens erotische Exkurse breit, die sophistischen Betrachtungen und Erörterungen über das Wesen und die Arten der Liebe bei Tieren und Menschen. Das gemahnt ja an die Neigung der mittelalterlichen Liebesromane zu theoretischen Auseinandersetzungen über die Natur und die Macht der Minne. Bei näherem Zusehen überwiegt aber die Verschiedenheit die etwaige Ähnlichkeit.

Immerhin zeigt der erste europäische Abenteuerroman des Mittelalters, der in Tegernsee gegen 1030 entstandene lateinische 'Ruodlieb'¹⁾, der in leoninischen Hexametern abgefaßt ist, manche Elemente des späteren höfisch romantischen Liebesromans. Er stellt bereits ein neues Ideal weltlicher Sittlichkeit auf, das eine Verfeinerung des Lebens, strenge Ein-

*) Es ist vielmehr ein Alexandriner des ausgehenden 3. Jahrhunderts n. Chr.: W. Lehmann, *De Achillis Tatii aetate*, Breslauer Dissert. 1910 und der Papyrusfund von 1914.

¹⁾ Vgl. über ihn die eingehende Analyse von Rudolf Koegele, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters*, 1. Bd. 2. Teil, Straßburg, Trübner, 1897, S. 342—412 und meinen bisher nur in einem Referat veröffentlichten Vortrag 'Zur Entstehung des mittelalterlichen Romans', *Verhandlungen der Philologenversammlung in Dresden, Leipzig, Teubner, 1897*, S. 30f. (jetzt oben S. 144—157).

haltung äußerer Lebensformen, Galanterie gegen die Frauen umfaßt und schon einen Vorklang des späteren Minnebegriffs enthält. Auch die idealisierende Charakteristik des Königs und die psychologische Beobachtung und Darstellung weiblicher Art und Empfindung, der durchgehende Zug edler Humanität bereiten die Kunst der späteren höfischen Romane in den Landessprachen vor. Auf diese weisen auch vordeutend hin die breiten Beschreibungen äußerer Gegenstände, besonders von Kunstgegenständen und Luxusprodukten, von Waffen, Kleidern, Jagdausrüstung, Möbeln, Gerätschaften, Schmucksachen, von fremdländischen, namentlich abgerichteten Tieren, die sprechen oder Kunststücke machen, von ausländischen Pflanzen, märchenhaften Edelsteinen, merkwürdigen mechanischen Werken (fliegende Vögel), von Bechern mit eingelegter Arbeit und Skulpturen, von byzantinischen Goldmünzen.

Alles dies, das dann im großen und ganzen ebenso ein fester Besitz der späteren nationalen minniglichen Hofromane wird, stammt aus einer alten Tradition. Es geht letzten Endes zurück auf die Alexandrinische Dichtung und ist dem Mittelalter auf Wegen, die wir im einzelnen noch nicht genau kennen, wahrscheinlich unter Beteiligung der sophistischen Romane des zweiten und dritten Jahrhunderts und sicherlich auch unter Einwirkung der vom griechischen Roman stark beeinflussten Erzähltechnik der christlichen Legenden und Apokryphennovellistik übermittelt worden. Im 'Ruodlieb' erinnern an den antiken Roman auch manche Eigentümlichkeiten seiner Komposition, einzelne Grundmotive, besonders die Technik der Reden, Botenberichte, Briefe. Die Briefe sind dann ja bekanntlich später in den höfischen Liebesromanen hochbeliebte Behälter für minnigliche Ergüsse, für schmachtende Beteuerungen und spitzfindige Zergliederungen widersprechender Liebesgefühle.

Woher dem Ruodlieb-Dichter seine zukunfts Schwangere Romankunst gekommen ist, bedarf immer noch der sicheren Feststellung. Gewisse Züge weisen auf orientalische Herkunft. Aber ob die Brücke Byzanz war, wohin im Zeitalter Heinrichs II. ein lebhafter Verkehr ging, oder das spanisch-muslimische Kulturgebiet, möchte ich dennoch dahingestellt lassen.

Dieser 'Ruodlieb' bleibt zunächst ein literarisches Unikum. Ein unfaßbares Wunder. Aber wenn er auch bereits Töne der minniglichen Galanterie und des künftigen romantischen Liebes-

begriffs anschlügt, er allein in seiner Vereinzelung reicht keineswegs hin, das Problem des um und nach 1100 einsetzenden Hereinflutens jener neuen literarischen Strömung begreiflich zu machen. Nur als ein Symptom darf er gelten für das, was im Mittelalter an Um- und Fortbildung antiker Romankunst mit gewissen romantischen Färbungen im Kreise der gelehrten Literatur fortgepflanzt werden konnte.

Dabei unterscheide ich scharf zwei Strömungen. Die eine ist die Romantradition der christlichen Legende, die unmittelbar aus dem spätgriechischen Abenteuer- und Reiseroman erwachsen, ihrerseits nun unablässig auf die landessprachliche Legendenliteratur, aber auch auf die weltliche poetische Erzählkunst einwirkt¹⁾. Die andere Strömung, die gleichfalls nie ganz versiegt ist, aber in den einzelnen Ländern und Zeiten des Mittelalters, je nach dem Steigen und Sinken der Bildung bald stärker bald schwächer fließt, ist der schulmäßige Unterricht, genauer der wohl niemals ganz ausgestorbene, aber zu gewissen Zeiten und in gewissen Gegenden erstarkende mittelalterliche Unterricht in der lateinischen Schulpoetik²⁾, zugleich natürlich die nach diesen Lehren sich richtende lateinische Schulpoesie des Mittelalters. Und hier erhebt sich dann die für unser spezielles Problem hervorragend wichtige Frage, ob im südlichen Frankreich seit dem Altertum Laienschulen mit altrömischer oder auch griechischer Tradition, deren Kern natürlich die Rhetorik gewesen sein müßte, fortbestanden haben. Man hat, namentlich in den älteren literar- und kulturhistorischen Darstellungen diese Frage erwogen und vielfach bejaht³⁾. Aber

¹⁾ Nähere Nachweise darüber gibt mein oben S. 282 Anm. 1 genannter Vortrag (oben S. 108—124, 134 f., 137 ff., 141).

²⁾ Auf ihre Bedeutung, die 1879 eine grundlegende Arbeit von Kuno Francke leider nicht mit der verdienten Wirkung beleuchtet hat, wies besonders nachdrucksvoll hin mein (noch nicht veröffentlichter) Vortrag 'Zum Nachleben antiker Dichtung und Kunst im Mittelalter', s. den Inhaltsbericht in den Verhandlungen der Kölner Philologerversammlung von 1895, Leipzig, Teubner, 1896, S. 136 und Zeitschr. f. deutsche Philologie Bd. 28, S. 533 (jetzt oben S. 54 ff.).

³⁾ Vgl. z. B. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung⁵ Bd. 1, S. 479 in seinem allgemeinen Abschnitt über den Minnegesang: „Zu Hause [in Spanien und Südfrankreich] aber machte die Menge der kleinen naheliegenden Staaten, die Masse von Höfen und ausgezeichneten Fürsten, die an Glanz und höfischer Bildung wetteiferten, das öffentliche Leben

eine befriedigende Untersuchung und Klärung der in Betracht kommenden Verhältnisse steht meines Wissens immer noch aus.

Jene beiden Strömungen antiker literarischer Tradition führten wohl manches antike Ferment für einen neu sich bildenden romantischen erotischen Stil mit, das im späteren Liebesroman und Liebeslied fortkeimte.

Dazu trat dann, schwerlich vor dem zehnten Jahrhundert, aus ungelehrten Sphären und aus mündlicher Überlieferung ein neuer Zufluß antik-orientalischer Literaturschöpfungen. Den brachten die Weltbummler des Mittelalters, die Jongleurs und Spielleute, die Erben der Mimen¹⁾ des antiken, griechisch-römischen Weltreichs und die Bewahrer eines Teils ihres Repertoires, ihrer Kunst. Diese mittelalterlichen *Mimi* trugen durch die Welt, die christliche und die islamische, einen Schatz novellistischer, fabulierender, märchenhafter Motive und der dazugehörigen Darstellungstechnik. Schwank, Fabel, Rätsel-eristik sind ihre eigentliche Domäne. Aber sie wagen sich auch an den Roman, sie erfüllen auch das nationale epische Lied mit fremdländischen phantastisch-märchenhaften Elementen, und sie treten im 12. Jahrhundert auch aus dem Kreise des ungeschriebenen Dichtens heraus, sie wandeln sich aus Rezipienten und Sängern, die gedächtnismäßig, mehr oder minder improvisierend schaffen und reproduzieren, zu Vorlesern von Texten und schließlich zu ganz literarischen, für die Schrift dichtenden Autoren²⁾.

im höchsten Grade mannigfaltig, reizend und blühend; die Nachwirkung der messalisch-griechischen Bildung und der späteren römischen Schulen that das ihrige dazu“. [Jetzt betont auch K. Voßler in seiner Kritik des Buchs von Wechßler (*Literaturbl. f. germ. u. roman. Phil.* 1911 S. 84) die Wichtigkeit der Frage.]

¹⁾ Hermann Reichs weitgreifende, Licht bringende Untersuchungen über den Mimus bedürfen, so förderlich und fruchtbar sie gerade für das Mittelalter sind, doch einer nüchternen Prüfung durch Romanisten und Germanisten und geben mir zu starken Vorbehalten reichlich Anlaß.

²⁾ Die Spielmannsromane des 12. und 13. Jahrhunderts bevorzugen ganz besonders ein Motiv des antiken heidnischen und christlichen Romans, das dann die romanhafte Erzählkunst der Apokryphen (Apostelgeschichten, Apostelakten, Martyrerakten) und Legenden übernommen hatte: 'die fingierte urkundliche Beglaubigung der Erzählung' (s. meinen oben S. 282 Anm. 1 erwähnten Dresdner Vortrag, oben S. 117, 137, 141). In den alten Trojaromanen von Dictys

Auch diese Jongleurs sind mit der Ausbildung und Verbreitung des provenzalischen Minnesangs früh verwachsen. Ein alter geschichtlicher Rückblick über die Troubadourkunst will diese sogar herleiten aus den ersten Versuchen der Jongleurs³⁾. Wir wissen auch, daß Jongleurs und Spielleute später als Helfer und Diener der Troubadours und Minnesänger walteten, daß sie selbst auch Minnesänger wurden. Aber trotzdem muß man sagen: alles, was wir von echter, eigentlicher Mimenkunst in Frankreich und Deutschland kennen, lebt in einer völlig andern geistigen Sphäre, behandelt völlig andere Motive, als sie dem Minnesang von Anbeginn an eignen. Aus der Jongleurpoesie können die Anfänge des Minnesangs, des Minnedienstes, kann der romantische Liebesbegriff ebensowenig entsprungen sein wie aus der Vagantenlyrik.

Aber immer wieder müssen wir fragen, wenn die betrachteten antiken Romanmuster und ihre indirekte oder direkte, literarisch oder mündlich vermittelte, Einwirkung dem höfischen

und Dares erscheint es als Bericht in Tagebuchform von Teilnehmern und Augenzeugen der Ereignisse. Anderwärts sind es unter seltsamen Umständen erhaltene und (etwa im Grabe) wiederaufgefundene Originalbriefe, Testamente, Urkunden, Handschriften, Bücher der längst verstorbenen Helden oder Gewährsmänner (Dichter, Zeugen) der Erzählung. Nach diesem uralten antiken Roman- und Legendentopos arbeiten die mittelalterlichen Spielleute, und die germanistische Wissenschaft hat sich mit Unrecht gewöhnt, dieses Schema der erschwindelten Autorität für eine Erfindung und spezifische Eigentümlichkeit der fahrenden Sängers zu halten. [Seitdem hat, gleichfalls in einem Vortrag vor einer Philologenversammlung (1907, zu Basel), Friedrich Wilhelm diesen Zusammenhang eingehend behandelt: 'Über fabulistische Quellenangaben', Paul u. Braunes Beiträge Bd. 33 (1907), S. 286—339. Er zieht daraus Folgerungen für die Beurteilung der Quellenangabe Wolframs (Parzival 453, 11 ff.), die sich aber geradesogut in entgegengesetzter Richtung ziehen ließen, d. h. zugunsten der Existenz eines Kiot und der Entlehnung jener Buchauffindungsgeschichte aus einer bestimmten Vorlage.] * Vgl. dazu Franz Boll, Aus der Offenbarung Johannis, Leipzig B. G. Teubner 1914, S. 4 f., 136, wo das Motiv in hellenistischer Offenbarungsliteratur nachgewiesen wird (briefliche Mitteilung Bolls). Diese wunderbare Buchbeglaubigung lebt fort noch in dem oben S. 180 erwähnten angeblichen Fund des echten Matthäuskodex im Grabe des Apostels Barnabas unter Kaiser Zenon. *

³⁾ Vgl. Guiraut Riquier in seinem poetischen Gesuch vom Jahre 1275 an König Alfons von Kastilien (Diez, Poesie der Troubadours² S. 17f.).

Liebesroman und Liebeslied des Mittelalters weder das romantische Liebesideal noch das Schema des minniglichen Stils bieten konnten, woher denn beides?

Bei der gesamten Frage habe ich zweierlei fortwährend geschieden: erstens die neue Stellung des Dichters als eines Dieners der Hofunterhaltung, die er mit einem bisher nicht dagewesenen Stoff bestreitet, nämlich mit der Entzifferung und Verkündung individueller innerer Herzenerlebnisse, der Formen und Wandlungen einer als persönlich, gegenwärtig und lebend vorgeführten Liebesneigung. Dies ist das psychologische *Novum*, wodurch die abendländische Hofgesellschaft des Mittelalters erregt werden mußte. Und zweitens die neue Auffassung der Liebe als einer ethischen Naturmacht, die man pflegen, hegen, kunstvoll entwickeln, der man sich aus allen Kräften hingeben soll, und von der verheirateten Frau als der edelsten Blüte weiblichen Wesens, die man wie eine Königin zu verehren hat, deren Gnade, Huld und Liebe nur durch dienendes Werben und treues Ausharren als höchstes Daseinsglück sich gewinnen läßt. Dies ist das neue literarisch-ethische Schema. Beides, das persönliche und das literarisch-ethische *Novum*, brauchen nicht an sich neu zu sein. Sie waren es nur für die junge literarische und geistige Kultur der weltlichen Kreise des mittelalterlichen Abendlandes. Sie selber waren aber — dafür spricht alles — ein Altes und waren gewachsen auf altem Boden einer gemischten Kultur.

V.

So führt denn der Weg unserer Betrachtung mit Notwendigkeit zur literarischen Kultur der Araber. Wir lenken den Blick auf das muslimische Spanien und fragen mit Bodmer und seinen Gewährsmännern (s. Berliner Sitzungsberichte 1918, S. 860, wiederabgedruckt: 'Vorspiel' Bd. 2), ob dort die Wurzeln jenes literarischen Schemas liegen können, das im Minnesang sich dem Abendlande mitteilte.

Wirklich zeigen sich dort gewisse Elemente, die wir suchen. Im öffentlichen Leben, insbesondere an den Höfen der Chalifen und der übrigen Machthaber, später nach dem Sturz der Omayyaden an den Höfen der zahlreichen selbständigen muslimischen Kleinfürsten Spaniens, spielt die lyrische Poesie eine Rolle wie sonst nirgends im mittelalterlichen abendländischen Europa.

Aus ihrer Urheimat und ihren Herrschaftssitzen im Osten hatten die Araber die Vorliebe und Begabung für die lyrische Improvisation mitgebracht. Wer das grundlegende Buch von Dozy, *Histoire des Musulmans d'Espagne*¹⁾, durchsieht, erkennt daraus, obgleich es sich auf die Darstellung der politischen Geschichte beschränkt und das literarische Leben als solches nicht berücksichtigt, doch ganz deutlich, und ein Blick in die Bände der wüsten, aber dem Nichtorientalisten durch seine Fülle übersetzter Texte sehr nützlichen Arabischen Literaturgeschichte Hammer-Purgstalls²⁾ bestätigt es: nach dem Bericht unserer arabischen Geschichtsquellen gab es kaum eine wichtige Kriegshandlung, Sieg oder Niederlage, kaum einen wichtigeren Staatsakt und namentlich kaum einen politischen Konflikt, die nicht Verse im Munde der beteiligten Herrscher und ihrer Ratgeber, Freunde, Feldherrn, Gegner, Hofpoeten begleiteten. Die vollkommene geschichtliche Echtheit und Treue dieser Verse sei dahingestellt. Aber sicher bezeugen sie das Bestehen einer solchen Lyrik und ihre Geltung als literarische Dichtart, zugleich auch, daß sich mit der Überlieferung dieser Lyrik eine ganz fest ausgebildete Kunst anekdotischer Dichterbibliographie verknüpft, der die provenzalischen Troubadourbiographien nahe verwandt sind.

Jene arabischen Verse, auch die besonders häufigen Trutz- und Rachestrophen, Schmäh- und Spottlieder, scheinbar improvisatorisch dem Augenblick entsprungen, sind aber im Grunde keineswegs reine Improvisation³⁾. Sie sind vielmehr Nachbildung

¹⁾ Ich benutze die mit Originalbeiträgen des Verfassers bereicherte deutsche Ausgabe: *Geschichte der Mauren in Spanien bis zur Eroberung Andalusiens durch die Almoraviden (711—1110)*, Leipzig, Grunow, 1874.

²⁾ [Joseph v.] Hammer-Purgstall, *Arabische Literaturgeschichte*, Wien 1851—1856.

³⁾ Beispiele solcher aus älterer und aus spanischer Zeit gibt Dozy, a. a. O. 1, S. 103: zur Rache aufreizende Verse des Dichters Achal (s. unten S. 294) vor dem Chalifen (686); S. 118: Trutzstrophe des gefangenen Dichters Halchala vor dem Chalifen; S. 126: Verse eines alten Dichters vor dem Statthalter Haddschâdsch in einer Moschee vorgetragen zur Einschüchterung des aufrührerischen Volks (694); S. 131: Drohgedicht des kelbitischen Poeten Dschauwâs gegen die Ômajjaden (696); S. 139f.: Drohgedicht eines Kelbitenhäuptlings an den Chalifen gesendet und ihm von einem kelbitischen Schreiber am Hofe vorgelesen (729); S. 222: Zorn- und Racheverse des von Abderrachmân geschlagenen Statthalters von Spanien, Jûsuf, gegen die Plünderer seines

älter poetischer Muster oder einfach Wiederholungen, Zitate. Sie wirken vielfach, ja meistens auch nicht oder nicht bloß als naive Inspirationen. Sie sollen auch gar nicht so wirken. Vielmehr wollen sie gerade als literarische Kunst Eindruck machen, und zwar in der Regel auf einen kleinen oder größeren zuhörenden Kreis kunstverständiger Mitglieder des Hofes. Deshalb spielen diese Verse gern die Autorität alter, bekannter und anerkannter Gedichte aus. An diese wird erinnert, und sie werden der augenblicklichen Lage durch symbolische Beziehung angepaßt. Es ist auch nicht der Gedanke, das Gefühl, was diesen Erzeugnissen ihre Kraft gibt und geben soll. Es ist die Form des Ausdrucks, die eigentümliche Zuspitzung der Rede in Antithese und Hyperbel, die lebendige und geistreiche bildliche Einkleidung in Gleichnis und Metapher, die Symmetrie der Satzgestaltung und der Wohlklang des Reims. In allem diesem soll die Neuheit liegen und der Effekt¹⁾. Und bei aller Hochschätzung ihrer

Schatzes (756); S. 234: Verse an Abderrachmân I. und seine Wesire von einem Anverwandten des Emirs, die zur Ermordung des abgesetzten und bereits getöteten Statthalters von Sevilla auffordern (766); S. 285: Reden und Verse des Dichters Gharbît aus einer Renegatenfamilie in Toledo, die den Aufstand gegen Sultan Hakam I. schüren (807); S. 300: testamentarisches Rechtfertigungsgedicht Hakams I. an seinen Sohn (822); S. 382: Triumphlied des Häuptlings Saïd Ibn-Dschûdî nach dem Sieg über die Spanier (890); S. 384: Drohverse des spanischen Dichters Ablî gegen die von den Spaniern in der Alhambra belagerten Araber (auf Papier geschrieben und mit einem Stein über die Mauern geworfen) und Antwortverse des arabischen Dichters Asadî, deren dritte Strophe als Prophezeiung eines unsichtbaren Geistes galt; S. 386 f.: Triumphlied des Häuptlings Saïd Ibn-Dschûdî über den zweiten Sieg der Araber und die Niederlage der Spanier (890); S. 405 f.: Gesänge der Improvisatoren über das Blutbad unter den Spaniern von Sevilla (889); S. 425 f.: pathetische Verse vom Sultan Abdallâh im Zelt unter seinem Thronhimmel deklamiert während der siegreichen Schlacht gegen die von dem Renegaten Omar Ibn Hafßôn geführten (s. u. Abschnitt VI) Andalusier (891) und langes Gedicht des Hofpoeten Ibn Abd rabbihi über den Sieg mit Einflechtung von Witzworten der Soldaten. — In der frühislâmischen Zeit und im Osten noch in der Zeit der Omaiaden trugen vor der Schlacht Sânger alte, epische Gedichte vor: als einmal vor der Schlacht sich kein solcher bereit fand, rief ein Feldherr alle auf, sich zu melden, welche die Gedichte des Antara auswendig wüßten (Alfred v. Kremer, Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen, Wien 1877, Bd. 2, S. 356).

¹⁾ Vgl. Dozy, a. a. O. 1, S. 9: „Das, was schon seit den entlegensten Zeiten in ihnen [den arabischen Dichtern] am meisten galt, ist Genauigkeit und Eleganz des Ausdrucks und die technische Seite der Dichtkunst.“

musikalischen Seite, die ich als besonders folgenreich für ihre Fortwirkung auch auf Renegaten und Christen betrachte, werden diese Hervorbringungen einer politischen Hofpoesie doch immer auch gewertet als schriftliche Urkunden, als literarische Kunstwerke. Deshalb werden sie auch so oft als Briefe¹⁾ niedergeschrieben, verschickt und vorgelesen. Wenn im provenzalischen Minnesang zum ersten Male das abendländische Mittelalter in der nationalen (nichtlateinischen) Sprache literarische Produktion und stilistische Eleganz als ästhetische Macht, als Blüte der gesellschaftlichen Bildung, als Quelle eines neuen, geistigen Adels²⁾, allerdings zunächst nur innerhalb der Sphäre der Höfe, kennenlernt, so war dafür hier das Vorbild gegeben.

Das Entscheidende für unser Problem ist nun aber dies. Während des 9., 10. und 11. Jahrhunderts haben in Spanien an den großen und kleinen Höfen nicht nur muslimische (auch persische) und jüdische Hofdichter, Hofsänger, Hofmusiker eine berufliche Stellung, die ihnen feste Besoldung, reiche Einkünfte

¹⁾ Doch ist auch zu beachten, daß die Kunst des rhetorischen Briefstils bei den Arabern in hoher Blüte und großem Ansehen stand. Sie war ein wichtiger Teil der Hofkultur, spielte in allen politischen Dingen eine bedeutende Rolle, und viele der muslimischen Hofpoeten waren zugleich Sekretäre, darum auch vielfach in diplomatischen Gesandtschaften verwendet.

²⁾ Am Hofe des Ibrâhîm Ibn Haddschâdsch, des Häuptlings der arabischen Aristokratie von Sevilla, der dort mit königlicher Gewalt und Pracht Herr war, lebte die schöne Kamar, eine Sängerin aus Bagdad von niederer Herkunft. Als eines Tages „Unwissende, die sich auf ihre eigene edle Abkunft etwas einbildeten“, sie herabsetzen wollten, richtete sie an diese folgende Verse (Dozy, a. a. O. 1, S. 444f.): „Sie sagen: Als Kamar zu uns kam, war sie in Lumpen gekleidet; bis dahin hatte sie kein anderes Handwerk gehabt, als mit schmachthenden Blicken Herzen zu gewinnen; sie ging umher im Schmutz der Wege, irrte von Stadt zu Stadt; sie ist von niederer Herkunft; ihr Platz ist nicht bei den Edlen, und ihr einziges Verdienst ist, Briefe und Verse schreiben zu können. — Ach, wenn sie nicht Toren wären, würden sie wohl anders von der Fremden sprechen! Was für Menschen, mein Gott, die so den wahren, einzigen Adel, [nämlich denjenigen,] welchen das Talent verleiht, verachten! Wer wird mich von diesen Unwissenden und Toren befreien! Ach, die Unwissenheit ist die größte Schmach auf der Welt, und wenn ein Weib, um ins Paradies zu kommen, unwissend sein müßte, wollte ich lieber, daß der Schöpfer mich in die Hölle wiese“.

und gesellschaftliche Ehren, künstlerische Auszeichnung¹⁾, ja oft auch politischen Einfluß und gelegentliche diplomatische Missionen oder auch geradezu das Amt eines führenden Staatsmannes erwirkt. Die Fürsten und der höchste Adel des Landes strebten auch selber nach dieser literarischen Rolle und wetteiferten mit den gewerbsmäßigen Dichtern. Dieselbe Mischung hochgestellter Dichterdilettanten und fahrender Brotsänger, die uns in den Anfängen der Troubadourpoesie entgegentritt (s. oben S. 275 f., 277), besteht auch in dieser Hoflyrik des islâmischen Spaniens. Und noch eine zweite Mischung. Neben den provenzalischen Minnesängern bewegt sich eine Masse uns mit Namen bekannter Minnesängerinnen, auch hohen Standes, für die wir aus den problematischen Frauenstrophen des ältesten deutschen Minnesangs ein deutsches Analogon erschließen dürfen, falls diese teilweise von Frauen verfaßt sind oder auf das Muster von Frauen verfaßter Strophen zurückgehen. Ebenso traten an den arabischen Fürstenhöfen in Spanien, wie übrigens noch stärker im Orient, lyrische Dichterrinnen auf²⁾.

Das Thema dieser Hoflyrik ist zunächst politisch und panegyrisch: Huldigung vor der Macht und den Siegen, vor der Weisheit, Großmut, Freigebigkeit des Herrschers. Daneben aber seit alters erotisch. Die Liebe, die hier redet, ist überwiegend die der Sehnsucht und des Verlangens, der leidenschaftlichen Werbung, aber auch der trauernden Klage. Denn in dieser erotischen Lyrik nimmt breiten Raum ein das elegische Element, wie denn die Elegie eine der Urformen arabischer Poesie

¹⁾ Es gab an den muslimischen Höfen Spaniens auch schon gekrönte Poeten; als ein solcher stand z. B. an der Spitze der Hofpoeten, die aus Cordova, vom Hofe des geizigen und frevelhaften Sultans Abdallâh (888—912, s. über ihn August Müller, *Der Islam*, 2. Bd., Berlin, Grote, 1887, S. 485 ff.), an den Hof von Sevilla zu dem hochherzigen und prachtliebenden Ibrahim Ibn Haddschâdsch (s. oben S. 290 Anm. 2) geflohen waren, der Dichter Ibn Abd rabbihi (s. Dozy, a. a. O. Bd. 1, S. 426. 445). Der gekrönte Dichter Achmas von Toledo, ein Spanier, antwortete 917 als Hofpoet des Fürsten von Nekur Saïd II. auf Verse eines Briefes des Chalifen Abderrachmâns III. mit einem beleidigenden Gedicht (Dozy, a. a. O. Bd. 2, S. 24). Unter den Omaiaden lebte am Hof von Damaskus der poeta laureatus Achtal, ein Christ A. v. Kremer, *Kulturgesch. d. Orients*, Bd. 2, S. 362); vgl. über ihn unten S. 294.

²⁾ Über Kamar s. oben S. 1024 Anm. 3. Massen von Dichterrinnen verzeichnet Hammer-Purgstall, *Arabische Literaturgeschichte*.

ist und schon aus vorislâmischer Zeit stammt¹⁾. Und diese Erotik gibt ihre Bekenntnisse vielfach in einem typischen Ausdruck: mit dem Bild einer grenzenlosen, dienenden Hingabe und Unterwürfigkeit, einer schwärmerischen Erhöhung der Geliebten zur unbedingten Herrin oder auch zu einem andächtig verehrten Heiligenbild.

In diesem erotischen Zweige der Hofpoesie, der als Frauenhuldigung längst eine fest umgrenzte und von der arabischen Poetik anerkannte Dichtungsart war, machte sich früh die Liebesleidenschaft für eine hochstehende, oft zugleich für eine verheiratete Frau bemerkbar. Schon in der Sammlung vorislâmischer Gedichte, von denen Goethe in den Noten zum Westöstlichen Diwan so begeistert redet, den Muallaqât, die in den letzten Zeiten der omaijadischen Herrschaft zu Ende des 8. Jahrhunderts zusammengestellt und redigiert wurden und uns in einer Rezension des 11. Jahrhunderts überliefert sind, zeigt sich Imruulqais (Amrilkais), ein Dichter königlichen Stamms, von dieser Seite. Als abenteuernden Prätendenten und als Gegner des persischen Vasallenfürsten von Hîra Mundhir III. berief ihn 530 Kaiser Justinian an seinen Hof nach Byzanz, um ihn gegen Persien als politisches Werkzeug zu benutzen. In Byzanz hat er längere Zeit gelebt und die Ernennung zum Phylarchen von Palästina empfangen (Brockelmann, *Gesch. d. arab. Lit.* 1901, S. 27). In seinem Diwan nennt er unter den Lebensgenüssen des reifen Mannes neben Becherleeren, Jagdgalopp zu Roß, nächtlichem Kamelritt durch die Wüste zu Freunden als vierten „nachzustellen einem reizenden

¹⁾ Die Kassîde, d. h. das größere Gelegenheitsgedicht, hat in altarabischer Zeit einen typischen Potpourriinhalt: es beginnt regelmäßig mit dem *Nasib*, der Liebesklage um die entschwundene Herzensdame, dann als Übergang Betonung der Nutzlosigkeit, um verlorenes Glück zu klagen, darauf Beschreibung des Reittieres, Natur- und Kampfbilder, endlich der eigentliche Anlaß des Gedichts, Lob des Stammes oder des Gönners (Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur*, Leipzig 1901, S. 12). — Einen Hofpoeten hielt sich schon der Prophet. Unter den Omaijaden, zur Zeit des Dichters Dscherîr (gest. 728) unterschied man vier Gattungen der Hofpoesie: das Selbstlob; Lobgedicht zu Ehren des Gönners oder Stammes oder einzelner Personen und Klassen; Satire; Frauenhuldigung und Zergliederung der Frauenschönheit (v. Kremer, *Kulturgesch. d. Orients* Bd. 2, S. 363 und Hammer-Purgstall, *Literaturgesch. der Araber* I. Abt. Bd. 2, S. 283 ff.).

Weibe, das der Tau der Nacht befeuchtet (während sie auf mich wartet), indem sie zugleich ihren mit Amuletten behangenen Säugling bewacht“. Er rühmt sich in seinem poetischen Lebensüberblick zahlreicher kriegerischer Taten, aber auch so manche holde Frau umfassen zu haben. Am Hofe der syrischen und persischen Vasallenfürsten hatte er das üppige Leben der antiken Kulturstädte kennengelernt. Die Sage griff diese Züge seines Charakters auf und verstärkte sie. Sie erzählt, daß er in Byzanz vor dem Kaiser beschuldigt worden sei, sich eines Liebeshandels mit der Tochter des Kaisers gerühmt und selbst Verse darauf gemacht zu haben. Da sandte ihm — heißt es, mit offenbarem Anklang an die griechische Heraklessage — der Kaiser als Ehrenzeichen einen vergifteten goldgestickten Mantel mit dem Befehl, ihn sofort in Gebrauch zu nehmen, und als er ihn anlegte, bedeckte sich sein Leib mit Geschwüren, löste sich das Fleisch von den Knochen, so daß er qualvoll starb¹⁾.

Über zwei Hofpoeten des persischen Vasallenkönigs von Hira am Rande der syrischen Wüste, Munachal und Nâbigha, aus dem Ende des 6. Jahrhunderts, wurden später ähnliche Geschichten erzählt, mit allerlei Einzelheiten, die aber teilweise sichtlich erst spitzfindiger Scholiastenwitz in die Worte dieser Dichter hineingetragen hat. Beide sollten als Rivalen durch ihre poetischen Huldigungen die Liebesgunst der Königin Mutedscherred errungen oder erstrebt haben. Während Munachal mit der Geliebten schlafend in einer Situation, die stark an eine bekannte Episode des Liebesromans von Tristan und Isolde er-

¹⁾ Vgl. Amrilkais, Der Dichter und König. Aus dem Arabischen übertragen von Fr. Rückert, Stuttgart, Cotta, 1843, besonders S. 15. 22. 35—37. 60; Alfred v. Kremer, Kulturgesch. des Orients 2, S. 351. 353f.; August Müller, Der Islam, Bd. 1, S. 19—21; Brockelmann, Gesch. der arab. Lit. 1901, S. 63. — Von seinem die Muallaqât eröffnenden Gedicht über seine Liebesabenteuer, dessen erotische Kühnheit sich kaum überbieten läßt, hat Goethe 1783 ein Bruchstück nach der englischen Übersetzung von Jones in freien Rhythmen wiedergegeben (Weim. VI, S. 460—462). In diesem Gedicht heißt es (nach Philipp Wolff, Muallakat, Rotweil, Degginger, 1857, S. 10):

„Denn oft schon hab ich Schöne wie du, auch Mütter traun,
Säugende, Sorgabnehmend [eigentlich: von der Sorge ihres mit einem
Amulett versehenen einjährigen Kindes ablenkend], besucht bei
Nachtes Graun.

Die wandten sich, wenn weinte ein Kindlein hinterdrein,
Zu ihm mit einem Theile, der andere blieb mein.“

innert, vom König überrascht wurde — ein Motiv übrigens, das noch krasser in jenen eben (S. 292f. u. Anm.) mitgeteilten Versen des Imruulqais vorgebildet war —, erregte der als Dichter hochgefeierte Nâbigha des Königs Eifersucht und Ungnade, weil er die Reize der Königin zu eingehend geschildert hatte¹⁾.

Muhammed hatte den mit seinen Liebestriumphen sich brüstenden Imruulqais den Führer der Dichter zur Hölle genannt. Aber 100 Jahre nach Imruulqais, als dem Islâm längst voller Sieg beschieden war, herrschte unter der neuen Dynastie der Omaiaden ein von Rigorismus entfernter, ja vielfach ein laxer Geist. Am Hofe des Omaiaden Muâwija (gest. 680) ging der Dichter Abderrachmân so weit, sich in einem Gedicht offen einer Liebschaft mit der Tochter des Chalifen zu rühmen. Auf Befehl ihres darüber erzürnten Bruders Jesîd mußte ihn ein christlicher Hofdichter beduinischen Stammes, der berühmte Achta, durch ein Schmähedicht scharf züchtigen.

Damals trug ein hervorragender Anhänger des Islâms, der Hofpoet Omar Ibn Abî Rabîa (640 bis ca. 718), ein Bahnbrecher der arabischen Kunstlyrik, kein Bedenken, seine poetischen Huldigungen an omaiadenische Prinzessinnen zu richten, denen er sich freilich als Sohn eines vom Propheten ernannten Statthalters wohl ebenbürtig fühlte, selbst auf die Gefahr hin, so daß Misfallen des Chalifenhauses von Damaskus hervorzurufen (Brockelmann, *Gesch. d. arab. Lit.* 1898 Bd. 1, S. 46f., 1901 S. 63). Er auch anscheinend war es, der den obligaten erotischen und meist elegischen Eingang der Kasside ablöste und zu einer selbständigen Gattung reiner Liebeslyrik umgestaltete. Und dabei gab die musikalische Komposition seiner Lieder den Ausschlag: durch ihren Wohlklang sicherte sie seiner Kunst Verbreitung in der ganzen ara-

¹⁾ Rückert, *Hamâsa*, 1. Teil, Stuttgart, Liesching, 1846, S. 205 bis 210; Brockelmann 1901, S. 29 (daß Nâbigha „auf Verlangen des Königs“ die anstößigen, uns erhaltenen Verse gemacht habe, finde ich in den mir zugänglichen Quellen nicht ausdrücklich angegeben; es wird aber wohl richtig sein). Das *Kitâb al agânî*, die Hauptquelle für diese Hofdichter-Novellen wurde erst von dem 967 verstorbenen Abûl Farag aus Ispahan verfaßt. Er führte das Leben eines wandernden Literaten, war ein Nachkomme der Omaiaden und stand in heimlicher Verbindung mit der spanischen Linie dieses Hauses. Daraus erklärt sich teilweise sein lebhaftes Interesse für die vor- und frühislâmische Poesie. Vgl. Brockelmann, Bd. 1, S. 21, Nr. 8 und S. 146, Nr. 1.

bischen Welt. Mit ihm zusammen wurde sein Kunstgenosse Achwas, der schon unter dem Chalifen Suleimân (715—717) wegen Ehebruchs mit Pranger bestraft war, vom Chalifen Omar II. wegen seiner galanten Abenteuer und poetischen Huldigungen vor Frauen vornehmer Mekkaner zur Rechenschaft gezogen (Brockelmann 1, S. 46. 48f., 1901, S. 64f.). Ein Nachahmer des Omar Ibn Abî Rabîa, ein Omaijade, Argî, hatte seine Liebeslieder an die Mutter eines vornehmen Mannes gerichtet und wurde deshalb von diesem, sobald er unter Abdelmelik (685—705) Statthalter geworden war, eingekerkert und hart bestraft (Brockelmann 1, S. 49).

In jener Zeit, unter der Regierung Jesids (680—683) wie unter dessen Nachfolgern, namentlich unter Abdelmelik, stand das Hofdichtertreiben in höchster Blüte. Außer dem genannten Achthal kennen wir noch andere christliche Hofdichter arabischen Blutes, die damals in Damaskus lebten (Brockelmann 1, S. 61f. Nr. 5. 6.).

Zwischen den beiden berühmten Hofpoeten Dscherîr und Ferasdaq entbrannte ein hitziger, immer wieder erneuter poetischer Wettstreit, den Achthal zu entscheiden aufgerufen wurde. Ein großer Teil seiner Poesie diente dem politischen Interesse seines Herrn. „Viele seiner Gedichte nahmen ähnlich den Sirventesen der provenzalischen Troubadours die Stelle unserer Leitartikel ein“ (Brockelmann 1901 S. 68). Die Frage, wer von diesen drei Dichtern der größte sei, ist später von den arabischen Gelehrten oft gestellt und in verschiedener Weise beantwortet worden. Dscherîr (gest. 728) führte auch mit dem Dichter Omar Ibn Laga eine poetische Fehde, und diese nahm einen unerwarteten Ausgang: „weil beide Dichter in den erotischen Ergüssen, wie sie der herkömmliche Stil zu Anfang jedes größeren Gedichtes verlangte, die Namen vornehmer Damen aus der Hofgesellschaft kompromittiert hatten“, ließ der Chalif Walid (705—715) „beide aneinander gefesselt, an den Pranger stellen“ (Brockelmann 1, S. 50. 57; 1901 S. 69). Auch Ferasdaq, der seine Vaterstadt Basra infolge eines Spottgedichts hatte verlassen müssen, erfuhr als Mitglied der lebenslustigen Kreise von Medina, wohin er sich gewandt, den Zorn der Frommen; er hatte in einem Gedicht sich eines Liebesabenteuers gerühmt, bei dem er auf einer Strickleiter über die hohen Mauern eines Harems gestiegen sei, und wurde daraufhin von

dem Statthalter Merwan, der ihm wegen eines Spottgedichtes gram war, aus der Stadt verwiesen (Brockelmann 1, S. 53f.; 1901 S. 70). Auch von einem unbedeutenderen Dichter dieser Zeit, Muhammed Ibn Abdallâh an Numairî, wissen wir, daß er sich in die Schwester seines berühmten Landsmannes Haggag Ibn Jûsuf verliebte, durch seine Liebeslieder sie kompromittierte und deshalb fliehen mußte (Brockelmann 1, S. 62 Nr. 81).

Bekannter ist eine wie ein Vorklang des Decamerone anmutende novellistische Geschichte, die über den Hofdichter Waddâch am Hofe des großen Chalifen Walîd I. (705—715) uns berichtet worden ist. Als diesem hinterbracht war, daß seine Gemahlin Umm el-Benin von seinem Hofdichter nicht nur poetische Huldigungen, sondern auch heimliche Besuche empfangen, überraschte er sie eines Tages, so daß der Liebhaber nur gerade noch sich in einer Truhe verbergen konnte. Der Chalif setzte sich scheinbar harmlos auf diese Truhe, verlangte sie als Geschenk und ließ sie dann unter seinem ebenerdigen Zimmer in einer tiefen Grube vergraben, ohne der Gattin gegenüber sich jemals über den Vorfall etwas merken zu lassen, wie auch diese ihre Gemütsbewegung verbarg (v. Kremer, Kulturgesch. d. Orients 1, S. 145f.; Aug. Müller, Der Islam Bd. 1, S. 397; Brockelmann 1901 S. 72f.). — Von diesem Waddâch gibt Kremer ein überwältigend schönes Gedicht an eine andere Geliebte namens Rauda. Es ist ein Zwiegespräch in ganz volksliedhaften, erst zweiversigen, dann Zug um Zug sich steigernden stichischen Antithesen; er in der Morgenfrühe ungeduldig die Gunst nächtlichen Besuchs erbittend und jeden Grund der Warnenden immer stürmischer, kühner überbietend, sie Schlag auf Schlag abwehrend, zuletzt aber erklärt sie sich besiegt: „Ich warnte umsonst, wohlan: Sei, wenn die Wachen schlafen, bereit! Husche herein wie der Tau der Nacht“. Kann leises unbemerktes Kommen sinnlich treffender bezeichnet werden? Und könnte die Sprecherin ihre heimliche Sehnsucht nach dem Geliebten rührender verraten, als indem sie seinen Besuch dem Nachttau vergleicht, der nach der Hitze des arabischen Tages Erquickung und Erlösung bringt? Dieses arabische 'Fensterln'-Lied bietet die Vorgeschichte einer Tagelied-Situation, wie das auch bei den abendländischen Minnesängern zuweilen vorkommt, und „die Wachen“, sind hier geradeso ein typisches Motiv wie bei jenen.

Das im Orient von Abul Abbâs, dem Stammvater der Abbâssiden, gestürzte und grausam ausgerottete Herrscherhaus der Omaiaden lebte in Spanien durch einen auf abenteuerliche Weise entronnenen Sprößling, Abderrachmân I. wieder auf. Diese spanischen Omaiaden bewahrten, erneuerten und verstärkten die alte Familientradition weltfreudiger Kultur- und Kunstpflege. Indem sie ihrerseits bald auch den Chalifentitel annahmen, entstand in Cordova ein neuer Musensitz wissenschaftlicher und poetischer Bildung mit ausgeprägt nationalem Interesse für die altarabische Zeit und ihre Hervorbringungen, ihren literarischen Stil und ihre dichterische Manier. Aber diese Hofpoesie an den Höfen der Sultane, Fürsten, Statthalter und Häuptlinge des muslimischen Spaniens, der die schaffende Teilnahme der Fürsten am poetischen Wettbewerb das Siegel der höchsten gesellschaftlichen Schätzung aufdrückte, brachte doch eine neue Hofkunst, die aus einer innerlich verfeinerten, veredelten weltlichen Bildung, aus einer vornehmeren, geistigeren Lebensauffassung und Hofsitte ihre Kraft zog und so gegenüber den alten Vorbildern und der starren Tradition neue Wege einschlug.

VI.

Die hohe materielle, wissenschaftliche, literarische Kultur des durch militärische Macht, zielbewußte Politik und religiöse Toleranz die mittelalterliche Welt überstrahlenden Chalifats von Cordova¹⁾, sein politischer Gegensatz gegen das alte Chalifat des Ostens, der aber einen ehrgeizigen Wetteifer mit dessen Pracht sowie überhaupt einen fortdauernden geistigen Austausch mit dem Mutterland keineswegs verhinderte, die innige Verbindung der spanischen Muslims mit den in Spanien lebenden christlichen Renegaten, die ganz oder halb zum Islâm übergetreten, sich mehr oder minder islâmischer Sitte und Sprache angepaßt hatten, der fast niemals ruhende Kampf mit den christlichen Staaten der Halbinsel, dies alles begünstigte in Andalusien eine Entfaltung und Sonderentwicklung der überlieferten

¹⁾ Außer dem fünften Teil von Rankes Weltgeschichte sei verwiesen auf Dozy a. a. O.; Graf Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, Stuttgart, Cotta (zuerst 1865), 2. Aufl. 1877, Bd. 1, S. 41—67; Aug. Müller, Der Islam Bd. 2, S. 529ff.

poetischen Formen und Motive. Dieser Vorgang bedürfte dringend einer genauen Untersuchung und im einzelnen durch reiche Proben erläuterten Vorführung. Nur ein Orientalist, aber nur ein literarhistorisch geschulter, der zugleich über ein ausreichendes Darstellungsvermögen gebietet, könnte das leisten. Die bisher von der orientalistischen Fachwissenschaft gegebenen Andeutungen sind für den Nichtorientalisten wenig faßlich und greifbar¹⁾. Die meiste Aufklärung gewinnt man noch aus des Grafen von Schack liebevollem und reichhaltigem Buch, das aber allzusehr den Sinn für die literargeschichtlichen Probleme und die philologische Einzelbeobachtung vermissen läßt. Was die mittelalterliche Philologie und Kulturgeschichte braucht, wäre vor allem eine möglichst vielseitige Auswahl von charakteristischen Textproben in Übersetzung, ferner bestimmte Beschreibungen der Reim- und Strophenarten, der poetischen Motive, der sprachlich-stilistischen Technik, namentlich der Tropik und der übrigen rhetorischen Mittel. Schon eine nach literarhistorischem Gesichtspunkt angelegte Anthologie von möglichst wörtlichen Übersetzungen arabischer Lyrik aus vor-

¹⁾ Abschreckend wirkt in manchen der bisherigen Darstellungen arabischer und persischer Kultur, besonders in den älteren, auf den philologischen Nichtfachmann, d. h. auf den vergleichenden Literaturforscher und den Kulturhistoriker, der Mangel an Knappheit, Straffheit, Anschaulichkeit des Ausdrucks, an Übersichtlichkeit, an Gliederung des ungeheuer weiten Stoffs in Absätze und Abschnitte mit einprägsamen Überschriften, an fortlaufenden Hinweisen auf die Chronologie und die gleichzeitige politische Geschichte mit festen Daten, namentlich Angaben der Regentenjahre. Empfindlicher noch ist aber das fast durchgängige Fehlen von konkreter Form-, Motiv- und Stilbeschreibung, überhaupt von Begründung der allgemeinen Werturteile und Charakteristiken durch Einzelbeobachtung. Hier verrät sich eine geradezu verhängnisvolle, wenn auch leicht zu erklärende Rückständigkeit hinter fast allen übrigen, selbst viel jüngeren Philologien. Sehr störend ist endlich die verwirrende Mannigfaltigkeit der Transskriptionen arabischer und persischer Laute, deren Zeichen den meisten literar-historischen Lesern unverständlich bleiben. Wie leicht ließe sich dem hilflos in diesem Labyrinth Umherirrenden ein Leitseil zuwerfen, indem die Grundsätze der Umschrift und der Lautwert der gebrauchten Zeichen durch Beispiele erläutert würden. Auch reichhaltige Orts-, Personen- und Sachregister sollten nie fehlen. Allerdings ein Register wie das in Brockelmanns lehrreicher zweibändiger arabischer Literaturgeschichte ist für den Nichtorientalisten unbrauchbar, wenigstens ohne nähere Anleitung, die sich leicht hätte geben lassen.

und frühislâmischer Zeit sowie aus der Epoche der omaijadischen Herrschaft, der Teilfürstentümer und des Regiments der Almoraviden und Almohaden in Spanien wäre ein wichtiger Schritt, der dem bezeichneten Ziel uns nähern könnte. Im allgemeinen ist auch jetzt die Richtigkeit des Urteils ersichtlich, das Graf Schack (a. a. O. 1, S. 102f.) über die muslimischen Dichter Spaniens gefällt hat: schon wo sie die vorislâmische (und frühislâmische) Poesie nachahmen wollten, ergossen sich ihnen nicht selten unvermerkt neue Anschauungen in die alte Form, anderwärts aber folgten sie rückhaltlos den Eingebungen ihres eigenen Geistes und Herzens, schilderten Selbsterlebtes und Gefühltes.

Der Umschwung zeigt sich innerhalb der Hofpoesie an der gesellschaftlichen Verfeinerung der überlieferten Erotik. Sie wird einem neuen aristokratischen und geistigeren Bildungsideal angepaßt. Gewisse Elemente des andalusischen Minnesangs sind aus der älteren islâmischen Lyrik übernommen und treten jetzt nur stärker, reicher hervor: die zärtlich schwärmerische Liebesinbrunst; das leidenschaftliche und schmachtende Werben um eine vornehme verheiratete Frau; Trauern und Klagen um entschwundene Liebe; Darstellung des heimlichen Genusses verbotener Minne; typisches Auftreten der Neider, Aufpasser, Hüter; die Tageliedsituation des vorzeitigen Abschieds bei anbrechendem Morgen, den die Liebenden sich gegenseitig wegtäuschen möchten. Aber am meisten charakteristisch ist, daß die freie Stellung der muslimischen Frau, die uns angesichts der später durch die zunehmende Bigotterie hervorgerufenen Strenge des Haremslebens, wie es sich für uns am bekanntesten und am meisten charakteristisch bei den Türken ausprägte, so überraschend erscheint, aus der altislâmischen Zeit¹⁾ zwar beibehalten, jedoch durch einen Wall gesellschaftlicher Rücksicht und Sitte geschützt wird gegen Indiskretion und geschlechtliche Renommage. Das Gesetz des Namensverbots, das die älteren Liebesdichter den von ihnen be-

¹⁾ Nach Alfred v. Kremer, Kulturgesch. d. Orients unter den Chalifen, Bd. 1 (1875), S. 147 war die Stellung der Frauen am Chalifenhofe der Omaijaden zu Damaskus himmelweit verschieden von der Entwürdigung, der das Weib später in der muhammedanischen Welt verfiel: „Oft sprachen Damen das entscheidende Wort auch in Staatsangelegenheiten, und die Gattin des Chalifen war oft in Wirklichkeit der eigentliche Herrscher.“ Vgl. auch Dozy a. a. O. 1, S. 306f.

sungenen Damen gegenüber oft brutal übertraten, dringt jetzt in der Lyrik der hohen Minne durch¹⁾).

Der höchste und edelste Typus dieses neuen aristokratischen Bildungsideals stellt sich uns dar in dem oben S. 289 Anm. genannten Saïd Ibn Dschûdi. Als Gelegenheitsdichter des Schlachtensiegs lernten wir ihn kennen. In dem wechsellvollen Kampf zwischen den Spaniern unter Omar Ibn Hafßôn und den Arabern fiel er in Gefangenschaft und dichtete im Kerker (vor 890) ein mutvolles Gedicht, das aber auch die weichen Töne einer zarten Lyrik anschlägt, die anderthalb Jahrhunderte später ein Weltklang wurden:

„Und du, Wanderer, bringe meinen Gruß an meinen edlen Vater und meine zärtliche Mutter; sie werden dich mit Entzücken anhören, sobald du ihnen sagst, du habest mich gesehen. Grüße auch meine teure Gattin und überbringe ihr diese Worte: 'Immer gedenke ich dein, selbst am Tage des Jüngsten Gerichts; dann werde ich mich vor meinen Schöpfer stellen, dein Bildnis im Herzen tragend. Ich versichere dich, daß deine Traurigkeit mich viel mehr betrübt als meine Gefangenschaft, ja selbst als meine Aussicht auf den Tod'“ (Dozy a. a. O. 1, S. 388).

Das sind minnigliche Gedanken und Bilder, wie sie später die Troubadours auf ihre Herzensdame übertrugen. Allerdings hier gegenüber der eigenen Ehefrau angewendet. Und als ein Vorfahr der ritterlichen Helden des späteren höfischen Liebesromans erscheint Saïd, wenn erzählt wird, wie er — nach alt-arabischer Heldensitte²⁾ — vor der Schlacht den Befehlshaber

¹⁾ Außer dem oben S. 294 Gesagten wäre mit Alfred v. Kremer, Kulturgesch. d. Orients 1, S. 30—32 hervorzuheben, wie der oben erwähnte Dichter Omar Ibn Abî Rabîa in seinen galanten Gedichten zwar ohne Scheu den Namen der verehrten Dame nennt, aber dabei doch bei ihm überall die Verherrlichung des Weibes hervortritt. — Der älteste provenzalische Minnesänger Graf Guilhem von Poitou erscheint in diesem Punkt gleichfalls widerspruchsvoll: neben Versicherungen zartester Rücksicht gegen die geliebte Dame gestattet er sich doch, wo sein Zorn erregt ist, zwei Damen in einem meisterhaften Schmähgedicht als seine Geliebten mit ihren Namen und den Namen ihrer Ehemänner zu bezeichnen. Übrigens, diese Namen selbst halte ich für fingierte, die nur durch ihre scheinbare Echtheit verblüffen sollen.

²⁾ Dozy, Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne, 3. éd., Leyde 1881, Tome 2, S. 60 (mit Verweisung auf Wüstenfeld, Das Heerwesen der Muhammedaner, Göttingen 1880, S. 65f.); A. v. Kremer, Kulturgeschichte d. Orients Bd. 1 (1875), S. 90.

des feindlichen Spanierheeres Omar Ibn Hafßôn zum Zweikampf herausfordert, dieser sich aber trotz seiner Tapferkeit mit ihm nicht zu messen wagt, wie er ein andermal überraschend im Handgemenge auf Omar trifft, der ihm wieder entrinnen möchte, aber von Saïd mit beiden Händen um den Leib gepackt und zu Boden geworfen wird. Zehn Eigenschaften, die ein vollkommener Edelmann besitzen müsse, rühmten die Zeitgenossen an Saïd: Großmut, Tapferkeit, vollkommene Kenntnis der Reitkunst, Schönheit, Gabe der Dichtkunst, Körperkraft, die Kunst, die Lanze, das Schwert und den Bogen zu handhaben (Dozy a. a. O. S. 389).

Aber der Mann, der dieses Ideal eines tapferen und edlen Arabers verkörperte, war zugleich der Typus eines Dichters neuer Liebespoesie. Keiner wurde so schnell und tief von Frauenreiz ergriffen als er. Der Klang einer seelenvollen Stimme, der Anblick schöner Locken schlug ihn in Bande. So verliebte er sich in Cordova, als er am Palast des Prinzen Abdallâh vorüberging, in eine unbekannte Schöne, deren Gesang aus dem Fenster des ersten Stockwerks auf die Straße drang. Entzückt, voller Sehnsucht nach der Unbekannten hörte er ruhig zu. Nach langem Warten bemerkte er endlich eine kleine weiße Hand, die dem Prinzen eine Schale reicht. Weiter sah er nichts. Aber Stimme und Hand genügte, seine Leidenschaft zu entzünden. Die un-gesehene Sängerin war die schöne Dschehâne; da sie dem Prinzen gehörte, war sie von Saïd durch eine unübersteigliche Schranke getrennt. Voller Verzweiflung suchte er seiner Liebe ein anderes Ziel, suchte er nach einer Doppelgängerin und Vertreterin der Geliebten. Er kaufte die schönste Sklavin, die er finden konnte, und gab ihr den Namen Dschehâne. Er tut wie Tristan — gleich ihm ein Ideal höfischen Rittertums, ein Held des Kampfes und ein Meister der Sangeskunst und eleganter Rede —, der, um die blonde Isolde zu vergessen, sich mit der Isolde Weißhand verbindet. Aber es war — wie später bei Tristan — vergeblich; er konnte über der zweiten Dschehâne nicht die erste, die wahre Dschehâne vergessen. So weihte er ihr denn folgendes Gedicht:

„Der liebliche Gesang, den ich gehört habe, hat mein Herz mir entrissen und mich in Traurigkeit versenkt, die mich langsam verzehren wird. Dschehâne ist es, der ich mein Herz gegeben; ihr werde ich ewiges Gedenken weihen und doch

haben wir einander nie gesehen... O Dschehâne, Gegenstand meines Verlangens, sei gut und mitleidig gegen mein Herz, das mich verlassen hat, um zu dir zu fliegen! Wie teuer ist mir dein Name; ich rufe ihn an, meine Augen fließen über von Tränen; ich rufe ihn an voll Andacht und Ehrfurcht wie ein Mönch den Namen seines Heiligen anruft, wenn er sich vor seinem Bilde auf die Knie wirft.“

Wiederholt hat man sich hier an den Minnesang erinnert gefühlt¹⁾. Aber es ist nicht bloß Stimmung und Charakter dieser Liebe, was das Bekenntnis dieser andalusischen Muslims als Vorstufe des Minnesangs erscheinen läßt. Es sind vielmehr bestimmte einzelne Motive, die genau gewissen grundlegenden Bestandteilen des späteren Minnesangs entsprechen: 1. diese Liebe entreißt dem Liebenden sein Herz und gibt es der Geliebten, das Herz fliegt zu der Geliebten; 2. diese Liebe erweckt ein Trauern, das verzehrt; 3. diese Liebe entsteht durch Fernwirkung ohne persönliche Bekanntschaft; 4. der Liebende bittet die Geliebte um Mitleid wie einen strengen Herrn; 5. diese Liebe ist gleich der kniefälligen Andacht vor einem Heiligenbild; 6. diese Liebe rührt durch bloße Anrufung des Namens der Geliebten den liebenden Ritter zu Tränen.

Dieser schmachtende Anbeter einer mehr geahnten als gekannten Frau entlockt seiner Liebesleier jedoch auch andere Klänge. Wir haben von ihm ein Lied voll stürmischer Sinnlichkeit und prachtvoll plastischer Schaukraft:

„Der süßeste Augenblick ist der, wo man in der Runde trinkt, oder vielmehr, wo man nach einem kleinen Streit sich

¹⁾ Dozy, der (a. a. O. 1, S. 390) dieses Gedicht mitteilt, sagt treffend: „man sollte meinen, der letzte Vers sei von einem provenzalischen Troubadour, denn er spricht die ganze Zartheit des christlichen Ritters aus und die Art des Dienstes, welchen dieser der Dame seines Herzens weihte“. Ebenso Adolf Friedrich Graf von Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, Stuttgart, Cotta (zuerst 1865), 2. Aufl. 1877, Bd. 1, S. 120: „Wer glaubt in dem folgenden Gedicht von Saïd Ibn Dschüdi nicht das Lied eines Minnesängers oder Troubadours zu hören? Und doch lebte der Dichter dieser Verse schon im neunten Jahrhundert, so lange vor beiden!“ Einen geschichtlichen, kausal-genetischen Zusammenhang zwischen dieser Poesie und dem Minnesang scheint Schack also nicht ernsthaft erwogen zu haben. Seine Übersetzung in glatten Reimstrophen erreicht die Schönheiten des Gedichts, scheint mir, nicht ganz.

mit seiner Geliebten wieder aussöhnt, oder noch weit eher, wo der Liebhaber und die Geliebte sich trunkene Blicke zuwerfen, oder endlich der, wo man die Angebetete in seine Arme schließt.

Ich durchheile den Kreis der Freuden mit dem Feuer eines Renners, der das Gebiß zwischen die Zähne genommen hat; was auch daraus komme, all meine Wünsche muß ich befriedigen. Am Tage des Kampfes, wenn der Todesengel über meinem Haupte schwebt, unerschütterlich — lasse ich mich von zwei schönen Augen jederzeit erschüttern“ (Dozy 1, S. 390).

Die arabischen Gelehrten führen diese Verse nur mit einem 'Möge Gott ihm vergeben!' an. Aber sei ihr sittlicher Schauer nun geheuchelt oder ehrlich — fiel ja doch der Dichter 897 der Rache eines Häuptlings zum Opfer, dessen Gattin er durch seine Verse zu einem Liebesverhältnis hingerissen hatte (August Müller, *Der Islâm*, Bd. 2, S. 495) —, wir können das ästhetische Urteil dieser Kritiker über dieses Lied nicht teilen. Wir sehen hier im engsten Raum ein lyrisches Kunstwerk von ewiger Jugend und Größe. Es enthält noch immer ererbte Motive der altarabischen Lyrik: Rückblick auf eigene Liebeserlebnisse und erotische Situationsbilder („Selbstlob“ s. oben S. 292 Anm. 1); Hinweis auf die Pracht und Kraft des edlen Rosses; kampfgierigen Mut, der dem Tode trotzt; Entzücken über ein glühendes Augenpaar. Aber wie straff und sparsam ist dies alles aus der alten lockeren Breite und zerfließenden Fülle, aus der Quodlibet-Art der Kasside zusammengedrängt in einen geschlossenen Rahmen, in eine künstlerische Einheit und wie ist es innerlich belebt durch den persönlichen Herzensanteil!

Wir finden uns erinnert an den ersten Trobador, den sein alter Biograph als „großen Frauenbetrüger“ bezeichnete, den Grafen Guilhem von Poitou, dem auch neben dem geduldig harrenden, dienenden, werbenden, die Geliebte überschwenglich preisenden Minnelied, selbst an eine nicht gekannte Dame, heißblütige und kecke, ja zynische Verse zu Gebote stehen für das erotische Draufgängertum, für die — in der arabischen Lyrik seit jeher beliebte — Liedgattung des Selbstlobs in den Künsten und Abenteuern der Liebe, dem das Bild von dem Hengst mit dem zwischen den Zähnen geklemmten Gebiß so ganz und gar gemäß wäre, ihm, der zwei geliebte Edelfrauen mit zwei Reitpferden vergleicht, die sich nebeneinander nicht vertragen, und dabei mit einem absichtlichen, komischer Wirkung

dienenden Rückfall in die geschlechtliche Roheit des frühislâmischen Minnesanges scheinbar sogar ihre Namen nennt (s. oben S. 300 Anm. 1). Wir finden uns erinnert fast mehr noch an einen deutschen Dichter sinnlicher Tagelieder und Kûnder tiefer Herzensliebe: Wolfram von Eschenbach; und die feine Beobachtung über die Aussöhnungswonne Verliebter nach kleinem Streit mahnt an eine der rührendsten, aus echtem Erleben geflossenen Prägungen Walthers (Lachmann 70, 7): *sanfte zûrnen, sêre sûenen, deis der minne reht* *).

Die erste Strophe des vorliegenden Gedichts gibt in einer Stufenfolge, die sich geradezu dramatisch steigert, eine ganze Theorie der Lebens- und Liebesfreuden: das ist ein Thema, das im späteren romanischen und deutschen Minnesang unendlich oft erfaßt worden ist, jedoch niemals dünkt mich, prägnanter, künstlerischer, wirksamer.

Aus der Zeit nach dem Sturz der spanischen Omaiaden (1013) tragen ausgesprochenen Minnesangcharakter die Lieder des Abûl Walîd Ibn Saidûn, der als Hofdichter und Sekretär wie als Gesandter in diplomatischen Angelegenheiten bei Ibn Dschachwar, dem damaligen Machthaber in Cordova, eine angesehene Stellung einnahm (s. Brockelmann 1898 Bd. 1, S. 274f., 1901, S. 155f.; Dozy Bd. 2, S. 364). Er feiert in schwärmerischen, sehnsüchtigen, klagenden Liebesgesängen die omaijadische Prinzessin Wallâda, mit einem Naturgefühl, das Schack an Petrarca erinnert. Sein alter Biograph leitet übrigens einen mitgeteilten poetischen Liebesbrief mit einer Frühlingsbeschreibung ein (Schack 1, S. 286f.), die ganz der typischen Frühlingsbegrüßung in den Gedichteingängen der Trobadors entspricht. Wenn Ibn Saidûn klagt, die Geliebte sei ihm entrückt, obgleich sein Herz ihr Wohnplatz sei (ebd. S. 288), so erkennt man das uralte Motiv arabischer Liebespoesie, die Elegie über den verlassenen Wohnplatz der

*) Meine ganze obenstehende Darlegung ist — und sogar von sonst urteilsfähigen Lesern — so völlig mißverstanden worden, daß man geglaubt hat, ich hätte unmittelbare Entlehnungen des deutschen Minnesangs aus arabischen Vorbildern für möglich gehalten. Darum sei hier ausdrücklich versichert, daß ich die Vergleiche mit Wolfram und Walther nur gezogen habe, um zu zeigen, daß der spanisch-arabischen Liebesdichtung und dem provenzalisch-deutschen Minnesang gewisse eigentümliche Crundlagen der Motive, der Situationen und der Stimmung durch eine weitreichende Tradition gemeinsam sind.

entschwundenen Geliebten, in Verbindung mit dem minniglichen antithetisch spielenden Zukunftsmotiv, daß die ferne, unerreichbare Geliebte doch immer im Herzen des Liebhabers wohnt, ihm also ewig und unverlierbar nahe bleibt. Wenn er seine treue Liebe eine seiner Seele aufgelegte Bürde nennt, wie kein anderer sie trägt und er allein sie 'standhaft' tragen könne (ebd. S. 289), so ist das jener für den höfischen Minnesang in Frankreich und Deutschland später typische, mit Geringschätzung der nicht oder nicht so tief und treu Liebenden gemischte Stolz auf das eigene Liebesleid und seine Schwere, den bei uns Reinmar der Alte am inbrünstigsten ausgesprochen hat. Wenn er die Geliebte anruft als „Schwester des Monds an Helle, Strahlend und hehr wie er“ und von Gott ein Wiedersehen erbittet (ebd. S. 290), so fühlen wir uns gleichfalls völlig in der Minnesangs-Phraseologie und wir Deutsche denken zunächst unwillkürlich an Heinrich von Morungen. Wenn ihm in der Trennung die Nächte so lang erscheinen und er Nacht für Nacht darüber klagt, daß nur die einst mit ihr verbrachten so kurz waren, so haben wir wieder das stehende Tageliedmotiv des Minnesangs.

Der Graf von Schack hat in seinem schönen Buch das uns beschäftigende geschichtliche Problem sehr zurückhaltend und nicht ohne einen gewissen Widerspruch beurteilt¹⁾. Er machte dann selbst den Versuch, 'die Poesie der Araber in ihren Berührungen mit der Poesie der christlichen Völker Europas' dar-

¹⁾ Graf Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien², Bd. 1, Vorwort S. VIII: „Die oft aufgeworfene Frage, ob die mittelalterliche Poesie des christlichen Europa Einflüsse von der arabischen empfangen habe, läßt sich weder ohne weiteres verneinen noch auf allgemeine Annahme und oberflächliche Analogie hin bejahen; nur die Bekanntschaft mit der abendländisch-arabischen Dichtkunst selbst kann über den dunklen Punkt Licht verbreiten.“ Bd. 1, S. 62: „Ich bin weit entfernt, den Ursprung des Rittertums, wie man es lange getan, im Orient zu suchen; allein es ist Tatsache, daß viele von den Ideen und Grundsätzen, welche sein Wesen ausmachen, schon von alters her unter den Arabern herrschten. Die Verehrung und Beschirmung der Frauen, die Verteidigung der Schwachen und Unterdrückten bildeten, neben der Ausübung der Rachepflicht, den Kreis, in dem sich das Leben der alten Wüstenhelden bewegt, und wer den merkwürdigen Roman 'Antar' liest, sieht mit Überraschung die morgenländischen Recken meist von den nämlichen Impulsen bewegt wie die Paladine unserer Rittergedichte“ (folgt der oben S. 302 Anm. 1 erwähnte Hinweis).

zustellen¹⁾. Der früheren Überschätzung des orientalischen Einflusses entgegnet er die mittelalterlichen Aussagen über arabisch-spanische Wissenschaft und Magie, die Zeugnisse für die Bekanntschaft gewisser christlicher Spanier des 9. Jahrhunderts mit Gedichten, Märchen, theologischen und philosophischen Schriften der Araber und für den Eifer dieser christlichen Spanier, die Kunst des korrekten und eleganten Arabisch zu erlernen²⁾, erwähnt die uns bei Maqqari (17. Jahrhundert) erhaltenen Verse eines christlichen Sevillaners des 11. Jahrhunderts, die gewandt arabische Sprache und Metrik handhaben, legt dann mit Recht Gewicht auf die Mittlerrolle der sogenannten Mozaraber, d. h. der zahlreichen Arabisch als Muttersprache redenden, aber auch mit romanischer Sprache vertrauten Christen Spaniens, sowie auf die in Spanien lebenden Juden, die vielfach kastilische und arabische Verse dichteten, verweist auf den Verkehr, den häufig spanische Christen mit den Muslims hatten, freiwillig aus Abenteuerlust oder als Gefangene ('Slawen') oder — in weitestem Ausmaß seit dem 11. Jahrhundert — als Söldner in ihren Leibwachen und Heeren³⁾.

¹⁾ Graf Schack a. a. O. 2, S. 88—162.

²⁾ Vgl. die ausführlichen Nachweise bei Dozy a. a. O. 1, S. 310ff. 321. In Dozys Schilderung jener im 9. Jahrhundert den arabisierten Christen Widerstand leistenden Führer der exaltierten christlichen Partei zu Cordova, des Priesters Eulogius und des Laien Alvarus (a. a. O. 1, S. 337f.; dazu Aug. Müller, Der Islâm 2, S. 476ff.), scheint mir sehr wichtig die wenig beachtete Nachricht, daß diese christlichen Patrioten das bis dahin unter den Christen Spaniens (seit den Westgoten) geltende Verbot, sich mit der heidnischen Literatur des römischen Altertums zu beschäftigen, beiseite setzen, nun vielmehr die altrömische Dichtung (Vergil, Horaz, Juvenal) als Gegengewicht gegen die der Araber benutzten und ihre Mitbürger für die nationale Literatur ihrer Heimat, für ihre Landsleute Lucan und Seneca zu begeistern suchten. Das ist eine Bewegung, die in ihrem Motiv völlig der italienischen Renaissance des 14. Jahrhunderts entspricht, in der ja Petrarca, Rienzo und ihre Mitkämpfer gleichfalls die nationale Ehre ihrer Zeitgenossen aufriefen. Sie unterscheidet sich durch dieses auf wirklicher Stammesgemeinschaft beruhende patriotisch-nationale Element aber ganz und gar von den Pseudo-Renaissancen des Mittelalters (der irischen, altenglischen, karolingischen, französischen, staufischen).

³⁾ Diese 'Slawen', d. h. gefangene Fremde (ursprünglich von Deutschen verkaufte slawische Kriegsgefangene, dann überhaupt alle fremden Sklaven), die im Harem oder in der Armee dienten, nahmen

Alle diese Tatsachen benutzt Graf Schack dann aber nur, um einen Einfluß der arabischen Poesie auf die spanische Volksdichtung, die Romanzen, nachzuweisen, den ja schon Wilhelm Schlegel behauptet hatte s. Berlin. Sitzungsberichte 1918, S. 864f. Anm. 2, wieder abgedr. 'Vorspiel' Bd. 2)¹⁾.

Das eigentliche geschichtliche Problem liegt aber natürlich im frühen Mittelalter und betrifft das Verhältnis des Minnesangs der provenzalischen Trobadors zu der Liebespoesie der Araber. Diesen Kernpunkt berührt Graf Schack in jener Untersuchung gar nicht, und an anderen Stellen seines Buches, wo er doch auf ihn geführt wird, weicht er einer schärferen Blickeinstellung und genauen Beleuchtung mit einem allgemeinen Verzicht auf die Entscheidung der Frage aus. Und doch bietet er selbst gerade einige Zeugnisse über die arabisch-spanische Hofpoesie, die als Schlüssel des Problems dienen dürfen. Mir wenigstens brachten sie vor Jahren, nachdem zuerst Schacks Normannenwerk, worin das eine dieser Zeugnisse wiederholt ist²⁾, mich darauf hingewiesen hatte, geradezu eine Erleuchtung und gaben mir zu der vorliegenden Untersuchung die erste Anregung.

In einem Abschnitt, der von den besoldeten Hofdichtern der spanischen Omaiaden, die diese nach dem Beispiel ihres östlichen Ahnherrn Jesid I. anzustellen pflegten, handelt und dabei hervorhebt, daß auch einzelne spanische Machthaber, wie der seit 899 in Sevilla mit fast königlicher Gewalt herrschende

leicht Religion, Sprache und Sitten ihrer Herren an, manche erhielten eine gute Ausbildung, legten Bibliotheken an und dichteten Verse, wurden mit wichtigen militärischen und bürgerlichen Ämtern betraut; unter Abderrachmân III. gab es deren bereits viele Tausende: Dozy a. a. O. I S. 38f.; August Müller, Der Islâm 2, S. 511f.

¹⁾ Die beiden übereinstimmenden poetischen Motive, die Schack zum Beweise anführt, sind freilich ohne Gewicht: sowohl die Stadt als Braut, um die der Eroberer wirbt (Bd. 2, S. 115ff.), als die Klage der treuen verwitweten Turteltaube (S. 130ff.) gehen sicher nicht auf die arabische Poesie Spaniens zurück, sondern haben einen viel älteren Ursprung und ein viel weiteres Verbreitungsgebiet. Jenes Motiv wurzelt in alttestamentlicher und antiker Tropik, dieses ist gemeineuropäisch (vgl. jetzt meine Darlegung im Kommentar zu Bernts und meiner Ausgabe des Ackermann aus Böhmen, Vom Mittelalt. z. Reformation III, 1, S. 185—196).

²⁾ Graf von Schack, Geschichte der Normannen in Sizilien Bd. 1, Stuttgart 1889, S. 29.

Ibrâhîm Ibn Haddschâdsch den Poeten¹⁾ an ihrem Hof mit großer Freigebigkeit einen ehrenvollen Platz einräumten, macht Graf Schack über den Hofdichter Jachjâ Ibn Hakam el Gasâl ('die Gazelle') nähere Mitteilungen²⁾. Am Hof zu Cordova nahm er unter Emir Abderrachmân II. (822—852), einem verschwenderischen, prachtliebenden Freund der Poesie und Kunst, der sich selbst im Dichten versucht hat, eine angesehene Stellung ein und wurde, wie das auch sonst üblich war, als Gesandter an verschiedene Höfe geschickt. Am Hof zu Byzanz gewann er das Wohlwollen des Kaisers dadurch, daß er im Gespräch mit diesem bei dem Eintreten der Kaiserin wie zerstreut stockte und auf Befragen ihre Schönheit als Grund angab und deren überwältigende Wirkung mit lebhaften Worten pries, was auch die Kaiserin sehr befriedigte. In ähnlicher Weise feierte er auf einer anderen diplomatischen Sendung, deren Anlaß wir nicht kennen, zu einem der normannischen Seekönige an dessen Hofe seine Gemahlin, die Königin Theuda, in einem improvisierten Huldigungsgedicht und machte auch dadurch Glück.

Diesem Jachjâ, der seinen Beinamen 'die Gazelle' wegen seiner Schönheit führte, wurde nachgerühmt, daß er ein Muster feinen höfischen Benehmens gewesen sei. Aber Spottverse, die er gegen einen anderen, mächtigeren Günstling am Hof von Cordova, den Hofmusikus Sirjâb gerichtet hatte, führte seine Verbannung herbei. Auch dieser glücklichere Rival galt als Meister des guten Hoftons. Auch er war ein ausgezeichnete Dichter, kannte Worte und Melodien angeblich von zehntausend Liedern auswendig, besaß ein reiches astronomisches und geographisches Wissen, das ihn befähigte, über die verschiedenen Länder und

¹⁾ Unter ihnen der oben S. 289 Anm. erwähnte gekrönte Dichter Achmed Ibn Abd rabbihi (860—940: Dozy 1, S. 445), über Ibrâhîm selbst s. Dozy 1, S. 407ff. 435ff., Aug. Müller, *Der Islâm* Bd. 2, S. 494f.

²⁾ Graf Schack, *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien* Bd. 1, 1. Aufl. S. 73ff., 2. Aufl. S. 75ff.; Aug. Müller, *Der Islâm* 2, S. 531f. Die Nachricht über Jachjâ Gasâls galante Huldigungsrede und minniglich-enkomiastische Verse an die fremden Fürstinnen steht bei Maqqarî, der erst im 17. Jahrhundert schrieb, aber alte Quellen benutzte. * Nach einer Mitteilung Georg Jacobs starb der Dichter el-Gazâl im Jahre 250 d. H. (872 n. Chr.) und war die Quelle für Maqqarîs Nachricht über ihn (*Leidener Ausgabe* I, S. 630f.) Abul-Ḥattâb ibn Dihja († 1235), für den Wüstenfeld, *Geschichtsschreiber der Araber* S. 117f. zu vergleichen ist. *

ihre Sitten anziehend zu erzählen. Höher noch geschätzt wurde sein Geist, sein Geschmack, die Feinheit seiner Manieren¹⁾. Ein höfischer, verfeinerter und veredelter Vorläufer also des im Meister *Trougemund* erscheinenden deutschen Spielmannstypus. Er war in Bagdâd unter Hârûn ar-Raschid von einem berühmten Meister der Sangeskunst ausgebildet worden, hatte diesen aber überflügelt und mußte seiner Eifersucht weichen. Er besaß offenbar ein Genie, das sich sofort durchsetzte. „Er ist besessen“, sagte sein von Neid und Angst erfüllter Lehrer, als er ihn glücklich entfernt hatte, von ihm zum Chalifen, „er gibt an, daß Geister mit ihm sprechen und ihm die Melodien eingeben, welche er komponiert; er ist so stolz auf sein Talent, daß er glaubt, nicht seinesgleichen auf der Welt zu haben“. Und in der Tat soll Sirjâb im Schlaf Geister singen zu hören geglaubt und dann die Melodien mit einem von ihm dazu gedichteten Text jungen Mädchen gelehrt und aufgeschrieben haben. Dieser seltsame Mann gewann über den schwachen Emîr von Cordova die größte Macht und hatte am Hofe einen beherrschenden Einfluß, überließ aber die politischen Angelegenheiten der Sultantin Tarûb. Er ist vielleicht das sprechendste Beispiel für die Bedeutung der ästhetischen Kultur in dieser neuen Hofsitte. Der Dichter und Komponist hinreißender Lieder ist zugleich die höchste Autorität in allen Fragen der höfischen Eleganz. Und dieser Herold einer

1) Dozy, a. a. O. I, S. 302—306: „Niemand war wie er geübt in witziger Unterhaltung, niemand besaß in so hohem Grade Gefühl für das Schöne und Kunstsinn, niemand kleidete sich mit so viel Anmut und Eleganz, niemand verstand es so gut wie er, ein Fest oder ein Gastmahl anzuordnen. Man betrachtete ihn als einen außergewöhnlichen Menschen, als ein Ideal in allem, was guten Ton betrifft, und in dieser Beziehung wurde er der Gesetzgeber des arabischen Spanien. Die Neuerungen, welche er schuf, waren kühn und zahllos, er bewirkte einen völligen Umschwung in Sitten und Gebräuchen. Früher hatte man das Haar lang und an der Stirn gescheitelt getragen; man hatte sich bei Tisch goldener oder silberner Gefäße und Tischtücher von Leinen bedient. Jetzt trug man das Haar rund um den Kopf abgeschnitten; die Gefäße waren von Glas, die Tischtücher von Leder; so wollte es Sirjâb. Er schrieb die verschiedene Art der Kleidung vor, welche man zu jeder Jahreszeit tragen sollte; er lehrte die spanischen Araber, daß Spargel ein vortreffliches Gemüse seien, . . . mehrere von ihm erfundene Gerichte haben seinen Namen behalten; man fing an, sich nach ihm bis in die kleinsten Kleinigkeiten des eleganten Lebens zu richten.“

neuen poetisch-gesellschaftlichen Bildung und Konvenienz war ein Perser. Das ist eine für das Verständnis der Entwicklungsgeschichte der neuen lyrischen Hofkunst bemerkenswerte Tatsache.

Jachjâ und Sirjâb, die beiden feindlichen Hofliteraten, zeigen uns eine neue Mischung künstlerischer, dichterischer, sozialer Triebe, die uns dann in der neuen Minnepoesie und in den Liebesromanen der abendländischen Hofgesellschaft wiederbegegnet. Es ist ein neues Lebensideal, das jene beiden Nebenbuhler vertreten. Und dieses Lebensideal setzt sich für moderne Begriffe befremdend zusammen aus Elementen, die sich nach unserer Meinung widersprechen: äußerliche Regeln des Schicklichen, der Verfeinerung und Verschönerung aller materiellen Güter und Genüsse durchdringen sich mit einer Vergeistigung des gesellschaftlichen Verkehrs, die allerdings nur in dem engen Rahmen einer allgemeingültigen Konvenienz erfolgt, zugleich aber auch mit einer Befreiung des künstlerischen Gefühls, mit einem großartigen Bekenntnis zu einem geheimnisvollen, dämonischen Offenbarungscharakter aller musikalisch-poetischen Eingebung. Die Dichter und Musiker sind als Hofpoeten, ja als besoldete Hofbeamte und Sekretäre die Führer, Tonangeber, Lehrer einer neuen, die Höfe beherrschenden, die Fürsten mitreißenden, die fürstlichen Frauen entzückenden weltlichen Lebensanschauung. Und über dieser leuchtet als Sonne die Minne, die innige und zarte, andächtige, geduldig werbende, klagende, dienende, leidenschaftliche Hingabe an eine edle, hochstehende, mächtige Frau.

Zu gleicher Zeit, wo diese neue geistige literarische Hofkultur im Kreise der muslimischen Fürsten und Aristokraten Spaniens ihr Szepter schwang, bekämpfte ihre suggestive Wirkung unter den Christen Spaniens der oben (S. 306, Anm. 2) genannte Eulogius. Aber er, der die nationale Ehre der christlichen Spanier dagegen aufreizt und seine Stammesgenossen durch die antiken Schriftsteller Spaniens zum Widerstand entflammen will, gibt sich selbst einem enthusiastischen geistlichen Freundschaftsverhältnis hin zu der muslimischen Christin Flora, das in seinem durchaus lyrischen Ausdruck (Dozy 1, S. 320) als eine Art Seelenminne erscheint und, wie ich glauben möchte, angesteckt ist von der schwärmerischen Erotik der muslimischen Hofpoesie. Stimmt man mir zu, so gewinnt man

ein Zeugnis für die unwiderstehliche Verbreitungskraft ihres künstlerisch menschlichen Gehalts, wie es stärker sich nicht denken läßt.

Es mag anderseits auch die leidenschaftlich vibrierende Gefühlsinnigkeit des spanischen Christentums, die sich in der Wonne der Gottesliebe berauscht und das Martyrium mit altchristlicher Inbrunst als höchsten Triumph ersehnt, zurückgewirkt haben auf die muslimische Lyrik und in dieser dem überlieferten Schema der erotischen Elegie jenen Hauch von Zartheit, Reinheit und Gemütswärme eingeflößt haben, der sie über die arabische Poesie des Ostens erhebt. Es ist, als ob auf diesem spanischen Boden das Visionäre und Ekstatische, das glutvolle Heldentum des Martyriums unter Sarazenen und Christen in gleicher Weise¹⁾ so stark und früh sich entfaltet hat wie nirgend sonst. Die seraphische Christin Flora und ihr zelotisch am Islām hängender Bruder zeigen in derselben Familie, wie hier in beiden Lagern der Glaubenskampf mit jähem Ungestüm und höchstem Schwung der Seele durchgefochten wurde. Ob in jenem spanischen Christentum westgotische oder gar altiberische Stammeseigenheiten nachwirken, bleibe dahingestellt.

VII.

Ich glaube demnach, man darf mit der Möglichkeit rechnen, daß diese panegyrischen Huldigungen zu Ehren fürstlicher Frauen, wie sie die arabischen Hofpoeten der andalusischen Herrscher seit dem 9. Jahrhundert ausübten, jenes gesuchte literarische poetisch-soziale Schema bieten, das der werdende provenzalische *Minnesang*, der neue Minnedienst und der romantische Liebesbegriff der höfischen Romane übernommen hat. Es finden sich darin die wesentlichen Bestandteile der neuen abendländischen Gesellschaftspoese: die neue Auffassung des Weibes, der neue vergeistigte, schwärmerisch-sinnliche Ausdruck für die geschlechtliche Liebe, die neue soziale Rolle der verheirateten Frau, das neue Gesetz des Frauendienstes, der heimlichen Minne und des Namenverbots, das Motiv der trauernden, schmach tenden, vielfach unglücklichen Liebe, die typische Liebesklage, der Stolz auf das Liebesleid, die Virtuosität des minnig-

¹⁾ Vgl. über diesen beiderseitigen religiösen Enthusiasmus in Spanien Schack a. a. O. I, S. 139—148.

lichen Gedankenspiels, ferner typische Motive besonderer Art (Natureingang, Tageliedsituation; die Wache, die Aufpasser und Merker¹⁾; Herzensraub und Herzenstausch und Wohnen im Herzen der Liebenden; Traumbild der Geliebten und gehörtes Lob über die unbekanntete Dame als Anlaß oder Wirkung der Liebesleidenschaft und manches andere). Gewiß soll damit nicht die innere Ursache für die Entstehung des Minnesangs bezeichnet sein. Die zu finden und in Worte zu fassen, das übersteigt wohl die Kräfte geschichtlicher Erkenntnis, jedesfalls die meinigen. Da wirken in geheimer Tiefe Wandlungen und Weitungen der mittelalterlichen europäischen Psyche, die verwachsen sind mit dem gesamten Entwicklungsprozeß der abendländischen Kultur. Diesen natürlichen Teil in dem geschichtlichen Wunder des mittelalterlichen Minnesangs will ich nicht erklären. Aber für den stärkeren künstlichen Teil glaube ich die geschichtliche Ableitung in der angegebenen Richtung suchen zu dürfen.

Freilich bleibt künftiger Forschung noch viel zu klären übrig. Es gilt, die Zeugnisse für jene panegyrische Hofpoesie von minniglicher Haltung und gesellschaftlich-politischer Tendenz zu vermehren. Es gilt, den Kunstcharakter, die metrischen und stilistischen Formen dieses andalusischen Hof-Minnesangs schärfer zu erfassen. Formale Beziehungen arabischer Gedichtgattungen zu abendländischen Lied- und Strophenarten sind ja oft behauptet worden. Das müßte eindringlich nachgeprüft und, soweit es auf Wahrheit beruht, methodisch begründet werden. Bedeutsam scheint mir für den ganzen von mir vermuteten geschichtlichen Werdeprozeß die gerade in Andalusien vollzogene Erfindung und Einführung der beiden volkstümlichen Liedgattungen arabischer Lyrik: des *Muwasschach* und des *Sadschal*²⁾. Dadurch wurde die traditionelle Form der

¹⁾ Dieses, provenzalischen und deutschen Minnesängern gleich geläufige Motiv eignet schon der vorislâmischen Poesie der Araber.

²⁾ Vgl. darüber Schack a. a. O. 2, 1. Aufl. 1865, S. 51 ff., 2. Aufl. S. 50 ff. (mit den ersten Beispielen für beide Gattungen in deutscher Übertragung). Die Entscheidung der Frage, wer die eigentlichen Erfinder und ersten Ausbildner dieser Form waren, ob die von Brockelmann, *Gesch. d. arab. Lit.* 1898 1, S. 272 f., 1901 S. 148. 156 f., genannten Dichter und ob auch der von Hammer-Purgstall, *Literaturgesch. der Araber I. Abt. Bd. 4*, S. 705 f., zu Ibn Abd Rabbihi als „der erste Dichter und Erfinder dieser Dichtungsform“ genannte „Mikdem Ibn Moafi el-Kaberî, einer der Hofdichter Emîr Abdallâhs“

altarabischen Kasside mit neuem Blut erfüllt. Das starre Schema lockerte sich. Die Auswahl und die Gestaltung der ererbten Motive wurden freier und straffer. Die in einer festen Phraseologie, in vorgeschriebenen Gleichnissen erstickende Sprache schöpfte frischen Atem aus der volkstümlichen Sprache, aus den Dialekten. Die Hauptsache aber war wohl der metrische Umschwung: der Übergang vom distichischen Bau zum strophischen, von gepaartem Reim oder Einreimigkeit zur Mehrreimigkeit in verschränkter Reimstellung. Das gab die Grundlage für die Strophenform der abendländischen Minnelyrik.

Doch ist neben diesen beiden neuen freien Liedgattungen des sarazenischen Spaniens auch noch eine ältere Quelle volkstümlicher Lyrik festzustellen und in Anschlag zu bringen: die kleinen Liebesliedchen, die seit dem 8. Jahrhundert in der literarischen Dichtersprache, aber in volksmäßiger Form uns erhalten sind und den späteren lyrischen Einlagen in 'Tausend und Eine Nacht' gleichen (Brockelmann 1901, S. 65). Da sie meist an bestimmte Personen der romantischen Sage geknüpft sind, führen sie aus der reinen Lyrik hinaus und weisen auf das wichtige Problem der alten Wechselbeziehung zwischen Liebeslied und Liebesroman. Davon wird noch später zu reden sein.

Die nächste weitere Frage ist dann, um mit dem wackern alten Bodmer (Sitzungsberichte 1918, S. 860, 'Vorspiel' Bd. 2) zu sprechen:

„Und woher haben die Spanier ihre Poesie empfangen; wenn von den Mohren, wem waren die Mohren selbige schuldig? Und so kann man weiter fragen, bis man zuletzt sagen muß: von einem Volke, welches ihr den Ursprung in seinem eigenen Schoße gegeben hätte“ (Neue Kritische Briefe, Zürich 1749, 11. Br., S. 69).

Auf Bodmers Frage ist freilich eine Antwort schon durch die vorstehende Untersuchung gegeben. Dies elegisch-panegyrisch-

von Cordova (888—912), wenigstens in wirksamer Weise an der Ausgestaltung dieser neuen Form beteiligt war, ist ohne große Bedeutung. Beachtenswert ist aber die von Hammer mitgeteilte Charakteristik, die zugleich die Bedeutung des Namens ('Gürtelgedicht') verständlich macht, aus Maqqaris Werk: Muwaschschach „d. i. Gedichte, in denen die Reime verschränkt, wie in den Halsbändern und Gürteln der Frauen Perlen und Edelsteine mit Gold und Silber abwechseln“.

minnigliche Dienstlied der arabischen Hofpoesie Andalusiens ist eine Fort- und Umbildung einer bereits in der früh- und vorislâmischen Dichtung der Araber bestehenden Gattung. Aber sind wir nun damit am Ziel unserer geschichtlichen Ableitung?

Es ist, soweit ich zu urteilen wagen darf, von der Bewunderung, die Goethe bekanntlich dem urwüchsigen Naturwesen der vorislâmischen arabischen Poesie entgegenbrachte, wohl immer noch ein ziemlicher Rest lebendig auch im allgemeinen wissenschaftlichen Bewußtsein. Graf Schack, sicherlich ein Kenner und verständnisvoller Beurteiler der arabischen Literatur, hat die Ansicht sehr nachdrücklich verfochten, den Arabern sei die Poesie anderer Völker zu allen Zeiten und überall unbekannt geblieben (a. a. O. 1, S. 99). Aber ohne das fachmännische Urteil eines Orientalisten zu beanspruchen, muß ich gestehen, daß ich an die Ursprünglichkeit, an die primitive Kunst der vorislâmischen arabischen Lyrik, z. B. der Muallaqât, des Diwân des Imruulqais, der Hamâsa nicht glaube. Und ich möchte den Grafen Schack gegen sich selbst mir zum Zeugen rufen. Er spricht (a. a. O. 1, S. 11) seine Verwunderung aus über den in der vorislâmischen Dichtkunst der Araber ihm auffallenden Kontrast zwischen Inhalt und Form: „auf der einen Seite die wilden Leidenschaften einer barbarischen Zeit, Mordbegier und Rachedurst; auf der andern eine Subtilität der Sprache, eine gesuchte Feinheit des Ausdrucks, als ob das Gedicht geschrieben wäre, um irgendein Kapitel der Grammatik zu illustrieren“. Und er sagt als ein gründlicher vielseitiger Kenner der Weltliteratur sehr richtig: „Eine solche Erscheinung steht als Ausnahme in der ganzen Literatur da.“ Ich, vom Standpunkte vergleichender Literaturwissenschaft, ziehe aber daraus den einzig zulässigen Schluß: eine solche Erscheinung, die allen unseren sonstigen Erfahrungen im Bereich der Poesiegeschichte widerspricht, kann in Wirklichkeit nicht existieren. Schacks Erklärungsversuch, die den Arabern „von alters her“ am Herzen liegende „Kenntnis der Gesetze und Reichtümer ihrer Sprache“, hilft nichts; er bringt vielmehr eine zweite, vielleicht noch größere Unmöglichkeit, daß ein Volk schon in seinem ursprünglichen Altertum um Kenntnis der Gesetze seiner Sprache 'bemüht' gewesen sein soll.

Ich finde, daß auch der Inhalt der vorislâmischen arabischen Poesie viel Künstliches, Bewußtes, Konventionelles enthält, das den Stempel literarischer Make und langer literarischer Tradi-

tion, ja literarischer Entlehnung trägt. Doch bleiben wir bei dem, was hier allein in Frage steht: sind die minniglichen panegyrischen Huldigungen der Hofdichter vor hochgestellten Frauen autochthon arabisch? Ich glaube nicht.

Sie sind, wenn nicht alles täuscht, ein älterer, d. h. im sechsten Jahrhundert bereits traditioneller Besitz orientalischer Hofsitte und Hofpolitik. Ich muß mich zur Erhärtung dieser Ansicht hier auf kürzeste Andeutungen beschränken.

Ich verweise vor allem auf Erwin Rohdes zusammenfassende Charakteristik der hellenistischen Poesie (Der griechische Roman, 1. Aufl., S. 59ff.): der Grundton der poetischen Empfindungen des Alexandrinischen Zeitalters ist die Erotik; die Liebe ist damals in den Rang der obersten poetischen Leidenschaft eingesetzt worden. Die veränderte literarische Rolle der Frau, das literarische Überwiegen des Motivs der Frauenliebe, das Aufkommen einer sentimentalen und galanten Richtung in der Darstellung der Liebe scheint von den höchsten Kreisen ausgegangen zu sein, wo sich eine völlige Emanzipation der Frauen erkennen läßt. Mazedonische und griechische Frauen fürstlichen Standes bewähren eine männliche Kraft und Kühnheit, politische Einsicht und mehr als weibliche Energie.

Erwin Rhode, a. a. O. S. 64: „So zeigen sich an den großen und kleinen Königshöfen die Frauen einflußreich und tätig: bei Lysimachus die gewalttätige Arsinoë, die, sehr gegen seinen Willen, die edle Amastris verdrängt; in Epirus außer der Lanassa Deidamia, des Pyrrhus Tochter; am Seleucidenhof eine ganze Reihe intriganter Fürstinnen: Laodice, Stratonice, Kleopatra u. a. Ganz vorzüglich treten am ptolemäischen Hofe die Frauen heraus: Berenice, die Gattin des Ptolemaeus Lagi; Arsinoë, die Schwester und (nach ihres ersten Gemahles, des Lysimachus, Tode) Gattin des Philadelphus; vor allen Berenice, die Frau des Euergetes. In diesen Monarchien regierten also ganz eigentlich die Frauen. Hier vornehmlich, an dem Hauptsitze der gelehrten Dichtung jener Zeit, wurde es auch Sitte, den vornehmen Frauen poetische Huldigungen darzubringen: wie die Königinnen zugleich mit ihren Gatten den Göttern eingereicht wurden, so durfte nun auch der Hofpoet nicht säumen, neben dem König die Königin zu preisen, ... ja er konnte sich, im Übermaß galanter Devotion, bis

zur vollkommenen Abgeschmacktheit versteigen, deren Gipfel Kallimachus erreichte in jener, aus Catulls Nachahmung [C. 66] so bekannten Elegie auf das von der astronomischen Courtoisie des Konon unter die Sternbilder versetzte Haar der Königin Berenice. Die Zustände der Höfe mögen also am besten den galanten Ton der hellenistischen Dichtung erklären: wenn doch in Wahrheit 'in allen souveränen Staaten der Gehalt für die Dichtung von oben herunter kommt' (Goethe, Wahrheit und Dichtung, Buch 7). " . . . ,Im wirklichen Leben entwickelte sich höchstens den Hetären gegenüber eine gewisse Ritterlichkeit, die nun freilich mit einem sehr unangenehmen Zusatz frivoler Sentimentalität versetzt war." Vgl. dazu Auguste Couat, *La poésie Alexandrine sous les trois premiers Ptolemées* (324—222 av. I.-C.), Paris 1882, S. 24f., wo besonders betont wird, daß auch den Geliebten der Herrscher in gleicher Weise gehuldigt wurde und daß neben den Hetären doch auch das abgeschlossen lebende junge Mädchen 'les messages d'amour' recht wohl kannte (Kallimachos Fragm. 118), daß auch die Stellung der Ehefrauen freier geworden war.

Wenn hier die Ausdrücke 'galant' und 'sentimental' von der hellenistischen Hofpanegyrik gebraucht werden, so muß man allerdings sagen: die Galanterie dieser Kunst, soweit aus den erhaltenen Resten und den römischen Nachbildungen geurteilt werden kann, bleibt gebunden an epische Form, schleppt viel mythologischen Ballast mit sich und ist erfüllt von Rhetorik. Die poetische Gattung, deren sich diese Hofpanegyrik für fürstliche Frauen bedient, ist, wenn auch das Epigramm daran stark beteiligt war, überwiegend doch die erotische Erzählung mit lyrischem Einschlag: im Versmaß der Elegie, die — ursprünglich Klagegesang zur Flöte — für den musikalischen Vortrag bestimmt war und immer ein gewisses latentes musikalisches Element bewahrt, zeigt sie allerdings äußerlich epische Form, legt aber auf die rührenden Gefühlsbewegungen den eigentlichen Nachdruck, bevorzugt daher lyrische Empfindungsergüsse und Ausmalung pathetischer Situationen und behandelt überhaupt nicht „mehr die Tat, sondern die Leidenschaft als die Hauptangelegenheit des Daseins“ (Rohde S. 139ff. 109. 119). Aber ob der huldigende hellenistische Enkomiasst zu seiner Gebieterin ein persönliches gefühlsmäßiges Verhältnis gehabt oder fingiert, ob er seine höfische Anbetung auch schon in subjektiv-erotischer

Lyrik vorgetragen, also eine Gattung angewandt habe, für die uns in der vom hellenistischen Epigramm abstammenden römischen Liebeslegie Reflexe vorlägen, das wissen wir nicht¹⁾. Auch davon fehlt uns die Kunde, ob diese hellenistische Hofpanegyrik etwa Anregungen geschöpft hat aus der uns noch heute seit dem 4. vorchristlichen Jahrhundert sicher erschließbaren romantischen Liebesfabel der Perser, in der innig leidenschaftliche Liebesbündnisse von Königinnen und Für-

[¹⁾ Den sentimentalischen, romantisch-galanten und subjektiven Charakter der hellenistischen Erotik hat seitdem die Forschung der letzten Jahrzehnte in helleres Licht gestellt. Daß schon Euripides diesen Charakter vorbereitet, indem er z. B. in seiner 'Andromeda' die alte Heroensage zu einem Liebesmärchen erweicht, die Befreiungstat des Perseus als Kampfspiel des Eros gestaltet und den Helden zu einem romantischen Ritter macht, hatte bereits Rohde a. a. O. S. 33 betont. Jetzt geben eine zusammenhängende Darstellung der hellenistischen Liebespoesie Hr. von Wilamowitz (nach vielen vorausgegangenen aufklärenden Einzelbeiträgen) in Hinnebergs 'Kultur der Gegenwart', Teil I, Abt. VIII 2. Aufl. (1907), S. 91. 120—123. 126f. 141—144 und Erich Bethe in Gercke-Nordens 'Einleit. in d. Altertumswissensch.' Bd. 1, 2. Aufl. (1912). S. 160. 173—176. 178. Für unser Problem ist, glaube ich, Folgendes von entscheidender Bedeutung: in der hellenistischen Liebeslyrik stehen Epigramm und Elegie eng nebeneinander und, vereint durch das gemeinsame Versmaß, das elegische Distichon, rinnen sie auch nicht selten völlig zusammen, wie denn aus diesem Zusammenhang die römische Liebeslyrik hervorgeht. Ganz ebenso besitzt die arabische Lyrik von Anfang an beide Gattungen nebeneinander: sie hat sie offenbar, wie wohl auch den distichischen Bau, aus der hellenistischen Kunst übernommen. In der hellenistischen Lyrik waltet ein sympotisch-erotischer Grundzug: an Zechgenossen richten sich viele dieser Liebeslieder. Genau das Gleiche gilt von der arabischen Lyrik. Dadurch ist dieser Liebeslyrik der Charakter einer Gesellschaftspoese gegeben. Aber der abendländische Minnesang hat, wenigstens seit seiner vollen Ausbildung, das erotische Element als vollkommen selbständig abgelöst und jede ausgesprochene Beziehung auf eine trinkende Männergesellschaft vermieden. Die Übereinstimmung hingegen der arabischen Lyrik mit der erschlossenen hellenistischen scheint mir sehr viel weiter zu gehen. So gut man aus der philosophischen, medizinischen, naturwissenschaftlichen Literatur der Araber noch die zugrunde liegenden griechischen Originale und Vorbilder zu erkennen und gegebenenfalls zu rekonstruieren vermag, wird man, dünkt mich, bei methodischem Bemühen auf dem Wege philologisch-literarischer Stilanalyse, auch die arabische Lyrik benutzen können, um aus ihr unserem nebelhaften Bild der verlorenen hellenistischen Lyrik festere Formen zu gewinnen.]

stinnen mit Männern bürgerlichen Standes ein beliebtes Motiv waren¹⁾.

Ein Typus hellenistischer Liebesnovellen zeigt sich in der Geschichte von Hero und Leander. Erhalten ist er uns nur in der Nachdichtung der beiden ovidischen Episteln (18. 19) des Nonnos-Schülers Musaios (5. Jahrhundert). Möglicherweise hat auch diese Liebesfabel persischen Ursprung (Rohde a. a. O. S. 139 Anm.). Zwar geht es nicht an, mit Schläger (oben S. 279 Anm.) aus ihr allein die ganze poetische Gattung des mittelalterlichen Tagelieds abzuleiten. Aber allerdings beweist sie, wie bereits innerhalb hellenistischer Kunst jenes typische Motiv romantischer Erotik, daß der Liebende unter heldenhafter Überwindung furchtbarer Gefahr die verborgene, abgeschlossene, bewachte, von Sitte und Willen der Verwandtschaft ihm versagte Geliebte zu finden weiß und mit ihr heimlich die Wonne der Liebe auskostet, auch als Tageliedszone vorgeführt wird, und wie sich daran weitere Einzelzüge angesetzt haben, die später im Minnesang des Abendlandes ständige Situationsbilder des Tage- und Wächterliedes sind (Epistel 18, V. 105 bis 118): das nochmalige, letzte Aufflammen der Leidenschaft in hastigen Küssen (*Oscula congerimus properata sine ordine raptim*), als der Vorbote der Aurora, der Morgenstern, Tagesanbruch und Scheiden kündigt; die Klage über die Kürze der Nacht; das Hinzögern des Abschieds; das zur Eile mahnende Drängen des hilfreichen Wächters (hier der Amme); schließlich die Trennung unter Tränen (*digredimur flentes*). Und wenn bei den römischen Elegikern das Motiv der Bewachung der Geliebten durch Gatten, Eltern, Verwandte oder auf deren Befehl häufig und durchaus in typischer Form vorkommt, ohne Beziehung auf eine Tageliedsituation, so möchte ich auch dies als einen Reflex hellenistischer poetischer Tradition betrachten und daraus mittelbar das im arabischen und abend-

¹⁾ Vgl. die romantische Liebesnovelle von dem Meder Stryangaeus und der Sakerkönigin Zarinaea (Ktesias), der milesischen Königin Kleoboea und Antheus aus Halikarnaß (Aristoteles), der odomantischen Fürstentochter und Klitus (Theagenes, Hegesipp), von der Tochter des massiliotischen Barbarenkönigs Nanus und dem Phokäer Euxenus (Aristoteles, Justin): Rohde S. 39. 40. 41. 44; E. Schwartz, Fünf Vorträge über den griechischen Roman, Berlin, Reimer, 1896, S. 63f. 70—72 (wo aber für die nach Asien verlegten Liebesnovellen ionischer Ursprung angenommen wird).

ländischen Minnesang typische Motiv der *huote*, der *merker* herleiten. * Ein anderes dem Minnesang geläufiges Motiv bringt in des Musaios Gedicht von Hero und Leander der Vers, der das Auge Tor der Liebe nennt (Brieflicher Hinweis M. H. Jellineks)¹⁾. *

* Aus der Liebesnovelle Hero und Leander in der Darstellung der 18. und 19. Heroide Ovids haben die altenglischen elegischen Gedichte des Exeterbuchs, die sogenannte 'Rede der Frau', 'Klage der Frau' oder 'erste und zweite Mädchenklage' und die 'Botschaft des Gemahls' nach Form und Inhalt geschöpft²⁾: Situation und Stimmung haben hier den Ton der lyrischen Sehnsucht und Romantik, der allerdings ein Vorklang der späteren mittelalterlichen Minnedichtung genannt werden kann. *

Als Brücke, über die das literarische Schema jener hellenistischen galanten Hofpanegyrik an fürstliche Frauen in die arabische Dichtung eingedrungen sein kann, kommt die persische und die byzantinische Poesie in Betracht. Daß die Araber Hofzeremoniell und Hofsitte, ihre höfische Kultur in Anlehnung an die beiden großen benachbarten Rivalen, die persische und die byzantinische Welt, entwickelt haben, steht fest. Der schon erwähnte arabische fürstliche Dichter Imru'ul-qais aus vorislâmischer Zeit kann als Typus gelten für diese zweiseitige Berührung der jungen arabischen Literatur mit den beiden Erben des hellenistischen Geistes (s. oben S. 292). Dieser „irrende König“, wie ihn die Araber nennen, ist in seinem Leben und seinem Tode, in seinen Kriegs- und Liebesabenteuern „von einem poetischen Zauber umwebt“ (Aug. Müller, *Der Islam* 1, S. 18f.). Er gedenkt in seinen Gedichten der griechischen Marmorstatuen in den prächtigen Palästen. Und sein Tod erglänzt im Lichte der hellenischen Heraklessage. In seinen von

* 1) V. 94: *ὄφθαλμός δ' ὁδός ἐστι δι' ὄφθαλμοῦ πύλων κάλλος ὀλισθαίνει καὶ ἐπὶ φρένας ἀνδρὸς ὁδεύει*. Zwar ist *δι' ὄφθαλμοῦ πύλων* Emendation K. Diltheys für *ἀπ' ὄφθαλμοῦ βολῶν*, aber gesichert durch eine Stelle bei dem Alexandriner des 3. Jahrhunderts (s. oben S. 282 Anm. *) Achilles Tatius und Parallelen aus Maximus Tyrius.

* 2) R. Imelmann, *Forschungen zur altenglischen Poesie*, Berlin, Weidmann 1920. Der dagegen von Karl Brunner, *Archiv f. neuere Sprachen* Bd. 142 (1921), S. 258 f. erhobene Widerspruch überzeugt nicht.

Kampf und verlangender Liebe durchglühten Liedern hört man einen Vorklang mittelalterlicher Liebes- und Ritterromantik und jedesfalls wirkte sein Bild und seine Poesie unter den Arabern fort als ein ideales Muster eines Fürsten, der ritterliche und dichterische Kraft in Krieg und in Minne bewährt. In seiner menschlichen und literarischen Persönlichkeit verflucht sich alte Kultur der überreifen hellenistisch-persisch-byzantinischen Welt seltsam mit den aufspießenden Ranken einer jugendlichen naiven Poesie, die aus einer ganz neuen, urwüchsigen Welt stammt und daher die Zukunft befruchtet.

Das oben (S. 308ff.) besprochene Zeugnis über Jachjâ el Gasâl, das Graf Schack mitteilte, ohne ihm geschichtliche Folgerungen abzugewinnen, kann den Anschein erwecken, als ob jener andalusische Hofpoet, der als Gesandter des Emîrs von Cordova zum Kaiser nach Byzanz kam und ihn wie seine Gemahlin durch eine poetische Huldigung bezauberte, dorthin eine Novität gebracht und deshalb solchen Eindruck gemacht hätte. Wir haben nun gerade für die Zeit vom 7. bis zum 9. Jahrhundert von der byzantinischen Poesie nur eine höchst mangelhafte Kenntnis: es ist die dunkle Kluft in der byzantinischen Literaturentwicklung (Krumbacher, *Gesch. d. byzantin. Literatur*², S. 646. 712). Bestanden hat dort eine Hofpanegyrik, die sich an den Kaiser und auch allein an die Kaiserin richtete. Aber wenn unsere bisherige Kunde davon einigermaßen der Wirklichkeit entspricht, fehlt ihr das quellende, inbrünstige, schwärmerische Element der arabischen Galanterie des 9. Jahrhunderts. Es überwog in ihr das Rednerische, das direkt Bettelnde, und daneben die Kunstform des Epigramms, des historischen Gelegenheitsgedichtes. Gesandtenreden, höfische Deklamationen einzelner Stände sind uns dagegen für Byzanz reichlich bezeugt.

So bleibt mit Sicherheit nur die zweite Kulturbrücke als Weg, auf dem die Alexandrinische Hofkunst die werdende alt-arabische Lyrik befruchtet hat: der persische Königshof.

Daß die lyrische Kunstpoesie der Araber in der uns vorliegenden literarischen Form persischen Ursprungs oder mindestens von Persien entscheidend bestimmt ist, unterliegt, soviel ich sehen kann, keinem Zweifel¹). Schon im arabischen Altertum

¹) Das Folgende nach A. v. Kremer, *Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen* Bd. 1 (1875), S. 27f., 40; vgl. Brockelmann 1898 Bd. 1, S. 15.

bestand die Sitte, bei Gastmählern und Festen Sängern auftreten zu lassen, die man für hohe Summen aus den angrenzenden byzantinischen und persischen Provinzen, besonders aus dem persischen Vasallenkönigreich Hira an der syrischen Wüste (s. oben S. 292, 293 f.), zu beziehen pflegte. Es waren griechische oder persische Sängern. Und sie sangen anfangs auch in ihrer Sprache, nicht arabisch. Erst in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, mehr als fünfzig Jahre nach der Hedschra, entstand zunächst in Mekka und etwas später in Medina eine rein arabische Schule kunstmäßigen Gesangs. Das Neue an dieser persischen Poesie und ihrer arabischen Nachahmung war die Art der melodischen Verbindung der Stimme mit instrumentaler Begleitung zu einer kunstmäßigen Lyrik. Eine unbegleitete Deklamation nach Art des musikalischen Rezitativs hat es in Arabien dagegen schon seit frühester Urzeit gegeben. Sie war autochthon.

In der Zeit des Omajjaden-Chalifats von Damaskus, verstärkte sich dieser persische Kulturstrom. Von persischen Kriegsgefangenen lernte man in Mekka Gesänge zur Laute und zum Tamburin, zur Handtrommel und Schalmei. Der arabische Dichter Ibn Mosaggih führte persische Tonweisen ins Arabische ein, die er von persischen Handwerkern beim Bau der Kaaba gehört. Seine Nachbildungen hatten in Mekka den größten Erfolg und machten allgemeines Aufsehen. Sie erregten die Aufmerksamkeit des Statthalters des Chalifen, der darüber nach Damaskus berichtete. Nun kam vom Chalifen der Befehl, den bewunderten Sänger nach Damaskus zu senden. Dort gründete der Meister der neuen Lyrik eine Schule für Sängern und bildete zwei hervorragend begabte Männer, Maabad und Gharid, zu Sängern aus nach dem Muster seiner Kunst. Das sind also die ältesten, uns mit Namen bekannten Hofdichter des arabischen Chalifats. Von Maabad besitzen wir noch ein charakteristisches Gedicht (A. v. Kremer, a. a. O. 1, S. 42), das mir besonders sinnfällig die Zukunftskeime zu bergen scheint, daraus der spätere andalusische Minnesang entsprossen ist:

O Genossen, gebt mir eine Stunde nur der Frist
Hier an dieser Stätte, die mir voll Erinnerung ist,
Drängt nicht, wenn ich hier auf Azzás Zeltplatz stehe,
Den ich in der öden Wüste menschenleer nun sehe.
Sprecht zu diesem halbgenesnen Herzen: 'Liebe wieder!' —

Und zum Auge: 'Gieße Tränenströme nieder!
 Ach, die schöne Zeit kehrt nie zurück, die wir verbrächt
 In des Frühlings Wonne und manch schöner Sommernacht.

Hier haben wir allerdings noch den nationalarabischen Kern echter Beduinenpoesie: den verlassenen einstigen Wohnplatz der Geliebten in der Wüste. Wir haben die erotische Elegie, die den vorislamischen Dichtern bereits geläufig war und die doch meiner Ansicht nach nur eine Metamorphose der erotischen Elegie der hellenistischen Hoflyrik gewesen sein kann. Wir haben aber weiter gewisse konstituierende Elemente des späteren andalusischen Minnesangs: den Charakter der Gesellschaftspoese, der sich aus der wiederholten Anrede an die „Genossen“¹⁾ ergibt; das Bild, daß die Liebe eine Krankheit sei; die Personifikation von Herz und Auge, die angesprochen werden (ganz wie so oft im romanisch-deutschen Minnesang); den Entschluß „Liebe wieder“, eine noch sinnlich-naive Gestalt des späteren Grundsatzes der geistigeren, andalusischen, romanischen, deutschen Minnesänger, daß die Minne — allerdings nunmehr oft, aber keineswegs immer, die Minne zu einer einzigen Geliebten — eine dauernde Lebensnotwendigkeit ist; das Motiv der Liebestränen; das Motiv der Verknüpfung von Frühling und Liebe. Noch fehlt hier allerdings das Motiv, daß die Geliebte die Herrin ist. Aber wir stehen mit diesem Liede ja auch erst an der Schwelle der arabischen Hofpoese nach persischem Vorbild. Über die Liebeslieder des oben (S. 294) erwähnten früharabischen Dichters Omar Ibn Abi Rabia (640—c. 718) wird berichtet, daß sie von den hervorragendsten Musikern komponiert wurden (Hammer-Purgstall, Literaturgesch. d. Arab. I, 2, S. 384. 385. 397). Zu seiner Zeit nahm der lyrische Gesang durch Berührung mit griechischer und persischer Kunst einen hohen Aufschwung (Brockelmann, Gesch. d. arab. Lit. 1901, S. 63). Den Dichter und Komponisten Junus al Katib persischer Abkunft, der die Musik von dem oben genannten Garid erlernt hatte, berief der als Weinlieddichter und durch seine Ausschweifungen bekannte Chalif Walid II.

¹⁾ Sie findet in der Anrede *Compaigno*, die drei Lieder des Grafen Guilhem von Poitou eröffnet, ihre genaue Entsprechung. Liebespoese vorgetragen im Kreise von Zechgenossen, das ist eine Grundform hellenistischer höfischer Gesellschaftspoese und desgleichen der arabischen Lyrik des ganzen Mittelalters.

bei seiner Thronbesteigung 742 an seinen Hof nach Damaskus (Bröckelmann, Gesch. d. arab. Lit. 1898 1, S. 49). Ein anderer Dichter dieser Zeit von persischer Abstammung war Ismâil Ibn Jašâr (Bröckelmann 1898 1, S. 62, Nr. 9).

Das ganze Problem hat eine musikgeschichtliche Seite, der näherzutreten besonders reizvoll und, wie ich glaube, auch fruchtbar wäre. Vielleicht kommt gerade aus der Geschichte der Musikinstrumente, die noch sehr unzureichend erforscht ist, neues Licht. Die nächstliegende Vermutung ist, daß unser 'Laute', bekanntlich ein Lehnwort aus dem Arabischen (*el 'ūd*) ein sicheres Symptom für die literarische Entwicklung sei, und daß, wie dieses Instrument, mit dem arabische und persische Liebeslyrik seit alter Zeit begleitet wurde (s. oben S. 321), den Arabern von den Persern und diesen aus Ägypten kam¹⁾, gleichzeitig auch die gesungene erotische Hofpoesie denselben Weg genommen habe. Aber 'Laute' ist erst aus spätmittelhochdeutscher Zeit (*lûte*) belegt, und das gewöhnliche Instrument für die Begleitung der Trobadorlieder war die Geige, wenn auch daneben die Harfe vorkam. Die eigentliche Laute scheint im Abendland erst etwas später gebräuchlich zu werden.¹⁾

[*Zu den vorstehenden Ausführungen schrieb mir Universitätsprofessor Dr. Curt Sachs am 24. Januar 1919 das Folgende: „Sie selbst haben schon auf die arabische Herkunft von mhd. *lûte* hingewiesen. Ich darf diesen Hinweis vielleicht durch ein paar Punkte ergänzen. 1349 wird unter den *Ménétriers* des Normannenherzogs ein *Jean Richart l'abbé de la gitterre moresche* genannt. Nebenbei gesagt, kann das kastilische Stammwort *guitarra* nicht von lat. *cithara* kommen; die *Media* bliebe unerklärt. Sie setzt voraus, daß die Spanier arab. *qitāra* (von *كيتارة*) hörten, dessen emphatischer Gutturalanlaut im Klang dem *g* nahekommt. Auch die 'Geige', d. h. das dreisaitige, keulenförmige Streichinstrument (*rebec, gigue*) ist Deutschland, dem Land der *videl*, von dem arabischen Spanien her zugebracht worden; das Mhd. quitiert darüber am Ende des 13. Jahrh. mit dem Wort *ravenn* (Reinfried v. Braunschweig V. 2394), das über altkastil. *raben* von arab.

¹⁾ Vgl. Hugo Riemann, Musik-Lexikon, 5. Aufl., Leipzig, M. Hesse, 1900, s. v. 'Araber und Perser', 'Laute', 'Messel', S. 40 ff. 637, 726 (9. Aufl. 1919, S. 36 ff. 656 ff. 753), wo auch weitere Literaturnachweise.

rebāne, *rebāb* kommt. Besonders interessant ist das Wort *kobus* ('Gottes Zukunft' V. 4872 [Deutsche Texte des Mittelalters Bd. 7, Berlin 1906 ed. Singer V. 4671 S. 400]) < arab. *gopūz*. Die Sache, die es deckt, läßt das heutige Instrumentarium von Borneo erkennen. Dort ist ein Lauteninstrument arabischen Gepräges erhalten, dessen Name als *gambus* (~ *gopuz*) abgehört worden ist, und das in der Form genau dem spätmittelalterlichen Typus der *Mandora* (Riemann, Musiklexikon⁹ s. v. 'Bandura') entspricht. Nun wird der Malaiische Archipel bereits im 7. Jahrh. von den Arabern überflutet. Man darf also voraussetzen, daß die Araber das Instrument auch nach Spanien schon beim ersten Einfall gebracht haben, während die eigentliche Laute — die in Indonesien fehlt, weil die Araber sie erst später von den Persern übernommen haben — damals noch nicht Europa betritt. Keines von diesen Tonwerkzeugen scheint vor dem Ende des 13. Jahrh. in deutschen Dichtungen vorzukommen, und die Ikonographie bestätigt dieses Fehlen. Mir scheint das aber nicht schwerwiegend. Es zeigt nur wieder, daß der Geist schneller läuft als die Materie, und daß gerade bei Musikinstrumenten die Beharrung sehr stark ist. Unter diesem Gesichtspunkt ist es vielleicht kein Zufall, daß der erste Beleg, *ravenn*, ein Streichinstrument ist: das streichgewohnte und seiner Kunstveranlagung nach allzeit zum Streichen getriebene deutsche Volk nimmt zuerst die fremde Geige auf; erst später gewährt es den Zupflauten Eingang.“ Vgl. dazu den Aufsatz von Curt Sachs, Die Streichbogenfrage, Archiv für Musikwissenschaft, 1. Jahrg. Bückeburg und Leipzig 1918, S. 1—9, der das Problem des Alters der Geige und der Laute als ein völkerpsychologisches, nicht als ein chronologisch-technisches betrachtet und die Geige den sogenannten primitiven und 'gotischen' (nordischen) Völkern Europas, hingegen die gezupften Lauteninstrumente den klassisch-mitteländischen Völkern als Urbesitz zuschreibt.*

*Über dasselbe Problem hatte Friedrich Sarre, der durch seine grundlegenden Forschungen auf dem Gebiet der orientalischen, insbesondere persischen Kunstgeschichte rühmlichst bekannte Berliner Museumsdirektor, sich zu mir brieflich am 22. Januar 1919 geäußert: „Welche Rolle die Musik in der persisch-islamischen Kultur gespielt hat, geht aus den

bildlichen Darstellungen hervor. Als Musikinstrumente kommen die Harfe und vor allem die Laute vor. Charakteristisch für die Bedeutung der Musik am ganz persisch orientierten Hofe der Abbasiden-Chalifen von Bagdad ist die in unserem Münzkabinett befindliche Porträtmedaille des Chalifen el-Muḳtadir billah (908—932 n. Chr.), auf der der als Lebemann bekannte Beherrscher der Gläubigen einmal als Zecher mit dem Becher in der Hand, und auf der Rückseite mit der viersaitigen Laute im Arm als Musikfreund dargestellt ist. In allen kunstgewerblichen Erzeugnissen des Mittelalters spielt innerhalb des persisch-islamischen Kunstkreises die Darstellung des Lautenspielers und überhaupt der Musik eine große Rolle. Noch heute gibt es im Kurdengebiet Volkssänger, die zum primitiven Saiteninstrument volkstümliche Lieder vortragen. Im Frühjahr 1917 traf ich auf dem Wege zwischen Kermanschah und Hamadan einen solchen Barden, der die Kriegereignisse der Gegend, wie sie sich im vergangenen Jahre während unserer (und der mit uns verbündeten Türken) Kämpfe mit den Russen abgespielt haben, vortrug. Es war mir sehr amüsant, daß ich selbst, der ich zu jener Zeit Kriegskonsul von Kermanschah gewesen war, in jenen Liedern eine Rolle spielte. *

Auf uns gekommen ist von jener vorauszusetzenden erotischen persischen Hoflyrik aus vor- und frühislâmischen Zeit nichts. Aber der berühmte, zu den sechs großen vorislâmischen arabischen Poeten gerechnete Hofdichter Nâbigha am Hof der persischen Vasallenkönige zu Hira, der dort, wie oben (S. 293f.) erwähnt, durch eine — doch wohl als berufsmäßige poetische Huldigung gedachte, vielleicht sogar bestellte — allzu beredte und indiskrete Beschreibung der Schönheiten der Königin die Eifersucht ihres Gemahls und eines anderen Hofdichters, der ihr heimlicher Liebhaber war, erregt hatte, deshalb in Ungnade fiel und zum Hof der unter byzantinischem Einfluß stehenden christlichen Ghassaniden nach Damaskus floh, wo er eine neue Stellung als Hofdichter fand, kann uns, denke ich, lehren, wie im Schnittpunkt persischer poetischer Hofkunst und altarabischer dichterischer Tradition zu Ende des 6. Jahrhunderts n. Chr. die poetische erotische Hofpanegyrik beschaffen war, und daß sie bereits als einen festen Typus die Verherrlichung der fürstlichen Herrin mit minniglichen Farben gekannt hat, der

freilich in den naiven Gemütern der arabischen Halbbarbaren leicht Anstoß erregen konnte. Es kann dabei nicht ernst genug die Frage erwogen werden, ob und in welcher Weise denn die in Hira sehr starken christlichen Einflüsse¹⁾ bereits den rohsinnlichen Charakter der arabischen Liebespoesie zu vergeistigen mitgewirkt haben.

Erst nach dem Siege der auf persischen Anhang sich stützenden Abbässiden über die Omaidjaden (750) macht sich das vom arabischen Chalifat bis dahin niedergehaltene Persertum wieder Luft, und in diese Zeit werden einzelne uns erhaltene Kassiden gesetzt. Neupersische Sage freilich, die Goethe zweimal, im Divan (Buch Suleika, Weim. 6, S. 180, Jub. 5, S. 84) und im Helena-Akt des Faust, künstlerisch erneut hat, berichtet von einer weit früheren Entstehung gereimter Liebeslyrik im nationalpersischen Fürstenkreise: dem Sassânidenkönig Bechrâm-gûr (420—438) soll im Liebesgespräch mit seiner Geliebten Dilârâm aus Rede und Gegenrede sich Reim und Rhythmus entfaltet haben. Und da Bechrâm-gûr am Vasallenhof zu Hira bei dem arabischen Fürsten Mundhir gelebt hat, so kämen wir mit diesem Zeugnis wieder an jene Stelle²⁾, wo in der Berührung

¹⁾ Vgl. Brockelmann 1, S. 29f., 1901 S. 35f. Bei Nâbigha selbst finden sich christliche Anklänge. Als hervorragender christlicher Hofdichter und Gesandter bei diplomatischen Verhandlungen lebte zu Hira im 6. Jahrhundert der besonders durch seine Weinlieder berühmte Adî Ibn Saïd, dessen Vater am persischen Hof erzogen war. In Alexander Baumgartners Geschichte der Weltliteratur Bd. 1, Freiburg, Herder, 1901 ist ein ganzes Kapitel (S. 324—348) betitelt 'Die altarabische Dichtung und das Christentum', dann ein eigener Abschnitt 'Nâbigha, der Hofpoet von Hira', ein anderer 'Christliche Einflüsse'. Aber was der Verfasser an eigenem bietet, sind eigentlich nur mehrere Nachweise gelehrter Literatur und einige einseitige übelwollende moralisch-ästhetische Urteile.

²⁾ Es ist eine eigene Fügung, daß der Schauplatz dieser für die frühmittelalterliche Weltkultur so bedeutungsvollen Kulturmischung, der Königspalast von Chawarnak, in dem einst der durch Goethe auch uns lebendige Bechrâm-gûr aufgewachsen war und dessen Erbauung mit märchenhaften Zügen ausgeschmückt wurde (Aug. Müller, Der Islam I, S. 17; Justi in Geiger-Kuhns Grundr. d. iran. Philologie II, S. 527), noch heute in Ruinen sichtbar ist. Der Glanz, der von hier über die arabische Welt ausstrahlte, lebte lange fort. Dieser Palast blieb das Ideal königlicher Macht. Noch in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts wußte der sizilische Dichter Ibn Hamdis (s. unten S. 331) ein herrliches Schloß seines Gönners, des spanischen Hammadiden Al ManBur

persischer und arabischer Kultur, in der Nähe der politisch feindlichen byzantinischen Welt und vielleicht unter stiller Mitwirkung des in Hira mächtigen Christentums eine neue lyrische Poesie aufblühte, allerdings anderthalb Jahrhunderte später. Eine andere Überlieferung rückt die Entstehung der persischen Poesie in der Tat ungefähr um diese Zeitspanne herab und versetzt den angeblichen ersten persischen Sänger und Dichter Bärbed als Hofdichter unter den Sassaniden Chosrau II. Parwès (590—628). Erhalten ist aber aus der Sassanidenzeit überhaupt keine persische Profanpoesie. Und die arabische Eroberung erstickte zunächst die Entwicklung einer eigenen nationalen persischen Literatur¹⁾. Doch sind im 8. und 9. Jahrhundert Perser an der erotischen Hoflyrik in arabischer Sprache nach dem Untergang der Omajjaden unter der neuen Chalifendynastie der Abbassiden in Bagdad führend beteiligt. So war Baschschar Ibn Burd († 783) der Sohn eines persischen Sklaven, angeblich königlichen Stammes, dichtete freigelassen in Basra Liebeslieder, die, weil sie die Weiber närrisch machten, vom Chalifen verboten wurden, auch gedankentiefe Gesänge mit offenbarer Hinneigung zur zoroastrischen Religion und Lobgedichte auf den Chalifen, dessen Hof er öfter besuchte²⁾. So

in Bugia nicht besser zu rühmen, als indem er sagte, daß sich mit ihm Chawarnak nicht messen könne (siehe die Kasside bei Schack a. a. O. Band 2, Seite 26). * Das Schloß spielt eine wichtige Rolle als Vorbild für die gewaltigen Palastanlagen, die Professor Sarre und Professor Herzfeld bei ihren Ausgrabungen von Samarra, das im 9. Jahrhundert Residenz der Chalifen war, aufdeckten und kunstgeschichtlich erläuterten.*

¹⁾ Vgl. Paul Horn, Geschichte der persischen Literatur, Leipzig, Amelang, 1901, S. 47. 64ff. 69f. 73f.

²⁾ Vgl. über ihn Hammer-Purgstall, Litgesch. der Araber I, 3, S. 512—528. Man stellte dem Chalifen vor, daß er die anstößigen Gedichte und die Liebeleien Baschschars doch nicht höher anschlagen möge als die Dschemils (Hammer S. 518): wir erkennen daraus, wie dieser Held des romantischen Liebesromans (s. unten S. 329) das Modell abgab für die erotische Lyrik. Baschschar mischt kühn sinnlichen Realismus mit tief sinniger Symbolik, der die Liebe im Geist zoroastrischen Glaubens als das Licht der Welt erscheint. Mehrere gedankenvolle und formschöne Gedichte von ihm in deutscher Übersetzung bei Hammer. Eins (S. 517), das im Auftrag einer Sklavin, ohne ihren und ihres Herrn Namen zu verraten, ein nächtliches Liebes- und Trunkabenteuer besingt, feiert sehr geistreich das Recht der Liebe und des Liebesliedes in edelstem Ton und schließt: „Gott töte nicht den, dessen Liebe währt,

hatte persisches Blut in den Adern der in der Gesellschaft Hârûn ar-Raschîds lebende, als Liebesdichter glänzende Abbâs Ibn Achnaf († 803), von dem Hammer (a. a. O. I, 3, S. 571) ein wunderschönes Lied gibt, worin der Liebende im Trennungsschmerz nachts schlaflos mit zerschnittenem Herzen und zerstochenen Augen den Wandel der Sterne wie einen ohne Führer umherirrenden Blinden verfolgt. So war von persischer Herkunft der größte Dichter dieser Periode der geniale Abû Nuwâs (geb. 747 oder 762, † 806—813), den man den arabischen Heinrich Heine genannt hat¹⁾. Die Liebespoesie dieser Dichter schlägt frivole, ja zynische Töne an und scheint insofern gerade den Gegenpol des Minnesangs darzustellen. Aber sie gebietet daneben über eine Frische, Zartheit und Innigkeit der Liebesempfindung, die dennoch auch sie als ein Glied in der Vorbereitung einer selbständigeren lyrischen Kunst, einer subjektiven Erotik erkennen lehrt.

Persischen Ursprungs war der romantische Liebesroman in Versen. Schon zur Zeit des Propheten Muhammed waren persische Heldensagen nach Mekka gedrungen, und am Hofe des persischen Vasallenstaates Hîra haben persische Erzählungen den islâmischen frommen Legenden erfolgreich Konkurrenz gemacht²⁾. Seit der Unterwerfung der Perser durch die Araber wuchs das Bedürfnis der literarischen Annäherung, zumal unter den Abbâssiden die persischen Adelsfamilien an die

Er töte nur die Trägen, die nichts wert.“ Das ist auch ein Lieblingsgedanke der Trobadors und Minnesänger. Ein anderes (S. 515f.) redet von dem den Schlaf scheuchenden Traumgesicht des Liebenden und schließt: „Der Liebe Siegel ist auf meinen Hals gedrückt, des Siegels Ort ist Band, das mich in Pflicht verstrickt.“ Ihm glücken Verse wie: „Die Poesie erblüht als Licht der Flur, indem sie ein Erzeugnis der Natur“ (S. 513) oder „Ich wache morgens auf mit Wissen, Doch abends ist mein Sinn zerrissen“ (S. 515). Und seinen persischen Sinn bekennt der Freigeist, der durch eine Parodie des islâmischen Gebetsrufs seine Hinrichtung herbeiführte, in Versen wie: „Die Erd' ist finster und das Feuer licht, Drum wird die Erde angebetet nicht“ (S. 514).

¹⁾ Vgl. Brockelmann, *Gesch. d. arab. Lit.* 1898, I. S. 71f. 73. 74. 75f., 1901 S. 80.

²⁾ In Hîra hörte um 620 ein mekkanischer Kaufmann eine Erzählung vom Kampf Rustams und Isfandjârs, ein Stück also der iranischen Heldensage, die ihm und nachher seinen Landsleuten viel besser gefiel als die Prophetengeschichten: Nöldeke in Geiger-Kuhns *Grundriß der iranischen Philologie* II, S. 139, Anm. 8.

Spitze des politischen und geistigen Lebens traten. Ein Lobdichter der Barmekiden, jener bis zu ihrem Sturz durch Hârûn ar-Raschîd allmächtigen Wesirfamilie persischen Stammes, auf die Goethes Motto zu seinem Westöstlichen Divan bedeutsam hinweist, bearbeitete in ihrem Auftrag den ersten historischen Roman und die indischen Erzählungswerke Kalilah und Dimnah, Barlaam und Joasaph in Versen. Sie überstrahlte dann der Perser Ibn al Muqaffa († 727) mit seinen arabischen Prosa-bearbeitungen dieser Erzählungsstoffe (Brockelmann 1901; S. 95f.). Persische Muster liegen auch den volkstümlichen alten Liebesromanen zu Grunde, die berühmte Liebespaare vorführten. Wie oben (S. 318 Anm. 1) bereits zur Sprache kam, haben wir aus griechischen Quellen Kenntnis von solchen poetischen romantischen Liebesgeschichten bereits für die altpersische Zeit. Die durch Athenaeus nach Chares von Mytilene, einem Hofbeamten Alexanders d. Gr., überlieferte Erzählung von Zariadres, dem Bruder des Mederkönigs Hystaspes, und der schönsten asiatischen Königstochter Odatis, die sich ineinander verlieben, indem sie wechselseitig im Traum ihr Bild erblicken, kehrt wieder im Schâchnâme des Firdûsi (Rohde a. a. O., S. 45ff.). Andere noch berühmtere Liebespaare, die Goethe mit richtigem Blick als Paradigmen orientalischer Erotik dem 'Buch der Liebe' seines Westöstlichen Divan ('Musterbilder' und 'Noch ein Paar', s. meinen Kommentar Jub. 5, S. 342—345) vorgesetzt hat, sind Medschnûn und Leilah, Dschemîl und Boteinah Jûsuf und Suleicha, Ferhâd und Schîrîn, Wamik und Asra. Berühmt auch Bechrâm-gûr und Dilârâm (gleichfalls in Goethes Divan gefeiert, s. meinen Kommentar S. 395). Gemeinsam diesen Liebesgeschichten, von denen die letzten drei altiranische Stoffe enthalten, alle aber ihre Gestaltung als Liebesromane persischen Dichtern dankten, ist die Überspannung des Gefühls, das Fatalistische, Unbezwingliche, Tragische, sentimentalisch Schmachttende, Trauervolle der Liebesleidenschaft, in der das Verliebte in die Ferne, auf ein Traumbild oder eine Beschreibung hin ohne persönliche Bekanntschaft, typisches Motiv ist (Horn a. a. O., S. 177ff.). Nun werden aber die Helden dieser auch in die arabische Literatur übernommenen Liebesromane früh als Urheber von Liebesliedern angesehen. Dschemîl und der liebeswahnsinnige Medschnûn erscheinen auch in unseren Liedersammlungen als Verfasser erhaltener Liebesgedichte

(Brockelmann 1901, S. 65), die unleugbar ein Element des späteren mittelalterlichen Liebesgefühls schon bestimmt entfalten: die grenzenlose Hingabe, die den Liebenden von Sinnen bringt, ihm geradezu den Verstand raubt (ein besonders häufiges Motiv arabischer Liebespoesie und Dichterbiographik!), die den Liebenden körperlich aufzehrt und das Gefährvolle, seelisch Peinigende, aber auch Anstachelnde, Erhebende einer Liebe, die sich über die Schranken der Ehe hinwegsetzt (Leilah, Schîrin, Suleicha). Endlich muß man sich erinnern, daß zu diesen persischen Liebesromanen auch die altiranische Geschichte von Wîs und Ramîn gehört, in der man längst mit gutem Grunde einen Vorläufer und Verwandten von Tristan und Isolde gesehen hat.

Die unmittelbaren geschichtlichen kausalgenetischen Zusammenhänge zwischen diesen persisch-arabischen Liebesromanen und denen des mittelalterlichen Abendlandes zu erfassen, namentlich aber auch die fraglos bestehenden motivgeschichtlichen Beziehungen zwischen Firdûsis Heldenbuch und manchen mittelalterlichen Schöpfungen des Abendlandes klarzustellen, bleibt eine der dringendsten Aufgaben künftiger Forschung. Hier erfolgte, glaube ich, die Übertragung in der Tat durch die Kreuzzüge, namentlich in den fränkischen Kreuzfahrerstaaten¹⁾. Einstweilen mögen die jetzt gebotenen Aus-

¹⁾ Im Kreise orientalischer Philologie ist vielleicht von Georg Jacob, der die westöstlichen Kulturberührungen schon wiederholt durch einschneidende Beiträge ebenso gelehrt wie scharfsinnig und geistvoll erhellt hat, weitere Klärung des ganzen von mir aufgegriffenen Problems zu erhoffen. — Arabische Herkunft des Stoffes ist jetzt wohl allgemein anerkannt für die altfranzösische Dichtung von Aucassin und Nicolette aus dem 13. Jahrhundert (*Aucassin = Al Kâsim*) und hier tritt auch jene Mischform aus Prosa und eingestreuten Versen auf, die der Verfasser selbst als bemerkenswert empfindet und *cartefable* nennt. Es verflucht sich hier also mit dem stoffgeschichtlichen das formgeschichtliche Problem der Verbreitung und Geschichte dieser Mischform, das ich bereits Sitzungsberichte 1904, S. 851. 898 behandelt habe, das aber einer neuen Erörterung bedürfte, wobei namentlich eine Auseinandersetzung mit Andreas Heuslers tiefdringendem Aufsatz über den Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung (Zeitschr. f. Deutsches Altertum 1902, Bd. 46, S. 201ff.) notwendig sein würde. * Vgl. jetzt auch Paul Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, Leipzig, Mayer u. Müller 1924 (Palaestra 145), wo als Einleitung eine große Abhandlung 'Zur Geschichte der Verseinlage' die

führungen genügen, um die Behauptung in dem Exkurs zu meiner Abhandlung über die ursprüngliche Gestalt des Westöstlichen *Diwan* (Sitzungsberichte 1904, S. 900) zu begründen, daß der mittelalterliche Minnesang, der mittelalterliche romantische Liebesbegriff, Minnedienst und Frauenkult aus einer alten literarischen Tradition, aus einem Schema panegyrisch-erotischer Hofdichtung stammen und durch Vermittlung persischer Poesie und Hofkultur, als ein Bestandteil der Iranisierung der römisch-hellenistischen Geisteswelt, zurückgehen auf die griechischen Vorbilder, welche die orientalisierte Alexandrinische Hofdichtung in huldigenden Dienstgedichten an fürstliche Frauen geschaffen hatte. In welchem Verhältnis jene von mir vorausgesetzte hellenistische Urform des literarischen Schemas, dem Minnedienst, Minnesang und Frauenkult entsprangen, orientalische und hellenische Elemente vereinigte, ob eins von beiden und welches das Übergewicht hatte, wage ich nicht zu entscheiden.

Durch die Vermutung, daß die spanisch-arabische Liebesdichtung einen bestimmenden Anteil habe an der Entstehung des mittelalterlichen Minnesangs und Frauenkults, wird übrigens die Einwirkung anderer orientalischer Literaturgebiete noch keineswegs ausgeschlossen. Zunächst käme Sizilien¹⁾ in Betracht. Manche hervorragende muslimische Dichter verließen allerdings die Insel nach ihrer Eroberung durch die Normannen und begaben sich an die arabischen Fürstenhöfe in Spanien: so der bedeutendste, der 1056 zu Syrakus geborne Ibn Hamdis, der einer der literarischen Zierden wurde am Hof des selber dichterisch hochbegabten Sultan Mûtamid von Sevilla; auch Abûl Arab fand dort eine Zufluchtsstätte, ebenso ging Ibn Kattadama in die Verbannung. Zwischen dieser spanischen und sizilianischen Hofpoesie arabischer Dichter bestand demgemäß engste Fühlung. Aber ich finde weder unter den Gedichten der Geflüchteten noch der Zurückgebliebenen, die am Hofe der normannischen Herrscher, wo bekanntlich in weitem Umfang muhammedanische Sitten herrschten, in hoher Gunst standen, die charakteristischen Züge hervortretend, welche die Minne-

Mischform in primitiver, orientalischer Dichtung wie in der griechischen und lateinischen Literatur erörtert.*

¹⁾ Vgl. über die arabischen Dichter Siziliens Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien Bd. 2, S. 6—45.

lyrik der Troubadours vorbereiten. Andererseits denkt man natürlich auch an die arabische Poesie in den fränkischen Kreuzfahrerstaaten des Orients. Doch sind die von hier das Abendland treffenden literarischen Einflüsse, die ich hoch anschlage auf epischem Gebiete, schon zu spät, um die Anfänge der Troubadourpoesie aus ihnen ableiten zu können. Immerhin verdient genaue Erwägung, daß der älteste Trobador, Graf Guilhem von Poitou anläßlich einer Kreuzfahrt von 1100 ab drei Jahre lang sich im Orient, in Konstantinopel, Kleinasien, Antiochia, Jerusalem aufgehalten hat, unter wechselnden abenteuerlichen Umständen, zeitweise sich durchbettelnd, mit arabischer Sitte und Dichtung also auch dort sich vertraut gemacht haben wird. Ich halte es für möglich, daß er auch dort poetische Anregungen empfangen hat.

Welche Wege die Einwirkung der erotischen und panegyrischen Hofpoesie der Araber auf die südfranzösische Lyrik gegangen ist, dies im einzelnen zu ermitteln, gelingt vielleicht der künftigen Forschung¹⁾. Jedenfalls muß die früher beliebte Annahme, daß erst die Kreuzzüge diese Einwirkung ermöglicht und eröffnet hätten, abgelehnt werden. Denn die Anfänge des Minnesangs und Frauendienstes der Trobadors sind älter. Aufgegeben muß aber auch die Meinung werden, die Jacob Grimm (*Deutsche Mythologie*³ Vorrede S. VIII) jener Kreuzzugshypothese entgegenstellt: „Sollen Übergänge aus dem Morgenland angenommen werden, so lassen sich solche bequemer von dem ruhigeren ältern Verkehr der Goten und Nordmänner mit dem griechischen Reiche leiten.“ Und ungangbar ist der Ausweg, dem Jacob Grimm sich zuzuneigen scheint, „fast alle Ähnlich-

¹⁾ Die oben S. 254 in der Vorbemerkung angekündigte Untersuchung S. Singers erscheint im laufenden Jahrgang der Abhandlungen unserer Akademie, 1918, Philos.-Histor. Klasse Nr. 13. * Vgl. ferner Franz Rolf Schröder, *Skandinavien und der Orient im Mittelalter*, Germanisch-Romanische Monatsschrift 1920, S. 204–215, 281 bis 290; C. H. Becker, *Der Islam im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte*, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft Bd. 76 (1922), S. 18–35; Chester Nathan Gould, *The Fridþjófssaga an Oriental Tale*, *Skandinavian Studies and Notes* Vol. VII, August 1923, S. 219–250; Protokoll der Fachsitzungen des Deutschen Orientalistentages Berlin 9.–11. April 1923, *Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellschaft*, Bd. 77 (1923), S. VIII („Zur Frage der Herkunft des Minnesangs“).*

keiten, die uns überraschen (er denkt besonders an die höfischen Romanstoffe), auf Rechnung einer gründlichen Urgemeinschaft der europäischen Völker insgesamt zu bringen, deren mächtige Wirkung gleich stark in Sprache, Sage und Religion lange Zeiten hindurch gespürt wird“. Diese Auffassung mag gerade heute wieder der wissenschaftlichen Zeitströmung entsprechen. Aber für die Entstehung der höfischen Gesellschaftspoese, des Minnesangs, Minnedienstes und Frauenkults, des romantischen Liebesbegriffs reicht europäische Urgemeinschaft zur Erklärung unter keinen Umständen hin, ja sie kann dafür nicht einmal in Frage kommen.

DEUTSCHE UNIVERSITÄT
DÜSSELDORF
VON 1818

W

Das ist die Geschichte der Minnesänger, die in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in Deutschland auftraten. Sie sind die ersten Dichter, die in deutscher Sprache die Kunst des Minnesangs erfanden. Ihre Dichtung ist eine Mischung aus Lyrik und Epik, die sich in der Form des Minnesangs manifestiert. Die Minnesänger sind in der Regel Angehörige der oberen Schichten der Gesellschaft, die in der Hofkultur lebten. Ihre Dichtung ist eine Mischung aus Lyrik und Epik, die sich in der Form des Minnesangs manifestiert. Die Minnesänger sind in der Regel Angehörige der oberen Schichten der Gesellschaft, die in der Hofkultur lebten. Ihre Dichtung ist eine Mischung aus Lyrik und Epik, die sich in der Form des Minnesangs manifestiert.

DER MYTHISCHE UND DER GESCHICHTLICHE WALTHER¹⁾.

DEUTSCHE RUNDSCHAU, 29. JAHRG. (1902), OKTOBER
S. 38—65, NOVEMBER S. 237—256.

I.

Wer einmal in der alten, an Wein und an Gästen reichen Stadt Bozen auf dem geräumigen Markte gestanden und in den tiefblauen Himmel geschaut hat, dem sind die Augen gewiß immer wieder angezogen worden von dem weißen Marmorbild in der Mitte, das auf schmalen Sockel fast überzierlich einen jugendlichen Mann in der ritterlichen Tracht des Mittelalters zeigt. Scheint es doch, als ob alles Licht, das in dem weitgeöffneten Bozener Talboden wie in einem ungeheuren sonnigen Rebengarten flimmert, über diese schmiegsame Gestalt zusammenströme, um sie mit blendendem Glanz von dem Firmament abzuheben, das als eine riesige, azurfarbene Glocke sich darüber wölbt.

Das ist Herr Walther von der Vogelweide, der fröhliche Sänger der Frauenschönheit und Frauenliebe, der tapfere Streiter für Kaiser und Reich, der Lobredner deutscher Ehre, deutscher Sitte und Tüchtigkeit, dem dort an der Südgrenze deutscher Sprache die Liebe seiner Stammesgenossen aus Deutschland und Österreich ein Denkmal errichtet hat.

¹⁾ Nachstehende Betrachtungen sind, stark verkürzt, am 21. Febr. 1901 als Vortrag zum Besten des Frauenvereins in Halle gesprochen worden. Ein paar kleine Zusätze stammten aus späterer Zeit. Die Gesichtspunkte, aus denen hier Dichtung und Leben Walthers angeschaut werden, begründet und führt im einzelnen durch meine Biographie: 'Walther von der Vogelweide. Philologische und historische Forschungen' (Leipzig, Duncker & Humblot), deren erster Teil im Sommer 1900 erschien.

Keinem zweiten Dichter unserer Vorzeit ward von der Volksgunst gleiche Auszeichnung beschieden. Beweist das nicht, daß er mit seiner Person und seinem Wort uns näher steht als irgend ein anderer seiner Zeit? Daß er noch wie ein Gegenwärtiger unter uns lebt, gerühmt nicht bloß, sondern allen vertraut? Er, der noch heute die Deutschen Österreichs, die sich als seine näheren Landsleute fühlen, wie ein Bannerträger zusammenschart in dem schweren Ringen um die nationale Existenz, in der Brandung slavischer, italienischer und magyarischer Völkerwellen? Den man dort, wo deutsches und welsches Wesen aneinanderstoßen, gleichsam als einen Schutzgott deutscher Art im Bilde aufgestellt hat? Dessen bloßer Name in jenem Wetterwinkel wirkt wie ein Feuerzeichen der Sammlung, der Hoffnung, des Sieges? Er, dessen sechshundertjährige Zornworte gegen den Papst in Rom auch noch im Kampf des neuen deutschen Reiches wider Pius IX. so oft nachgesprochen wurden als schmetternde Sturmfanfaren? Dieser Mann, dieser Dichter — sollten wir ihn nicht in seinem Wollen und Wirken kennen und verstehen wie einen guten Kameraden im Streit des modernen Daseins?

Ich traue mich nicht, mit einem beherzten Ja zu antworten.

Der alte Meister wird als Vorkämpfer einer gerechten, einer großen Sache von vielen genannt, denen seine eigne Rede doch recht fremd ist. Ein gefährlich Ding, diese Wirkung geschichtlicher Erscheinungen auf die breiten Massen nachkommender Geschlechter! Vergangene Poesie, die für die späten Enkel einmal mit einer bestimmten, allgemein anerkannten Marke gestempelt worden ist, verliert ihre Stimme. Oder vielmehr man hört sie nicht mehr. Davor tritt als Schallfänger eine undurchlässige Wand: die allen geläufige Formel, die den klingenden Inhalt, die vibrierende Stimme der Seele erstickt. Man sieht nur noch das nationale, das politische Symbol, das sich über die lebendige wirkliche Erscheinung gelegt hat.

Dieser weiße Ritter auf dem Marktplatz von Bozen, so lichtumflossen, aber auch so individualitätslos in seinem Nachglanz Düsseldorfischer Romantik, er hat etwas Mythisches an sich.

Von der nationalen, politischen Bewegung des modernen Deutschlands, namentlich aber des heutigen Deutsch-Österreichs als Markwart, als getreuer Eckehart deutscher Sprache und

Sitte aufgestellt, weist er zunächst hin auf jene Stätte, wo die aus landsmannschaftlichem Hochgefühl entsprungene Tiroler Sage ihm sein Heim bereitet hat.

Wenige Stunden den Eisackfluß aufwärts, über dem von Waidbruck nach Osten abbiegenden Grödnertal, liegen hoch auf Bergesabhang, im sogenannten Layener Ried, zwei Gehöfte, die noch jetzt den Namen Zur Vogelweide führen. Eins davon, das untere, gilt für sehr alt. Es schien sich durch gewisse auf ihm haftende Zehnten als alter Rittersitz zu kennzeichnen, und man glaubte, einen im 15. Jahrhundert urkundlich auftretenden Stephein von Vogelwayd als den ritterlichen Besitzer und als Nachfahren des Dichters ansprechen zu dürfen. Man malte es sich mit freudiger Genugtuung aus: hier oben, wo der entzückte Blick über Gebirg und Täler der herrlichen Tiroler Welt schweift, hat die Wiege des Sängers gestanden, in dessen Liedern man die Pracht des deutschen Mais klingen hört. Allein vor kurzem ist auf Grund genauerer Durchforschung der alten Katasterbücher außer Zweifel gestellt worden: dieser Stephein, der 1431 mit jenem Hof belehnt wurde, war ein freier Bauer, kein Ritter, und hieß wahrscheinlich ursprünglich Steffl Hüttaler; im Jahre 1414 hatte er, wie es scheint, den Hof gekauft, der sich auch früher nur in Besitz von Bauern befunden hatte, und änderte dann nach diesem Hof seinen Namen.

Das angebliche alte tirolische Rittergeschlecht von der Vogelweide löst sich also in Dunst auf.

Indessen selbst wenn es sich hätte nachweisen lassen, für die Abstammung Walthers wäre damit in den Augen der vorurteilslosen Wissenschaft noch nichts gewonnen gewesen. Nach seinem Beinamen 'von der Vogelweide' kann seine Familie überall da ansässig gewesen sein, wo es eine Vogelweide gab. Vogelweide hieß aber jeder Platz, an dem Vögel zu Jagdzwecken gehegt und gefüttert wurden, und solche Stellen, oft verbunden mit einem Hof, dem ein Dienstmann vorstand, lagen in der Nähe von adligen Herrensitzen allerorten in Deutschland. So können wir denn bald den Ortsnamen, bald den Geschlechtsnamen Vogelweide seit dem 14. Jahrhundert in Ober- und Niederösterreich, in Oberbayern, in der Steiermark, im schweizerischen Thurgau, in Frankfurt am Main, in Würzburg, im böhmischen Dux belegen. Jede dieser zahllosen Vogelweiden könnte, an sich betrachtet, die Unterlage zu dem Familiennamen Walthers geliefert haben.

Der Sänger, der in seinen Gedichten wiederholt so beweglich über seine Obdachlosigkeit und sein unstetes Wanderleben klagt, er bleibt demnach für uns ein Heimatloser: wir wissen nicht, wo er die Augen aufschlug und zuerst aus Welt und Leben die bunte Gestalten- und Farbenfülle einsog, die sich in seiner Poesie abspiegelt.

Der Heimatschein aber, den das Denkmal an der tirolischen Südgrenze deutscher Kultur ausgestellt hat, ist falsch. Das lichte Marmorbild in Bozen schiebt dem wirklichen, dem historischen Walther ein Traumbild unter. Es besteht die Gefahr, daß dieses Traumbild sich auch in die Auffassung von Walthers dichterischem Werk eindringt.

Oft genug hat man in der Tat trügerische Spuren tirolischer Abkunft auch in seinen Gedichten entdecken wollen. Die wundervolle große Palinodie an der Wende seines Lebens, die aus der Klage über die verschwundenen Jahre den Aufblick gewinnt zu dem himmlischen Lohn der Kreuzfahrt, der ewigen Krone, hat moderne Sentimentalität hinabdrücken wollen zu einem elegischen Erguß über die Verwandlung der lange entbehrten und wehmütig wieder begrüßten tirolischen Heimat mit ihren Wäldern und Bergwassern.

Auf den gesamten Charakter des Dichters, der mit seiner Persönlichkeit wie mit seiner Kunst ein Kind des Mittelalters ist, wirft jenes Volksmonument von Heinrich Natters stilisierender Hand auf dem Bozener Markt einen mythologischen umfärbenden Dämmerchein. Je mehr das moderne nationale und politische Ideal, das seine Urheber in ihm verkörpern wollten, der allgemeinen Anschauung sich einprägt, desto weiter wird es die wahre, echte Poesie des geschichtlichen Walther in ihrer viel-tönigen Mannigfaltigkeit von uns abrücken, desto sicherer entfremdet es uns deren ursprüngliche Kraft und wahren Sinn.

Auch die wissenschaftliche Forschung ist hiervon eine Zeitlang berührt worden. Man bemühte sich auch in ernsthaften Untersuchungen, den Dichter hinaufzuschrauben zu einem schöpferischen Führer der realen Politik seiner Zeit. Er sollte ein Reichsdienstmann gewesen sein, also dem Stande angehört haben, aus dem die höchsten Reichshofbeamten der staufischen Periode hervorgingen. Dann erfabelte man ihm eine verantwortungsvolle Vertrauensstellung neben dem Reichsverweser Engelbert oder eine Art Erzieherchaft und Vormundschaft

über den jungen Heinrich, den Sohn Friedrichs II. Man dichtete ihm alle möglichen Beziehungen zu hohen und mächtigen Personen an. Und von anderer Seite wieder machte man ihn zu einer Art mittelalterlichem Luther oder Hutten, zu einem bewußten Reformator der entarteten Kirche, zu einem unkirchlichen Freigeist.

Solche naiv tendenziösen Auffassungen sind allerdings aus dem Bereich der wissenschaftlichen Forschung jetzt wohl endgültig verschwunden. Aber sie dauern fort in politischen nationalen Festreden und in Artikeln einer gewissen, aus patriotischen Gründen unbewußt die Geschichte fälschenden Presse. In den weiteren Kreisen des Publikums wirkt diese Beleuchtung des Dichters immer noch und nur zum Schaden der reinen Teilnahme an seiner Poesie. Seitdem sein Name ein nationalpolitisches Signal geworden ist, hat er wohl an Berühmtheit, aber haben seine Gedichte nicht an treuem und unbefangenen Verständnis, nicht an derjenigen Liebe gewonnen, die sie aus ihrem eigenen Kern und Wesen begreifen will.

Aber es sei: mein Argwohn mag unberechtigt sein, die Kenntnis der Poesie Walthers mag in der Tat doch unbefangener und tiefer sein als meine zufälligen Erfahrungen es mir gezeigt haben; darin glaube ich mich nicht zu täuschen: seine Person und sein Leben behalten selbst für die hingebenden Leser seiner Gedichte, ja selbst für die gelehrten Forscher, die ihn zum Gegenstand ihrer Studien gemacht haben, etwas Schattenhaftes.

Wohl gewahren wir bei Walther mehr als bei irgend einem andern mittelalterlichen Dichter ein lebhaftes, subjektives Element, eine selbständige große Individualität, ein leidenschaftliches, sonniges Temperament, eine nervöse Erregbarkeit und Eindrucksfähigkeit. Mit seinem neckischen Humor, mit dem Spiel seiner Anmut und Schalkhaftigkeit lacht er uns in das Herz. Wir sehen und fühlen: das ist ein ganzer, voller, warmer Mensch, dem die Zunge oft durchgeht mit der Besonnenheit. Er vermag, was den meisten Dichtern des Mittelalters versagt war, seinem poetischen Stoff aus dem eigenen Innern Gehalt und Form zu geben. In seinen Gedichten ist alles klar, scharf gegliedert, festumrissen, körperhaft und in den besten auch alles Bewegung und Leben, frisch und neugeboren, als stünde dahinter weder literarische noch soziale Tradition und Konvenienz.

Man hat deshalb wohl Walther geradezu modern, den einzig modernen unter allen mittelalterlichen Dichtern genannt. Man hat seine Dichtung, weil sie zum größeren Teil eine fortgesetzte persönliche Konfession momentaner Eindrücke zu sein scheint, der Dichtung Goethes, des persönlichsten aller modernen Poeten, an die Seite gesetzt.

Gewiß ist es nicht schwer, eine Art innerer Verwandtschaft zwischen diesen beiden großen deutschen Gelegenheitsdichtern festzustellen. Beide sind ja sonntägliche Menschen, beide naive Naturkinder der Poesie. Beiden eignet eine unvergleichliche Rezeptivität, das nahe intime Verhältnis zu den Schätzen volksmäßiger, plastischer Bildlichkeit der Rede, der leichte Fluß sangbaren, sprachlichen Ausdrucks. Es fehlt sogar nicht an auffallenden Anklängen in einzelnen Gedanken und ihrer stilistischen Einkleidung: wer scharf zusieht, kann durch manch überraschendes Beispiel derartige heimliche Verbindungsfäden zwischen den beiden aufdecken.

Historische Analogieen nachdrücklich hervorzuheben bringt der wissenschaftlichen Erkenntnis den größten Nutzen. Meister der geschichtlichen und literaturgeschichtlichen Forschung, wie Gervinus, Mommsen, Wilhelm Scherer, haben das durch ihr glänzendes Vorbild bewährt. Aber das Aufsuchen und Durchführen historischer Analogieen hat auch seine schweren Gefahren: an dem Vergleich Walthers und Goethes ist etwas Wahres; ernst genommen führt er jedoch gänzlich in die Irre, zum Mythos.

Vor mehr als zwanzig Jahren habe ich selbst versucht, Walthers Liebespoesie aus dem mythologischen Wahn der Schulweisheit heraus in das freie Licht realistischer, d. h. wahrhaft geschichtlicher Betrachtung zu rücken. Man hatte des Dichters bewegtes Herzensleben und seine vielstimmige Phantasie auf den Draht schematisch pedantischer Konstruktion ziehen und an zwei leere Phantome, ein jahrzehntelanges Minneverhältnis zu einer vornehmen Dame und eine einmalige kurze Liebschaft mit einem süßen Mädel, hängen wollen. Dagegen lehnte ich mich auf: für die Psychologie des Dichters und die Psychologie der poetisch abgespiegelten Liebe rief ich Goethes Beispiel zu Hilfe. Hier handelte es sich um das Ewige, Unwandelbare, den Kern echter poetischer Wahrheit, um das, was in aller großen Poesie zu allen Zeiten gleich ist. Aber ein verhängnisvoller Irrtum entsteht, wenn man den ganzen modernen Dichter-

begriff auf Walther von der Vogelweide übertragen und an diesem Maßstab seine menschliche Größe, sein künstlerisches Verdienst messen will.

Dieser moderne Dichterbegriff übt leider eine gewisse Tyrannei aus über unser literarisches Urteil. Und dabei ist er selbst in den anderthalb Jahrhunderten, die seit seiner Geburt verflossen, tiefer Wandlung ausgesetzt gewesen. Klopstock hat ihn geschaffen, die Literaturrevolution des 18. Jahrhunderts auf den Schild ihrer Programme gehoben, Goethe hat ihn durch Bekenntnis und Tat bewährt. Aber Goethes Leben und innere Entwicklung ist zugleich ein zäher Kampf mit diesem Begriff, und seine menschliche und dichterische große Metamorphose wächst hervor aus dessen Überwindung.

Der moderne Dichterbegriff sieht in dem Dichter das singuläre geniale Subjekt, einsam, erhaben über der Menge, den König im Reiche des Geistes und der Seele, den Schöpfer einer neuen Welt, den originalen Verkünder höchster Menschheitsoffenbarung. Die Doktrin und die Poesie der deutschen Romantik, des Lord Byron und des jungen Deutschland hat diese Lehren und Ahnungen der Geniezeit sich angeeignet, weiter gebildet und auf die Spitze getrieben. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erobert das romantisierte Dogma vom genialen Menschen alle Bereiche des geistigen Lebens: das künstlerische, das religiöse, das politische, das sittliche. Die Namen Ludwig Feuerbach, Max Stirner, Richard Wagner, Henrik Ibsen bezeichnen die Staffeln dieses Siegeszugs, der schließlich in dem Dysangelium vom Übermenschen und in der Neuromantik der Symbolisten an dem ehernen Grenzwall der Natur sich die Stirne zerschellt.

Goethe rettete sich aus dieser reißenden Fahrt in hartem Mühen an das feste Land. Sein 'Faust' dringt aus der Isoliertheit der Gelehrtenstube und aus dem Selbstgenuß magischer Natur- und Weltbeherrschung auf die sturmmumwehten Deiche der Nordsee, um von hier aus das tobende Element zu bekämpfen, in Ackerland zu verwandeln, und genießt im Vorgefühl gemeinnütziger Arbeit und des aufopfernden Zusammenwirkens mit einem freien Volk den höchsten Augenblick. Goethes eigene Lebensbahn ging in gleicher Richtung: in seinem Denken und Dichten, in seiner ganzen Existenz zeigt er, je höher er im Menschlichen wächst und emporsteigt, stufenweise die Überwindung der Isolierung des Ichs, des prometheischen Subjektivismus.

Der genialische Werther endet in Selbstmord. Aber den Titanismus des Prometheus korrigiert das Schlußwort der 'Pandora' aus dem Munde der Eos: „Die Götter laßt gewähren.“ Und Wilhelm Meister beschließt ein verworrenes Streben mit der menschlichen, dienenden Rolle des Arztes. Das Dämonische, wie Goethe sagt, das Titanische, wie wir bis vor kurzem sagten, den Übermenschen, wie die neue Narrengemeinde es nennt, abzustreifen, das Genie von seinem ikarischen Höhenflug auf die Erde hinabzurufen, danach trachtet Goethe seit seiner Reife unausgesetzt, das schärft er in immer neuen Konzeptionen ein, das will er der Nachwelt vererben als der Weisheit letzten Schluß.

Aber dieses Menschliche freilich wurzelt für ihn im Persönlichen. Und aus seiner Persönlichkeit vor allem quoll ihm seine Kunst. Sein eigenes Dasein, sein eigenes Innere hat er am liebsten gestaltet. Versagt war es ihm, das Leben einer Gesamtheit, einer Volksgemeinschaft, das öffentliche Leben des Staats darzustellen. Wie hat ihn die französische Revolution, wie hat ihn die Napoleonische Epoche im tiefsten erregt! Aber seine Poesie gibt davon nur flüchtige Reflexe wieder. Den großen politischen und sozialen Problemen seiner Zeit kann er nur beikommen durch das Medium des persönlichen Lebens, des Individuums und der Familie. Was er von ihnen zu sagen hat, geben, wenn man absieht von seinen verunglückten drei satirischen Revolutionsdramen, seinen Xenien und Epigrammen, die Heiratsgeschichten Dorotheens und der natürlichen Tochter: jenes im Idyll der deutschen Kleinstadt, dieses im Hofmilieu des deutschen Kleinstaats. Wo es dann galt, aus der Enge dieser Sphäre auf die Weltbühne zu schreiten, da stockte seine Arbeit: der großartige Entwurf bleibt kahles Schema, im günstigsten Fall entsteht ein gewaltiger Torso. Der Versuch, aus deutsch-französischer Wirklichkeit heraus ein in Straßburg lokalisiertes historisches Revolutionsdrama mit echter Zeitfarbe und bestimmtem Zeitkostüm zu schaffen, kommt über zwei Einleitungsszenen und ein mageres Szenar nicht hinaus. Vergeblich sucht sein westöstlicher Divan die weltgeschichtliche Gestalt Napoleons in fernendem orientalischem Schleier zu fassen, in der Symbolik des Buches Timur. Das Buch brachte es nur auf ein Gedicht und verklang in dem Liebesnamen Suleika. „Laß den Weltenspiegel Alexandern!“ „Du! nicht weiter, nicht zu Fremdem strebe! Singe mir!“ — mit diesem Rat läßt er sich von Suleika

selbst den Weltenspiegel entreißen und den Liebesspiegel in die Hand drücken.

Dieser Mahnruf, dem der Dichter in tiefer Selbsterkenntnis folgt, bezeichnet die Grenze seiner dichterischen Kraft aufs bündigste. Goethe ist, wie sehr er sich dem Subjektivismus der literarischen Revolution, der Romantik, des jungen Deutschland entgegenstemmte, der Poet des individuellen Daseins geblieben. Er ist schließlich doch nicht der greise Faust, dem die Musik der grabenden Spaten in der vermeintlichen Hand der dienenden Genossen die höchste Ergötzung bringt.

Soll Goethes Kunst, in ihren Schranken so groß und unerschbar, nun wirklich allgemeines Paradigma für die Poesie sein? Soll, weil er den Weltenspiegel nicht zu halten vermochte, weil er ihn verwandelte in einen Spiegel des häuslichen, des individuellen Lebens, diese Begrenzung seines Könnens zu der normalen Eigenschaft des Dichters gestempelt werden? Soll insbesondere für die Gattung der Lyrik, in der Goethe seine höchsten Leistungen schuf, nach seinem Beispiel nur der individualistische Stil zulässig sein? Darf politische Lyrik die Ereignisse des Tages, die Angelegenheiten des Volkes nur als Abglanz im Leben der Seele des einzelnen großen Menschen, des Führers, des Tonangebers auffangen? Soll sie, wo sie im eigenen Namen redet, immer auch nur Meinungen und Empfindungen aussprechen, die ihr Dichter geschaffen hat, die er seinem Publikum austellt als ungeahntes, überraschendes, göttliches Geschenk?

Walthers Liebespoesie, mit der er seine Laufbahn am herzoglichen Hof zu Wien begann, zeigt selbst auf ihrem späteren künstlerischen Höhepunkt nur selten den Liebesspiegel im Sinne Goethes, noch weniger in der Art der großen romantischen Lyriker des 19. Jahrhunderts. Nur wenige seiner Lieder tönen das innerste Schwingen und Wogen eines liebenden Herzens mit der elementaren, seelenbewegenden Kraft reiner Lyrik voll und unmittelbar hervor. Nur wenige sind freier Erguß der letzten und tiefsten Heimlichkeit seines Gemüts. Die zartesten Blüten seiner Liebespoesie wachsen ihm nicht im Anger der subjektiven Konfession, des einsamen Selbstgesprächs, nicht in der Dämmerung träumender Gefühle und gemischter Stimmungstöne, sondern im Garten dramatisch-epischer Umpflanzung, im Lichte des Tages, das die Konturen schärft.

Dort wirkt seine erotische Dichtung am stärksten, wo er sein Gefühl aus dem eigenen Selbst in fremde Objekte projiziert. Das Liebesglück unter der Linde auf der Heide, im Tal der Waldlichtung, zu dem die Nachtigall ihr verschwiegenes Lied jubelte, läßt er das rotmundige, kußfröhliche Mädel, dem der Liebste den Kranz von wilden Rosen ins Haar gedrückt hatte, vor andern Leuten überselig ausplaudern. Das süße Beisammensein mit der Geliebten, der er einst beim Tanz den Kranz gereicht hatte, unter den herabrieselnden Blüten der Bäume, im schwellenden Gras, er rückt es doppelt in die Ferne, indem er es zurückschiebt in die Form epischer Erzählung und indem er dann schließlich die Wirklichkeit des Erzählten für einen bloßen Traum ausgibt. In einem seiner berühmtesten Lieder, in jenem glänzenden Gemälde der Herrlichkeiten eines Maimorgens, wo die Waldsänger konzertieren und in den Blumen die Taubrillanten blitzen, in jener farbenprächtigen Szene eines ritterlichen Frühlingsfestes, einer großen, glänzenden Hofgesellschaft, wo die Gepriesene bei ihrem Eintritt mit ihrer blendenden Schönheit all die andern geschmückten Frauen überstrahlt wie die aufgehende Sonne die verblassenden Sterne, klingt das eigene Herzensgefühl zu der Erwählten nur als leiser Unterton eines allgemeinen Hymnus auf edle weibliche Schönheit mit. Ein anderes Mal breitet er über seine Empfindung den durchsichtigen Schleier eines Dialogs, einer lebenswürdigen Konversation mit der Erkorenen über Wesen und Mittel wahrer höfischer Sitte und ritterlicher Werbung. Oder er verdichtet das Minnelied zu einem geistreichen Wortgeplänkel, in dem die Dame nach allen Regeln ritterlicher Galanterie und Liebesstrategie umworben, eingeengt, bestürmt wird, bis dann zuletzt ihr weiblicher Mutterwitz das immer straffer angezogene Netzwerk verliebter Logik zerreißt und die verfänglichen Konsequenzen des Anbeters mit schalkhaftem Auflachen *ad absurdum* führt.

Walther hat, wie ich mich vor vielen Jahren nachzuweisen bemüht habe, die lyrische Poesie seiner Zeit allerdings emanzipiert von erstarrender Tradition und Konvenienz. Er hat sie aus einer Gesellschaftslyrik zu einer mehr persönlichen Lyrik gemacht. Er, der in Wien am Hofe der Babenberger singen und sagen lernte, hat die blutleere Manier des höfischen Minnesangs, wie sie der Rheinländer Friedrich von Hausen, der hochgemute vornehme Vertraute der Staufer und des großen Ministers und

Strategen, Erzbischof Christians von Mainz, in Wien der Elsässer Reinmar aus Hagenau, der Lehrer Walthers, geschaffen hatten, im Laufe seiner Entwicklung abgestreift.

Jene höfische Poesie hatte einem falschen Ideal von Zartheit nachstrebend, ihren einzigen Stoff gesucht und gefunden in dem nach allen Regeln ritterlicher Konvenienz durchgeführten Minnedienst, d. h. in dem unermüdlichen Werben um Huld und Neigung einer hochgestellten, verheirateten Frau und dem kunstvollen, diskreten Ausdruck aller jener schmachtenden, hoffenden, trauernden Sehnsucht, die das Trachten nach so fernem, so selten erreichbarem Ziel hervorruft. Auch diese Dichtung kannte das Motiv einer Isolierung des Dichters. Aber darin lag durchaus keine wirklich subjektivistische Auffassung oder, wenn sie ursprünglich darin steckt, wurde sie bald eine Maske, eine konventionelle Fiktion, die niemand ernst nahm: diese Vereinsamung des unglücklich liebenden Minnesängers, der klagt, von der Welt nicht verstanden zu werden, dieses Betonen unerhörter Liebespein, diese ewigen Antithesen zwischen dem treuen Poeten der Minne und der rohen Menge — das ward ein bloßes Requisit, um sich interessant zu machen. Auch hierin wurde die Darstellung bestimmt durch die Rücksicht auf den guten Ton der Gesellschaft, auf ihren Geschmack, der für das Spiel mit Begriffen und Worten eine Vorliebe hegte.

Wo die Frauen das literarische Szepter schwingen, verfeinert sich das Gefühl und wird beredt. Aber zugleich gerät es in Gefahr, sich zu überfeinern und in Zierlichkeit zu verflachen. Der Minnesang und Frauendienst an den Höfen des 12. und 13. Jahrhunderts ist ein Phänomen des gesellschaftlichen Lebens und der Konvenienz des poetischen Stils, wie es ähnlich wiederkehrt in den Preziösen des Hotel Rambouillet, in den pietistischen und sentimentalischen Konventikeln der 'schönen Seelen', in den ästhetischen Salons des romantischen Zeitalters.

Walther warf die Gewichte jener scholastischen Gefühlsanatomie, die Fesseln jener gebundenen Standespoesie fort. Er hat seine Liebeslyrik durchhaucht mit der Wahrheit des Erlebnisses und der Anschauung. Er hat den Kreis ihrer Motive erweitert, die Mittel ihrer Darstellung bereichert. Er hat sie natürlicher gemacht. Er hat vor allem, indem er als Erster gleichzeitig neben der ritterlichen Minnepoesie auch eine lehrhafte, eine politische Spruchdichtung in Pflege nahm, die

literarisch-soziale Scheidewand zwischen ritterlicher und spielmännischer Lyrik niedergelegt. Er hat die Erbschaft der fahrenden Berufsdichter, die im Lob- und Scheltlied, in der Totenklage um einen Gönner, im Rätsel- oder Fabelgedicht, im kurzen geistlichen Lied, in anspruchslosen Gelegenheitsstrophen über Ereignisse von engster und ephemerer Bedeutung ihr bescheidenes Repertoire fanden, angetreten als ein Besitzer der ritterlichen höfischen Bildung und Kunst, aber auch als ein Schüler der lateinischen, poetischen Publizistik, wie sie die vagierenden Kleriker, vor allem der Archipoeta, der hinreißende Enkomiast Friedrich Barbarossas und seines gewaltigen Kanzlers, des antipapistischen Erzbischofs Rainald von Dassel, mit glänzender Fülle des Geistes und bewundernswertem formalem Geschick ausgebildet hatten.

Die alte gnomische Dichtung der deutschen Spielleute gestaltet Walther um, hebt sie auf eine höhere Stufe: er gibt ihr einen weiteren Rahmen, die Beziehung auf die große Politik, auf die Politik des Reiches, der Welt. Und er gibt ihr stärkere persönliche Akzente, das politische Selbstbewußtsein, die politische Überzeugung des Patrioten. Er, der zur Selbständigkeit gereifte Schüler Reinmars, des höfischen Minnesängers, wird selbst ein Nachfolger des alten anonymen fahrenden Dichters der Spervogelschen Schule und des anonymen Archipoeten in einer Person. Aber er redet nicht als ein Anonymus, sondern in eigenem Namen, dem sein Minnesang bereits Ruhm verliehen hatte.

Diese Entwicklung, die ich seinerzeit aus einer genauen stofflichen, stilistischen und metrischen Untersuchung der Poesie Walthers festzustellen versucht habe, brachte einen Fortschritt aus der Enge in die Weite, aus der Oberfläche in die Tiefe, aus der Gebundenheit traditioneller Modepoesie zur Freiheit, aus spintisierender, schematischer Gedankendichtung in das Tageslicht plastischer Darstellung, aus einem komplizierten sprachlichen Ausdruck zu einfachen, volkstümlichen Formen.

Aber gerade diese innere Metamorphose der Liebesdichtung Walthers und seine Begründung einer neuen politischen Spruchdichtung großen Stils nimmt ihm den Liebesspiegel aus der Hand, den ihm Beispiel und Lehre Friedrichs von Hausen, Reinmars und Hartmanns von Aue geschliffen hatten, und gibt ihm dafür den neuen großartigen Weltenspiegel, in dem er die Kämpfe dreier deutscher Könige mit dem gewaltigsten Papst,

in dem er die Zerrüttung des unter dem Andringen neuer staatlicher Bildungen zusammenbrechenden Reiches, in dem er die Wirren und Sorgen der deutschen Kirche, die sittlichen Bedrängnisse der deutschen Nation auffassen sollte.

Der Dichter, der die Szenen dieser weltgeschichtlichen Kämpfe wagen durfte als Sprecher der öffentlichen Meinung abzubilden, auf dessen Urteil Tausende hörten und vertrauten, wie hätte seine Liebespoesie noch in der Sphäre des einen Gefühls, wie aber auch hätte sie ganz individuelles Bekenntnis, lyrischer Monolog, einsamer Seufzer bleiben können? Der Wortführer des nationalen Gewissens in dem gigantischen Drama des Streites um das Imperium, des Ringens zwischen der weltlichen und der geistlichen Macht, zwischen der Reichs- und der Fürstengewalt mußte auch seine Poesie, sowohl seine Lieder- als seine Spruchdichtung, dramatischer oder epischer, jedesfalls stofflicher, objektiver gestalten. Immer mehr überwiegt in ihr die äußere Welt das Innenleben des Dichters, immer fester gründet diese Lyrik sich auf Szene, Situation, Handlung. Je länger je mehr wendet sie sich an die schauende Phantasie mit Motiven, welche die bildende Kunst geschaffen oder doch wenigstens zur typischen Geltung ausgeprägt hatte. Denn sie will konkret, gegenständlich sein; sie will die geistige Welt in persönlicher Beleuchtung, aber in typischen, in allgemein faßbaren Formen zeigen. Sie will leicht und allgemein verstanden werden. Sie will eindringlich wirken, fortreißen, entflammen. Weit hinter dem Dichter liegt der künstlerische Stil seiner Tasso-Periode, des Dienstes als Hofdichter in Wien. Er ist nicht mehr der Amuseur einer preziösen Gesellschaft. Seine Poesie gibt sich offen als Poesie der Mitteilung. Das heißt: sie ist Poesie an und für ein hörendes Publikum. Sie betritt damit den Standpunkt, auf dem das Urphänomen aller epischen Dichtung steht: der Dichter gibt seinen Stoff, bewahrend, überliefernd, aber doch als freier Herr, als Gestaltender dem empfangenden Hörer. Er ist der Wissende, der alles sieht und vernimmt, der über Raum und Zeit erhaben alle Regungen eigener und fremder Brust, alles offene und geheime Wollen und Tun kennt und der mit dieser Allwissenheit einredet auf die Gesichter derer, die spannungsvoll erwartend und erregt an seinen Lippen hängen.

Das lebendige Verhältnis zum naiven großen Publikum, der wechselseitige Zusammenhang mit ihm — darauf ruht alle

Eigenart, alle Kraft und alle Größe der Waltherschen Kunst. Dies stempelt sie zu einem echt mittelalterlichen Gewächs und rückt sie weit ab von der modernen Dichtung, von der Lyrik Goethes.

In Goethes Hand ward der Weltenspiegel, als er ihn zu ergreifen wagte, zum Liebesspiegel. Walthers Dichtung ist seit der Zeit seiner Reife ganz Weltenspiegel, auch da, wo sie bloß Liebesspiegel zu sein scheint. Sie entspringt dem Bedürfnis des Augenblicks, der Gelegenheit wie die Dichtung Goethes. Aber einem Bedürfnis, das dem Dichter und seinem gegenwärtigen wie seinem künftigen Hörerkreis unmittelbar und durchaus gemein ist. Wohl spricht sie in eigener Person, aber sie spricht nur das aus, was an Stimmungen und Wünschen allen im Herzen und auf den Lippen liegt, was an Erfahrungen jeder zu besitzen glaubt oder doch sogleich zu gewinnen für möglich hält. Sie will nicht neue Gedanken bringen, nichts Unerhörtes künden, nicht ungeahnte Tiefen der menschlichen Seele, singuläre Empfindungen entschleiern. Sie will nur was unverlautbart, aber stark gefühlt im Publikum schlummert, aufwecken und es mit tausendstimmigem Widerhall durch die Lande rufen. Allein obzwar sie bloß Dolmetsch sein will, übertrifft sie die Kraft des Zauberers, der aus Steinen Gold macht: sie hat die göttliche Gabe, das Einfache, das Menschliche rein und voll im Glanz morgendlicher Schöne, mit dem funkelnden Reiz des ganz Persönlichen und des ganz Momentanen, mit der Frische des Neugeborenen vor die Sinne zu stellen. Sie singt gleich der Nachtigall, die mit jedem Frühling wiederkehrt: ein altes Lied, das immer neu scheint.

Dieser mittelalterliche Dichter — wohl ist auch er ein Genie, wohl redet er über große Dinge, über die Not des Reiches, der deutschen Kirche als ein Seher, der in die Abgründe und auf die Gipfel der Welt geschaut hat. Wohl hat sein Blick und sein Lachen die Unschuld und die Heiterkeit des Kindes, in der sich das Göttliche spiegelt, wenn er etwa das Spiel der Liebenden sich wünscht, die beseligt ihr Bildnis einander in den Augen suchen, oder an Strohalmknoten gläubig Gewährung und Nichtgewährung abzählt. Aber er ist kein Einsamer. Er ist keine singuläre Natur. Er ist kein Zeitloser. Er hat ganz und gar nichts Dämonisches oder Titanisches. Er ist kein Übermensch. Mitten in der menschlichen Gesellschaft seiner Zeit wurzelt sein Liebeslied. Mitten in dem nationalen Empfinden bestimmter

Personen und Parteien seiner Zeit haftet seine Spruchdichtung. In dieser entfaltet sich seine eigentlichste, seine unvergleichliche Größe: seine politische Poesie, an die selbst ein Alcaeus, ein Pindar nicht heranreicht.

II.

Walther kann nur begriffen werden, wenn man ihn geschichtlich, d. h. ihn selbst inmitten seiner Hörer, für die und mit denen er lebte und schuf, kennt und versteht.

Was Goethe tief sinnig für die Würdigung aller Poesie forderte, das gilt für die Schöpfungen dieses Dichters noch in ganz anderer, bedeutsamerer Weise: sie bleiben gleich gemalten Fensterscheiben dunkel und düster, wenn man sie vom Markt der Gegenwart aus betrachtet. Nur wer den Eingang in den großen Wunderbau, in die Kathedrale des mittelalterlichen Geisteslebens findet, wer von diesem Innern aus Walthers Poesie anschaut, dem wird sie farbig und helle, deutlich und lebendig in allen ihren Lichtern, in allen ihren Zügen menschlicher Wahrheit und Natur, in ihrer ganzen zauberhaften Schöne. Aber der Weg ist weit und schwierig: die Kirche ist längst verschüttet und unzugänglich. Selbst wer in ihr Wirrnis eindringen kann, vermag nur mit Mühe hier und dort durch ein einzelnes Bild der bunten Gläser die Sonne hindurchglänzen zu sehen.

Die wissenschaftliche Forschung der letzten Jahrzehnte, aufgebaut auf Lachmanns musterhafter Ausgabe, hat es erfolgreich versucht, den Weg in das Zentrum des gleichzeitigen Lebens zu bahnen, von dem aus des Dichters Schöpfungen allein begriffen werden können. Indessen noch bleibt unendlich viel zu leisten übrig. Noch sind manche seiner politischen Sprüche in ihren historischen Voraussetzungen ungenügend oder gar nicht aufgeklärt. Viel schlimmer steht es mit den rein lehrhaften Sprüchen, mit den Schelt- und Lobgedichten: nur bei wenigen vermögen wir ihren eigentlichen poetischen Lebenskern, das zugrunde liegende persönliche und zeitgeschichtliche Element, herauszufühlen, seltener noch es bestimmt nachzuweisen.

Zwei Fragen liegen uns für unsern geliebten Freund besonders am Herzen, wenn wir die Mythenwolke, die ihn verhüllt, durchdringen wollen. Die eine: wie stand sein politisches Wort da in seiner Zeit? Was galt es den Hörern? Den Gönnern und der großen Masse? Welche gesellschaftliche Schätzung ver-

schaffte es dem Dichter? Und die andere Frage: wie lautet das literarische Urteil der Zeitgenossen über seine Kunst? Welches persönliche Verhältnis hatte er zu anderen großen Meistern der Poesie vor ihm und neben ihm?

Keine Chronik, keine formelle Urkunde des Mittelalters nennt Walthers Namen. Den tödlichen Sturz des Minnesängers Friedrich von Hausen auf dem Kreuzzug von 1190 melden mehrere gleichzeitige Annalen, aber auch seiner gedenken sie nur als eines tapferen Ritters, als eines Freundes des Kaisers; seine Eigenschaft als Dichter scheint ihnen der Erwähnung nicht wert. Das Schweigen über Walther darf man also nicht als ein Zeichen der geringen Macht seiner Dichtung ansehen: die ungeheure Wirkung seiner Spruchpoesie verbürgt die aus Bewunderung und Zorn gemischte Polemik, die der päpstlich gesinnte Italiener Tommasino dei Cerchiaro gegen Walthers Angriff auf Innocenz III. führte. Eher könnte man eine Geringschätzung der Poesie in deutscher Sprache aus jenem Schweigen der lateinisch schreibenden geistlichen Historiographen folgern. Aber Friedrich von Hausen, der dem großen Erzbischof Christian von Mainz, Barbarossas glänzendem Feldherrn und Staatsmann, nahe stand, hat bei diesem, der ganz wie ein Weltmann in verfeinertem Lebensgenuß lebte, oder bei dem Kaiser selbst, dessen Sohn Heinrich vielleicht Minnelieder in deutscher Sprache dichtete*), für seine deutschen Verse gewiß Anerkennung gefunden. Der Grund, warum die mittelalterliche Geschichtsschreibung von den deutschen Poeten nicht spricht, muß anderswo liegen. Sie arbeitet, wie fast alle mittelalterliche Wissenschaft und Kunst, nach einem festen, traditionellen Schema. Darin hatten wohl Beschlüsse und Taten, Kriege und Schlachten der Könige und Fürsten, Volkskrankheiten, Hungersnöte und Überschwemmung, Mirakel und Visionen, Erdbeben und Himmelserscheinungen ihren altererbten Platz. Da fand gelegentlich wohl auch ein frommes bildliches oder poetisches Kunstwerk einen schmalen Unterschlupf. Aber für weltlichen literarischen Ruhm hatten diese Berichterstatter noch kein Organ, vor allem aber noch kein phraseologisches Formular.

Walthers Leier hat drei deutschen Königen in ihren Kämpfen um die Existenz gedient. Er hat sich in Österreich, in Thüringen,

*) Doch s. meine Anmerkung zu Singer, Arab. u. europ. Poesie im Ma., Abhandl. d. Berlin. Akad. d. W. 1918, Nr. 13, S. 17.

in Meißen, in Kärnten, am Rhein Politik und persönliches Verhalten deutscher Reichsfürsten zu beraten, zu verwarnen, zu kritisieren, zu belobigen und zu verhöhnen herausgenommen. Der gefürchtete Streiter wider päpstliche Omnipotenz und kirchliche Entartung war zwei hohen geistlichen Höfen eng verbunden: dem Patriarchen von Aquileia, dem Erzbischof Engelbert von Köln. Vom ritterlichen Hofminnesänger in Wien bringt er es zum politischen Reichsherold, zum patriotischen Sittenprediger, zum poetischen Agenten für den Kreuzzug. An den Höfen sucht und findet er sein Publikum. Aber fortwährend hören wir ihn doch auch klagen über Neider, Klätscher, Verkehrer seines Sangs unter dem Hofpersonal, über mißgünstige Rivalen unter den Kollegen, über andere fahrende Sänger, welche die Kunst schänden.

Literarische Gegensätze also haben ihm das Leben schwer gemacht neben all der Feindschaft, die ihm seine politische Dichtung einbringen mußte. Wie seine literarischen Gegner aussahen, verrät er uns zum Teil sehr deutlich selbst.

Dem Grafen von Katzenellenbogen wirft er voll Stolz und Ärger vor, daß er lieber „die Schnarrenzer aus Polen oder Rußland“ als „die hofeswerten Meister“ belohne. Das geht gegen die ungebildeteren Spielleute aus dem Norden und Osten Deutschlands, die der Österreicher für halbe Slaven ausgibt. Es ist derselbe Gegensatz, dem wenig später sein Schüler, der Schwabe Konrad Marner gegen den Niedersachsen Raumsland Ausdruck verleiht. Walther fühlt sich als ein edler, als ein höfischer Dichter unter den Fahrenden. Diese seine Lebensweise, die auf Gaben angewiesen ist, verbirgt er nicht. Aber mit köstlichem Humor weiß er über seine Stellung zu scherzen: in dem bekannten Lied auf das Kleid der Geliebten, ihre Reinheit, das einzige getragene Gewand, das er als Geschenk annehme, um das selbst der Kaiser Spielmann werden würde. In aller Armut also, über die Walther während seines Wanderlebens oft genug klagt, hat er, wie es scheint, erniedrigende Gaben immer verschmäht.

Im Jahre 1874 hat uns ein unerwarteter zufälliger Fund einen sicheren Einblick in Walthers materielle Existenz eröffnet. Man entdeckte damals im Archiv zu Cividale in Friaul acht Pergamentstreifen mit Rechnungen, die für Bischof Wolfger von Passau während zweier Reisen durch Bayern, Österreich,

bis zur ungarischen Grenze und einer an die zweite sich anschließenden Reise nach Italien ausgestellt worden sind. Die Notizen umfassen die Zeit vom 22. September 1203 bis zur zweiten Hälfte des Januar 1204 und von Mitte März bis Ende Juli 1204. Nur teilweise sind es gleichzeitige Originalaufzeichnungen von Einnahmen und Ausgaben, im übrigen Reinschriften, die nach der Heimkehr zur genaueren Kontrolle der Rechnungsführung ein bischöflicher Beamter hergestellt hat.

In diesen Rechnungen findet sich die Eintragung, daß in Zeiselmauer an der Donau unweit Wien „dem Sänger Walther von der Vogelweide fünf Solidi für einen Pelzmantel (*pro pellicio*)“ gezahlt wurden. Es war — dies haben mühseligste Untersuchungen, die zuletzt an den aus Italien nach Leipzig übersandten Manuskripten selbst angestellt worden sind, unwiderleglich ermittelt — am 12. November des Jahres 1203.

In diesen Reiserechnungen erscheint der Bischof als ein Mann, der sein Leben auf größtem Fuß führt und sich jeden weltlichen Luxus der damaligen Zeit verschafft. Überall hin begleitet ihn ein Troß von Beamten und Dienern, die für die Bäckerei, für den Vorrat an Wein, für die Küche zu sorgen haben. Als er die Donau hinab fährt nach Passau, ward für die paar Tage auf dem Schiffe eine regelrechte Küche installiert. Ein zahlreiches Personal sorgt für Obhut und Fütterung der mitziehenden Pferde, ein anderes für die Wartung der dressierten Falken. Denn der Bischof ist ein eifriger Freund der ritterlichen Beize und vernachlässigt dieses Vergnügen auch auf der Reise nicht. Bezieht er ein Nachtquartier, dann werden um beträchtliche Summen Blumen und Klee für ihn gekauft, den Estrich der Zimmer zu bestreuen. Selbstverständlich erscheinen unter den Ausgaben auch erhebliche Posten für Barbieri, die das Gesicht des gnädigsten Herrn und seiner geistlichen Begleitung hofgemäß zu glätten haben; hier und da macht er unterwegs Einkäufe, erwirbt ein zierliches Kunstwerk, z. B. ein geschnitztes Würfelspiel; oder ein edles Pferd. Aber keines seiner Interessen gleicht seiner Vorliebe für fahrende Dichter, Musikanten, Gaukler und Sängerinnen: die *istriones*, *ioculatores*, *mimi*; *gigarii* und *discantatores* (Sänger, die den kunstvollen zweistimmigen Gesang, den *discantus*, verstehen), die *ioculatores cum cultellis* (Messerwerfer); die leichtgeschürzten und leichtgesinnten *iocultrices* und *puellae cantantes*. Scharenweise umschwirren

sie ihn in Deutschland und fast mehr noch in Italien: in Rom, in Bologna, in Siena, in Sutri. Dazu gesellen sich die Lotterpaffen, d. h. die vagierenden Kleriker, die dichtenden Vaganten. Deutsche, Italiener, Franzosen, selbst Griechen befinden sich in dieser bunten Versammlung wandernder Poeten und Künstler. Ihnen allen spendet des Bischofs stets wohlversehene und offene Reisekasse. Diese Leutchen kommen angefliegen wie die Motte zum Licht, aber sie verbrennen nicht darin: mit gefüllten Taschen flattern sie wieder von dannen.

Ist nun auch das für Walthers Pelzrock bestimmte Geschenk nur eine solche zufällige gelegentliche Spende, entsprungen bloß einer plötzlichen Eingebung, einem armen Teufel, der ein paar Tage mitzieht und dann wieder das Weite sucht, vor der Kälte zu schützen? Oder deutet es vielmehr auf eine dauerndere, geregeltere Beziehung?

Wenn mittelalterliche Fürsten reichlich Gaben austeilten, so verfahren sie dabei keineswegs so ziellos und launenhaft, wie moderne Leser mittelhochdeutscher Dichtungen das wohl insgemein annehmen. Diese Freigebigkeit beruht überwiegend auf alten gewohnheitsrechtlichen Bestimmungen einer Kulturperiode, die soeben die ersten Schritte von der Naturalwirtschaft zur Geldwirtschaft gemacht hat und noch mitten im Prozeß des Übergangs von jener zu dieser begriffen ist. Noch wird alle Besoldung bemessen als Ablösung und Umwandlung einer materiellen Leistung. Die Lieferung von Pelzwerk ist eine bestimmte Form der naturalwirtschaftlichen Löhnung von Dienstmännern, d. h. der zum persönlichen Hof- oder Kriegsdienst verpflichteten Eigenleute eines Fürsten. Wer unter ihnen kein Lehngut von seinem Herrn als Äquivalent erhalten hatte, war nur auf Zeit und Kündigung verpflichtet, bei ihm auszuharren: vier Wochen bis zu einem Jahre. Erhielt er auch dann noch kein Dienstgut, so stand es in seinem Belieben, ob er weiter dienen oder den Dienst aufkündigen und sich einen neuen Herrn suchen wollte. Während der Ausübung persönlichen Hof- oder Kriegsdienstes erhielt jeder Dienstmann vom Herrn den Lebensunterhalt und gelegentlich auch Geschenke. Gesetzlich vorgeschrieben und fest geregelt, an bestimmte Termine geknüpft waren diese Geschenke im unbelehnten Dienst. Am ersten hohen Festtage seines Dienstjahres — das war ein verbreitetes Recht — bekam der ohne Lohn Dienende ein Geschenk in Pelzwerk.

Jene fünf Solidi für Walthers Pelzmantel sind am 12. November gebucht, d. h. einen Tag nach dem Fest des heiligen Martin. Offenbar ist also die Schenkung selbst vom Bischof Wolfger bereits am Martinstage ausgesprochen, der Geldbetrag dann erst am folgenden Tage angewiesen und ausgezahlt worden.

Das Fest des heiligen Martin war im Mittelalter eines der höchsten. Es war außerdem der Termin für die Ablieferung der Zinsen und Abgaben an die Herrenhöfe. Am Martinstag probierte man auch den neuen Wein und hielt den Martinstrunk und Martinsschmaus, den alte, uns erhaltene lustige Schlemmerliedlein lateinisch und deutsch verherrlichen. Bischof Wolfger führte auch auf Reisen vorsichtigerweise ein reich gegliedertes Küchen- und Schenkenpersonal mit sich. Wer mit ihm zog, brauchte nicht zu hungern und zu dursten. In Zeiselmauer, wo Walther den für ihn so einträglichen Martinstag des Jahres 1203 erlebte, hatte Wolfger eine bischöfliche Burg. Er war soeben von einem mehrtägigen Aufenthalt am Wiener Hofe dorthin gekommen, von dem Fest der Vermählung der griechischen Prinzessin Theodora Komnena mit dem Herzog Leopold von Österreich, der er die bischöfliche Weihe gegeben hatte. Es war ein Akt von hoher politischer Bedeutung für das Haus der Babenberger, dem Wolfger in politischer und persönlicher Freundschaft so nahe stand. In fröhlicher Hochzeitsstimmung beging man in Zeiselmauer am eigenen Herde das Martinsfest. Ort und Zeit waren aufs beste geeignet, den lebensfrohen Sänger, der ohne Zweifel gleichfalls die Hochzeit in Wien mitgemacht hatte, für alte und neue Lieder, für gesungene und erwartete zu belohnen. War ja doch das Leben des französischen Bischofs Martin längst als Typus bischöflicher Humanität und Leutseligkeit, Toleranz und Liberalität, die das Volk und die Häretiker in Schutz nimmt, romanhaft ausgebildet in zahlreichen viel gelesenen Legenden und verbreiteten Liedern. Hatte doch ein Menschenalter zuvor Walthers einziger kongenialer Vorläufer in der großen politischen Dichtung, der unter dem Namen Archipoeta lateinisch dichtende Vagant, den gewaltigen Kanzler Barbarossas, Erzbischof Rainald von Dassel, mit dreifachem Lob gefeiert: tapferer als Alexander, freundlicher und beliebter als David, freigebiger als der heilige Martin, der nach der Legende bekanntlich seinen Mantel zur Winterszeit mit einem Bettler geteilt hat, und dann seine Schmeichelei mit der greif-

baren Nutzen geschlossen: „Der Poet hat einen Mantel und einen Rock verdient.“

Der Archipoeta, den ersten staufischen Staatsminister Rainald von Dassel im Namen des heiligen Martin um einen Pelzmantel gegen die Winterkälte bittend, und Walther, vom Bischof Wolfger, dem einflußreichsten Ratgeber des staufischen Königs Philipp, am Tage des heiligen Martin mit einem Pelzmantel beschenkt — das ist ein Parallelismus von förmlich schlagender symbolischer Kraft.

Denn wie Walther der überlegene Schüler des Archipoeta in der poetischen Publizistik, so Wolfger ein ebenbürtiger, wenn auch vorsichtigerer Nachfahr des stürmischen Rainald. Gleich diesem war er der hervorragendste Politiker der Zeit, der zielbewußteste Vertreter der weltlichen Staatsidee, der wirksamste Vorkämpfer für die Rechte und die Macht des deutschen Reiches, der langjährige Träger jener Politik, die der territorialen Selbständigkeit der deutschen Fürsten ein starkes Gegengewicht in der einheitlichen straffen Reichsgewalt über Italien schaffen wollte. An diplomatischem Geschick und an Erfolgen übertraf er Rainald von Dassel. Freilich half er sich über die schwierigsten Lagen hinweg durch zweideutiges Spiel dem Papst gegenüber oder auch durch unwürdiges Zurückweichen. Er war gewohnt, in der Vermittlung der Gegensätze zu seinem Ziele den Weg zu finden: durch friedlichen Ausgleich der miteinander ringenden kaiserlichen und päpstlichen Macht suchte er seiner äußeren Doppelstellung als deutscher Reichsfürst und als geistlicher Metropolitan der im Papsttum gipfelnden Kirche gerecht zu werden. Innerlich aber in seinem Herzen und an den entscheidenden Wendepunkten, wenn es zu handeln galt, hielt er auch mit der Tat als ergebener Diener fest zum Reich. Und er war ein reinlicherer Charakter als die beiden anderen leitenden Beamten der deutschen Reichspolitik, Konrad v. Querfurt, der Bischof von Hildesheim und Würzburg, und Konrad v. Speier, Bischof von Speier, die Vorsteher der königlichen Kanzlei. Mochte er in der Politik auch dafür sorgen, daß sein eigener Vorteil nicht zu kurz kam, immer hat er seinem königlichen Herrn ehrlich die Treue gehalten.

Wolfger besaß eine gelehrte Bildung: man verehrte ihn als Autorität des kanonischen Rechts. Ein deutscher Jurist, Eilbert von Bremen, hat ihm einen poetischen Abriß des kano-

nischen Prozesses mit schmeichelhaften Worten dediziert. Und der Bologneser Jurist und Lehrer der Rhetorik Boncompagno aus Florenz feierte ihn in seinen Lehrbüchern und Muster-sammlungen als seinen Gönner. Ja es scheint, als spiegele sich in den Massen von Briefen über die Verhältnisse fahrender Sänger und Künstler, die er in seine Sammlung aufnimmt, die Liebhaberei des Patriarchen wider. Wolfger, der diesen seltsamen Lehrer lateinischer Beredsamkeit protegierte, galt selbst als Meister des lateinischen Stils und als geschickter geistlicher Redner. Wenn wir sehen, wie temperamentvoll er in einem amtlichen Schriftstück der mächtigen Commune Siena Mores beibringt, dann spüren wir in ihm den geborenen Diplomaten großen Stils, der, wo es Not tut, das Diktat der Kanzlei durch den Atem seiner starken Individualität zu beleben weiß. Er, der unter Philipp wie unter Otto deutscher Reichslegat in Italien war, hat den nationalen Akzenten, die Innozenz mit dämonischer Berechnung in die italienische Aufstandsbewegung hineingeworfen, entschlossen und nachdrücklich den *Furor teutonicus*, das deutsche Kraftgefühl und den deutschen Stolz entgegengesetzt.

Als Walther am Martinsfest des Jahres 1203 die Summe für seinen Pelzrock empfing, fiel an ihn da nur ein dienstrechtliches Deputat? Stand er da in einem unbelehnten, kündbaren Ministerialitätsverhältnis zu dem Bischof von Passau? War jener historische Pelzmantel nicht das Zeichen eines soeben zum erstenmal geknüpften Dienstverhältnisses, sondern eines erneuten?

Es ist eine Vermutung, die sehr viel für sich hat.

Der Name seines bischöflichen Herrn und Gönners taucht in den uns erhaltenen Gedichten nirgends auf. Aber gleichwohl erscheint seine Person und sein Hof darin, nur mit ein paar Worten erwähnt, aber so, wie wir es erwarten: herzlich, warm, als zuverlässiger Hort und Schutz. In einem um 1210 entstandenen Spruch gesteht Walther, er fühle sich geborgen, solange er noch drei Höfe kenne, wo ihm ein guter Trunk Wein und eine summende Pfanne immer bereit seien. Als zweiten und dritten nennt er den Wiener Hof des Herzogs Leopold und den von dessen Oheim Herzog Heinrich von Mödling, als ersten, mithin als den vertrautesten und liebsten, den Hof des edlen Patriarchen. Das ist der Patriarch von Aquileia und — der Zu-

sammenhang mit den beiden Babenbergern lehrt es — kein anderer als Wolfger, der alte Familienfreund des Babenbergischen Hauses, der, als Walther im Jahre 1203 in Wien und in Zeiselmauer sich bei ihm befand, bereits für das Patriarchat des heiligen Hermagoras auf den venetianischen Lagunen designiert worden war.

Der Spruch von den drei Höfen, das Zeugnis der Reise-rechnungen und alle anderen Erwägungen im Verein erhärten: Walther muß sich lange Zeit Wolfger fest verbunden gefühlt haben.

Das bedeutet aber mehr als eine bloß persönliche Berührung. Der handelnde Politiker und der politische Publizist konnten nicht jahrelang zusammen gehen, falls sie nicht eine Gemeinsamkeit, mindestens eine nahe Verwandtschaft der politischen Grundanschauungen einte. Wolfger hat den drei deutschen Königen Philipp von Schwaben, Otto von Poitou, Friedrich II. treu und hingebungsvoll gedient. Genau wie Walther. Wolfgers leitendes politisches Prinzip war trotz aller notgedrungenen Winkelzüge: Kaiser ist der legitime Träger der deutschen Königskrone, und Kaiserrecht steht frei und unabhängig neben dem Recht des Papstes. Wiederum genau wie Walther. Wolfger hatte zu dem Hause der österreichischen Herzöge nahe Beziehungen, namentlich war er dem Herzog Friedrich, mit dem er zusammen ins heilige Land zog, freundschaftlich verbunden. Abermals genau wie Walther, der ja dankbar diesen Babenberger als seinen Gönner dem ihm übelwollenden Leopold gegenüberstellt.

Und mehr noch: dieser Wolfger ist gerade in dem Augenblick nach Deutschland heimgekehrt, als Walther durch das Scheiden seines herzoglichen Gönners am österreichischen Hof den Halt verloren hatte. Sehr möglich, daß Wolfger, in dessen Diözese Walther, wenn nicht geboren, so doch sicherlich während der entscheidenden Entwicklungsjahre herangewachsen war, dem Dichter die Hand gereicht und den Weg an den königlichen Hof Philipps, zu einer Verbindung mit den Leitern der Reichskanzlei und mit den Reichshofbeamten geebnet hatte, als er in Wien enturzelt, gebeugt und gedemütigt umherschlich mit dem schleppenden Gang, für den das Mittelalter den Schritt des Pfauen als Symbol nahm, und sich für den Wiener Hof Ersatz suchen mußte.

Am 30. Juni 1198 urkundete Wolfger, in dessen Armen der junge Friedrich von Österreich fern von der Heimat am 16. April gestorben war, bereits wieder in Passau. Ich vermute, daß er zusammen mit dem Grafen von Görz und Gardolf von Halberstadt, heimkehrend mit den sterblichen Resten des Herzogs, die in dem Kloster Heiligenkreuz bestattet wurden, durch Istrien zunächst nach Österreich gereist war. Nach Empfang der Todesnachricht und Vollziehung der Beisetzungsfeierlichkeiten begab sich dann Herzog Leopold an den Hof König Philipps nach Worms, um dem Staufer zu huldigen und von ihm die Anerkennung für die Sukzession im erledigten Herzogtum Österreich zu erlangen.

Noch früher als Wolfger, den die Erkrankung des jungen Babenbergers aufgehalten hatte, war der kaiserliche Hofkanzler Konrad von Querfurt, Bischof von Hildesheim, aus dem Orient zurückgeilt. Er muß schon in der zweiten Hälfte des Mai am Hofe Philipps eingetroffen sein: denn schon am 21. Mai 1198 stellte er in Nordhausen eine Urkunde aus*). Er hatte sofort das Amt des Kanzlers und die Leitung der Regierungsgeschäfte an seiner Seite übernommen. Damals gewann Philipps Politik zielbewußte Entschlossenheit: es war die höchste Zeit, denn eben begann von den Niederlanden her der welfische Gegner seinen erfolgreichen Lauf.

Ob Wolfger schon im Juni 1198 persönlich den Hof Philipps besucht hat, wissen wir nicht; Beziehungen hat er damals gewiß schon mit ihm angeknüpft. Und das konnte Walther zu gute kommen.

Am Hofe des Königs Philipp von Schwaben, des Sohnes Barbarossas, macht Walther die ersten Schritte seiner politischen Gelegenheitsdichtung. Der älteste datierbare Spruch, der berühmte Aufruf an die „deutsche Zunge“, sich aus Unordnung, Verwirrung, inneren und äußeren Bedrängnissen herauszureißen und dem Staufer Philipp die Krone mit dem „Waisen“ aufzusetzen, ist nicht, wie bisher angenommen wurde, eine Mahnung aus der Ferne, etwa noch aus Österreich, sondern, wie mir festzustellen gelungen ist, aus dem Zentrum der reichspolitischen Bewegung der staufischen Partei. Und wenn der

*) Es sind demnach meine Angaben über die Termine der Heimkehr Wolfgers und Konrads in meinem Buche 'Walther von der Vogelweide', Bd. I, S. 221f., 289 (zu S. 56), 242 Anm. 1, zu berichtigen.

Dichter von dieser Krönung Philipps die Wirkung erhofft, daß „die armen Könige“ aufhören zu „dringen“ und zurücktreten, daß „die zu hehren Zirkel“ sich beugen werden, so bewegt er sich in dem Vorstellungskreis und der staatsrechtlichen Terminologie der staufischen Reichskanzlei.

Diese „armen Könige“ sind nicht, wie man bisher glaubte, die erfolglosen Thronprätendenten Herzog Bernhard von Sachsen und Berthold von Zähringen, die bereits im März 1198 freiwillig zurückgetreten waren, sondern der welfische Gegenkönig Otto, Herzog von Aquitanien und Graf von Poitou, und sein Oheim König Richard Löwenherz von England, der seines Neffen Wahl herbeigeführt und unterstützt hatte, daneben der über die Nordgrenze des Reichs eindringende König Knud von Dänemark, vielleicht auch der König Philipp August von Frankreich, der mit List und Verrat Unheil spann wider Deutschland.

Wir wissen, daß im Jahre 1162 Friedrich Barbarossa die zu einem Kongreß an die Saône entbotenen Könige des Abendlandes als „Könige der Provinzen“ in öffentlicher Rede bezeichnete, daß sein Kanzler Rainald von Dassel, der Gönner der Vaganten, später fortfuhr, den König von Frankreich ein „Königlein“ (*regulus*) zu nennen. Aber auch der königliche Notar Burchard, den wahrscheinlich Rainald von Dassel selbst in die Reichskanzlei eingeführt hat, nennt in einem offiziellen Gesandtschaftsbericht vom Jahre 1161 die Könige von Frankreich, Kastilien, Aragonien, Dänemark, Ungarn, ja auch den Kaiser von Byzanz „Königlein“ (*reguli*).

Diesen Ausdruck der Reichskanzlei bildete Walther nach. Und er begriff unter den „armen Königen“ den zum König gewählten Otto als illegitimen Usurpator mit; genau so, wie das Wort *regulus* gleichfalls der staufischen Reichskanzlei nahe stehende italienische Dichter etwa zur selben Zeit von dem als sizilischer Thronprätendent auftretenden normannischen Königssohn Wilhelm III. und andere Quellen überhaupt für deutsche Gegenkönige brauchten.

Auch das „die Zirkel sind zu hehr“ in Walthers Spruch stammt aus dem amtlichen Sprachgebrauch der Reichskanzlei.

Der Ausdruck ist bisher allgemein, auch leider noch von mir in meinem neuen Buch über Walther, irrig erklärt worden. Es sind nicht Herzogskronen oder gar Fürstenkronen gemeint. Im 12. Jahrhundert trug in Deutschland noch kein Herzog,

geschweige ein anderer Reichsfürst, einen Zirkel, d. h. einen goldenen Stirnreif. Das einzige Zeugnis, das man dafür anführen konnte, war das angebliche größere Privileg für das Herzogtum Österreich, datiert vom Jahre 1156: aber dieses Privileg ist eine Fälschung des 14. Jahrhunderts¹⁾. Man hat also nicht zu übersetzen „die Fürstensind zu mächtig“ (oder gar „zu stolz“), sondern: „die Zirkel sind zu hoch, zu erhaben“. Das ist ganz sinnlich vom Dichter gedacht, ganz im Einklang mit den heraldischen Lehren der staufischen Reichskanzlei.

Das Abzeichen der abendländischen Könige ist der offene Kronreif (*circulus*): einen solchen trugen die französischen und englischen Könige ebenso wie der König von Dänemark und der König von Böhmen. Die Krone dagegen des römischen Kaisers enthielt außer dem Diadem, das sich um die Stirn legt, einen Bogen, der sich von vorn nach hinten über den Scheitel wölbt, früher statt dessen ein gekreuztes Bogenpaar. Das läßt sich aus den Kaiserporträts verschiedener Miniaturhandschriften, aus den Kaiserdarstellungen auf den deutschen Throniegeln, aus den Kaisermünzen, endlich auch aus einzelnen historischen Zeugnissen mit voller Sicherheit feststellen*).

Die nationale Rivalität, der imperialistische Ehrgeiz der drei großen abendländischen Könige bemächtigte sich aber auch dieses Symbols. Seit dem Auftreten der Stauer, seitdem der antike Begriff des *Imperium Romanum*, unter dem Einfluß der neu erblühenden Studien des alten römischen Rechts auf der Universität Bologna, wieder stärker betont und als

¹⁾ Die bildlichen Darstellungen Ottos II. von Brandenburg (1181 bis 1205) und Albrechts II. von Brandenburg (1204—1220) in der Berliner Siegesallee, die diesen Markgrafen um ihre Kopfbedeckung einen Kronenreif (Zirkel) mit Lilien- und Knopfformamenten legen, enthalten also, wie übrigens auch in der Behandlung der Gürtel, Anachronismen: sie setzen durchaus ungeschichtlich Insignien des 14. Jahrhunderts um zwei Jahrhunderte zu früh an, möglicherweise durch alte, aber nicht gleichzeitige Abbildungen verführt.

*) Vgl. dazu meine Abhandlung, 'Zum zweiten Reichsspruch Walthers von der Vogelweide', Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1902, 24. Juli, S. 897—903 und mein Buch 'Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit' (Vom Mittelalter zur Reformation Bd. II, 1), Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1913, S. 170 ff. 234—240. Gegenüber erhobenen Zweifeln verweise ich namentlich auf S. 234 f. (zweite Hälfte der Fußnote) und S. 238 f. (Zeugnis des Petrus Comestor).

staatsrechtliche Macht benutzt wird, gestaltet man die deutsche Kaiserkrone möglichst hoch, möglichst verschieden von den Kronen der gewöhnlichen Könige. Auf den Siegeln Barbarossas, Heinrichs VI. und Philipps erscheint die kaiserliche Krone mit einem sehr hoch gewölbten Bogen, über dem ein hohes Kreuz*) steht, fast turmartig; und der um den Kopf in der horizontalen Ebene sich herumlegende Teil, das eigentliche Diadem, hat die Form eines Oktagon, das sich aus acht reich verzierten, hohen, oben abgerundeten Platten zusammensetzt. Aber auch die Könige von England und Frankreich suchen die Kraft ihres Reiches zur Anschauung zu bringen durch Vergrößerung der Ornamente ihrer Kronen: die Blätter und Speerspitzen (Lilien) wachsen in die Höhe, die Schwere der Krone wird bis zum Ungeheuerlichen gesteigert. Die Krone, mit der Richard Löwenherz sich krönen ließ, war so gewichtig, daß sie zwei Männer tragen mußten.

Der echten deutschen Kaiserkrone des staufischen Reichsschatzes, der Sage nach von Karl dem Großen stammend, mit dem magischen Edelstein, dem Waisen, den Herzog Ernst Otto dem Großen aus dem Orient heimgebracht haben und der aus dem Schatz Octavians stammen sollte, schrieb man die Kraft zu, das Imperium des Erdkreises bis nach Byzanz und Jerusalem, die Erbschaft Cäsars und der römischen Kaiser, zu verschaffen und zu sichern. Der zauberhafte Waise ist ein Teil des für die Kaiserkrone charakteristischen hohen Kronbügels: an dessen hinterem Ende ist er befestigt, steht also dem Gekrönten, wie Walther in seinem Spruch auf Philipps Krönung in Mainz sich äußert, „über seinem Nacken“.

Indem Walther diesen Waisen nennt, indem er ihn den Zirkeln, d. h. den kreisrunden Kronreifen, gegenüberstellt, weckt er vor dem Auge seiner Hörer sogleich das Bild derjenigen Besonderheiten, durch welche die Form der Kaiserkrone sich heraldisch und sozusagen staatsrechtlich von den Zirkeln, den Königskronen der armen, d. h. der Vasallenkönige, unterscheidet.

Diese Kaiserkrone entsprach in ihrer Form dem überweltlichen Abbild, das die von Barbarossa Karl dem Großen geweihte Lichterkrone in der Aachener Pfalzkapelle darstellte: beide, der Kronleuchter in Aachen, der die Mauer und die Türme des himmlischen Jerusalem veranschaulicht, und die wirkliche

*) Das Kreuz wirkt wie ein Teil der Krone, gehört aber zur Siegelumschrift.

Kaiserkrone Barbarossas und Heinrichs VI. haben nicht die Gestalt eines Zirkels, eines Kreises, sondern die eines Oktagon, dessen architektonische Gliederung sich auf der Grundform eines Quadrats aufbaut. Auch hierin drückt die mittelalterliche Symbolik einen tiefen Sinn, einen großen politischen Gedanken aus: nach der Apokalypse war das himmlische Jerusalem quadratisch angelegt. Demgemäß mußte auch das irdische Weltreich des christlichen Imperators in der Form des Quadrats oder einer Zusammensetzung von Quadraten sich ausdehnen. Denn das Weltregiment des Kaisertums ist nur das Vorspiel der dereinstigen Weltentsühnung und Weltversöhnung im himmlischen Kaiserreich Gottes, im neuen Jerusalem: die Krone des irdischen Weltkaisers deutet voraus auf die Krone und das Reich des überirdischen Weltkaisers Christus. Diese Symbolik — uns Modernen höchst fernliegend — war in den mittelalterlichen Geistern ganz lebendig. Jeden Zweifel zu zerstreuen, trägt die deutsche Kaiserkrone im Kronschatz zu Wien, die in ihrer fertigen Form dem 12. Jahrhundert angehört, wirklich die bildliche Darstellung der sogenannten *Maiestas domini*: Christus thronend mit dem Buch des Lebens in der Herrlichkeit, wie er nach dem alten Typus der bildenden Kunst wiederkehrt als Weltentsühner zum jüngsten Gericht und zur Aufrichtung des neuen Jerusalem.

Diese erhabene Kaiserkrone soll — so ruft Walther nachdrucksvoll — das deutsche Volk selbst dem Staufer Philipp aufsetzen, ihn dadurch zum echten römischen Kaiser machen. Hiermit riet er aber zugleich, den eigentlich berechtigten Erben, Friedrich II., das von den Fürsten feierlich und in durchaus bindender Form zum König gewählte Kind, zu übergehen.

Als der Dichter diese gewaltsame Durchhauung des Knotens, diese Verletzung persönlicher legitimer Ansprüche zur Erhaltung des Prinzips der Legitimität des staufischen Geschlechts verlangte, war in Deutschland der Bürgerkrieg in vollem Gange, stürmten im Norden und Westen die ausländischen Könige auf das Reich ein.

Philipp war freilich in Thüringen schon im März von einem Teil der in Deutschland anwesenden Fürsten zum König gewählt worden, jedoch mit einer eigentümlichen Beschränkung seiner Macht. Zwar die Annahme, man habe bei dieser Gelegenheit für ihn die Würde eines Reichsdefensors geschaffen,

beruht auf einem wunderlichen, längst widerlegten Mißverständnis einer ganz klaren Angabe des Chronisten Otto von St. Blasien. Aber nach dem übereinstimmenden Zeugnis verschiedener gleichzeitiger Gewährsmänner hatte jene Thüringer Teilwahl ihn nur zum König für eine bestimmte Zeit gewählt, nämlich bis zur Ankunft des legitimen Königs, des jungen Friedrich, in Deutschland. Es wäre — nach mittelalterlichem Rechtsbegriff — ein Königtum durch Prokuratur (*per procuratorem*) gewesen: ein politisch wie juristisch gleich problematischer Notbehelf. Immerhin konnte die unglückliche Lage der Dinge diesen Ausweg erklären. Die einflußreichsten deutschen Reichsfürsten, darunter die mit wichtigen Prärogativen bei der Königswahl ausgestatteten beiden, der Erzbischof von Mainz und der Pfalzgraf bei Rhein, ferner der Reichskanzler Konrad von Querfurt waren von Deutschland noch abwesend. Abwarten mußte da zunächst die Losung aller legitim Gesinnten sein. Erst als dann im Juni die Nachricht in Deutschland sich verbreitete, daß der fünfjährige Erbe des Reiches auf Betreiben seiner Mutter, der normannischen Konstanze, am 17. Mai zum König von Sizilien gekrönt und dieses sein Königtum zu einem Vasallenstaat des Papstes gemacht worden sei, daß ihm fortan die sizilische Kanzlei den früheren Titel 'der Römer und Siziliens König' entzogen hatte und ihn einfach 'König von Sizilien, dem Herzogtum Apulien und dem Fürstentum Capua' nannte, da mußten in Deutschland auch die Redlichsten von dem stellvertretenden Königtum auf Zeit abkommen und Philipp die volle, lebenslängliche Königsgewalt, zugleich das Kaisertum wünschen, zumal da gleichzeitig am Rhein die welfisch-englische Fronde gefährlich vorrückte: Otto war am 9. Juni in Köln zum König gekrönt worden, er bedrohte Aachen, um sich an der legitimen Krönungsstätte mit unechten — vielleicht englischen — Insignien krönen zu lassen.

In diesen Tagen — sicher vor dem 10. Juni — hatte nun, wie gesagt, der Reichskanzler Konrad, der soeben aus Palästina herbeigejagt war, an Philipps Hof die Leitung der königlichen Kanzlei übernommen.

Im Sinne der Politik dieses Mannes hat Walther den Spruch von den Zirkeln der armen Könige und der den Waisen enthaltenen Krone der Weltherrschaft gedichtet. Wer Walthers Eintreten für die Sache Philipps richtig beurteilen will, muß dieses

Mannes Person vor allen Dingen sich möglichst lebendig gegenwärtigen und verständlich machen, die mit starker und erprobter Hand sofort alle Fäden der schwierigen Situation ergriff und während der nächsten drei Jahre festhielt.

Konrad stammte aus der Familie der Herren von Querfurt, die das Burggrafenamt von Magdeburg besaßen und mit den Staufern verschwägert waren. In der Domschule zu Hildesheim, die Einflüssen französischer Gelehrsamkeit geöffnet war, hatte er seine Bildung empfangen und seine Studien, wie es scheint, in Paris fortgesetzt, wo er mit dem späteren Papst Innocenz III. befreundet wurde, dem er dann als politischer Gegner so scharf entgegentreten sollte. Rasch stieg er empor. Im Jahre 1188 Hofkapellan Kaiser Friedrichs I., vereinigte er darauf als Propst in Goslar, bald auch in Magdeburg und Aachen einträgliche und einflußreiche Pfründen, bis er im März 1195 nach der Eroberung Siziliens von Heinrich VI. zum Hofkanzler ernannt wurde. Nun fiel ihm das Bistum Hildesheim zu, und jetzt erst endlich empfing er, der nur die niederen Weihen besaß, die Konsekration zum Priester. Gleich danach sandte ihn der Kaiser zum zweitenmal nach Italien und nunmehr mit nahezu unbeschränkter Vollmacht: unter dem Titel eines Reichslegaten für Italien und das Königreich Sizilien.

In diesem Amte hat Konrad bis zur Ankunft des Kaisers die ganze Halbinsel durchzogen, überall die Reichsgewalt sichernd oder wiederherstellend. Er war und blieb in Italien die rechte Hand der universellen Finanz- und Verwaltungspolitik des gewaltigen Barbarossasohnes, und auch als Feldherr diente er ihm im Verein mit den großen Reichsministerialen Markward von Anweiler, Heinrich von Kalden, Konrad von Urslingen. Er hatte dort verwirklichen helfen, wie er voll Stolz seinem Freunde, dem Propst Hartbert, nach Hildesheim schrieb, was sie zusammen sonst nur in der Schule, in den Werken der alten Poeten gelesen hatten: das Imperium über den Erdkreis auszudehnen. Als dann der Kaiser selbst in Italien die Zügel ergriffen hatte, wird Konrad 1197 beauftragt, besonders in Apulien die Flotte für den geplanten Kreuzzug auszurüsten und auf ihr das Kreuzheer als Stellvertreter des Kaisers seinem Herrn voraus in den Orient zu führen.

Damals nahm er dorthin zwei Kronen (Zirkel) mit sich, um sie an Vasallenkönige, an *reguli*, an „arme Könige“ zu ver-

leihen: im Herbst 1197 krönte er auf Cypern, der Schwelle für die Eroberung des Ostens, im Namen des Kaisers König Amalrich, der die Herrschaft als Lehen von dem gefürchteten Staufer erbeten hatte; im Januar 1198, als er selbst in Beirut die Flotte schon wieder für die Heimfahrt rüsten mußte, ging statt seiner der Erzbischof Konrad von Mainz nach Armenien und krönte in der Kathedrale von Tarsus den König Leo, der fortan sein Königtum „von Gottes und des römischen Reiches Gnaden“ führte. Der Fürst Boemund von Antiochien hatte sich schon 1190 als Lehensmann des römischen Kaisers bekannt. Es schienen in Wahrheit die Tage der Julier und Flavier wiederkehrt. Der Herr der Rhomäer am Bosphorus zitterte auf seinem morschen Thron: hatte doch der Reichsmarschall Heinrich von Kalden als Gesandter des deutschen Kaisers die Ansprüche der Normannen auf Epirus für deren Erben und Rechtsnachfolger erneuert und einen Tribut des griechischen Reiches für seinen Gebieter gefordert und durchgesetzt. Angsterfüllt sah der Usurpator Kaiser Alexios nun auch im Osten sein Imperium bestritten, seine Hegemonie verdunkelt und beeilte sich daher, dem neugekrönten König Leo von Armenien nun seinerseits eine Krone zu übersenden.

Wohl durfte sich der Vertreter und Wegbahner dieser Weltpolitik, der staufische Hofkanzler Konrad von Querfurt, zur Repräsentation der kaiserlichen Majestät mit einem Prunk umgeben, wie er sich für Könige ziemte, Zelte von nie gesehener Pracht und schwere Lasten goldenen und silbernen Tafelgeräts mit sich führen, in kostbare seidene Gewänder sich kleiden.

Dieser ehrgeizige, tatkräftige und verschlagene Mann, in allem Glanz und aller Üppigkeit weltlichen Wohllebens schwelgend, hatte, wie seine Feinde nach seinem Fall tadelnd bemerkten, gar nichts von einem nach innen gekehrten Geistlichen. Er war kein Asket, kein Diener der Gregorianischen Ideen, kein Werkzeug der hierarchischen Restauration, die Innocenz betrieb und so überwältigend durchführte. Aber auch er, sein Jugendfreund und dann sein leidenschaftlicher Widersacher, hat, als der Bruch längst erfolgt war, an Konrad die hohe Intelligenz und die tiefe gelehrte Bildung anerkannt.

Des Kaisers Kanzler, der Staatsmann und Feldherr, hatte in der Tat auch lebhaftere Empfänglichkeit für die idealen Mächte des Lebens. Und nicht bloß scholastische Wissenschaft,

kanonistische und legistische, theologische Erudition hatte er sich angeeignet, gleich so manchem seiner Zeitgenossen. Er hatte einen künstlerischen Zug, einen gewissen ästhetischen Sinn. Und hierin unterschied er sich von den meisten der mit ihm lebenden gelehrten Kirchenfürsten und Geistlichen Deutschlands.

Er besaß ein offenes Auge für die landschaftlichen Reize Italiens. Und er sah es an mit einer gewissen Ehrfurcht vor seiner geschichtlichen Vergangenheit, vor seinen Gräbern uralter Kultur. Vergil, Lucan, Ovid fortwährend im Gedächtnis und mit sicherem Treffen aus ihnen beziehungsvolle Worte zitierend, steht er zweifelnd und gedankenvoll vor dem wasserarmen Rubico, betrachtet er aufmerksam die Trümmer des heidnischen Fortunatempels in Fano, besucht er in Andacht Sulmona, die Geburtsstadt Ovids, die Stätte von Cannä, vor allem aber Neapel, die Stadt des großen Dichters und Zauberers Virgil, zu dessen Grabmal auf dem Posilip er wandert, mit ihrer an antiken Ruinen reichen Umgebung, den Ruinen der Thermen von Bajä und Puteoli, deren Bildwerke und Wandgemälde er beschaut.

Des staufischen Hofkanzlers Reisebrief öffnet uns einen Einblick in eine sonst fast immer verschlossene Region mittelalterlicher Seelen. Er steht unter dem Bann dieser vor Jahrhunderten blühenden Welt, deren Trümmer seine Füße stoßen. Sie ist ihm fremd und halb unheimlich. Er bemüht sich, auch ihr gegenüber die Selbständigkeit und Überlegenheit des Christen, des deutschen Kriegsmannes und Eroberers, des staufischen Imperialisten zu behaupten, dem Italien nur ein Schemel der Macht und seine Bewohner nur tückische Sklaven zu sein schienen. Daher wiederholt der Ton halber und ganzer Ironie. Aber diesen Spott übertönt deutlich das lebendige Interesse, die Bewunderung, die Freude an dem Glanz und an der Schönheit und an der Größe dieser versunkenen Kultur. Sie erscheint ihm wie ein Märchen, das er nun plötzlich staunend erlebt. Wie ein Traum, der sich unerwartet erfüllt. Die irdischen Ortschaften des Landes und die Stätten der Götter- und Heldensage verschwimmen vor seinen geblendeten Augen in Eins. Die Gestalten der antiken Mythen wachsen ihm hier auf zu geschichtlichen Persönlichkeiten. Unter der südlichen Sonne, angesichts der südlichen Farbenfülle, rinnen ihm Phantasie und Wirklichkeit zusammen.

Konrad von Querfurt schöpfte seine Beschreibung, wie er selbst sagt, zum Teil aus den Erzählungen ihm nahe stehender Landeskundiger. Er denkt dabei hauptsächlich an den dichtenen Magister Peter von Eboli: einen gleichzeitigen Kollegen Walthers in der poetischen Publizistik.

Dieser italienische Kleriker, der außer poetischen auch medizinische Studien getrieben hatte, trat in den politischen Dienst des Hofkanzlers. Zur Verherrlichung des Kaisers, zur Unterstützung der deutschen Sache schrieb er 1195—1196 in lateinischen Distichen einen Panegyrikus auf Heinrich VI.: das 'Buch zu Ehren des Augustus'. Hier werden die sizilischen Kämpfe der Jahre 1191—1194 dargestellt: mit erstaunlicher Kenntnis des antiken episch-mythologischen Stilapparats, in engster Anlehnung an die Diktion des Vergil, Ovid, Lucan, vom Standpunkt eines unbedingten Imperialismus, mit raffiniertester Rhetorik des Schmeichelns. Kaiser Heinrich erscheint als Sonne, als Jupiter (*Jupiter tonans*), seine Gemahlin Konstanze als Juno oder auch als Schwester des Phöbus. Neben dem Kaiser werden namentlich sein Kanzler und außerdem die übrigen Führer der Reichsgewalt gepriesen: die Reichsministerialen Heinrich von Kalden, Markward von Anweiler. Die ganze staufische Dynastie erscheint in einer übermenschlichen Erhöhung. Der eben geborne Sohn und Erbe Heinrichs, Roger-Friedrich, heißt „die Zierde Italiens, der Sonnenglanz, der Sproß Jupiters“. Er wird ein glückliches, goldenes Zeitalter heraufführen, ein Reich des Friedens, darin der Adler mit den friedlichen Vögeln, der Löwe mit dem Stier, der Wolf mit den Schafen einträchtig beisammen leben, in dem aus einer Quelle Leopard und Hirsch, Ziege und Eber trinken, von der fruchtbeladenen Erde aber dem Menschen alle Gaben willig dargereicht werden. Das sind alles die traditionellen Züge der chiliastisch-imperialistischen Phantasie vom letzten großen Weltkaiser und Weltversöhner, der dem Weltuntergang vorhergeht. Episodisch wird mehrmals Friedrich Barbarossa gefeiert, der sich durch das Heldentum seines Kreuzzugs Karl dem Großen — seinem wirklichen Vorbild — an die Seite stelle. Auch scheint Peter von Eboli noch ein besonderes Gedicht, das uns verloren ist, den ruhmvollen Taten Barbarossas gewidmet zu haben.

Schon das Loblied zu Ehren Heinrichs VI. bezieht sich wiederholt auf die Landschaft westlich von Neapel, die alten

phlegräischen Gefilde, oder, wie sie im Mittelalter meist hieß, *Terra Laboris* (*Terra di Lavoro*). Die hier seit alter Zeit tätigen vulkanischen Kräfte, deren Wirkungen in den zahlreichen Kraterseen, in den unterirdischen Grotten, in den aus der Tiefe hervorbrechenden heißen Gas- und Wasserquellen so lebhaft sich kundmachen, waren ihm wohl bekannt. Im Einklang mit antiken Anschauungen führte er sie zurück auf die dämonischen Vorgänge der Unterwelt und erblickte darin die Eruptionen aus den Straforten der gepeinigten Verdammten. In einem besonderen lateinischen Gedicht beschreibt er die Bäder von Bajä und Puzzuoli eingehend mit gelehrter medizinischer und naturwissenschaftlicher Kenntnis, mit entschiedener Beobachtungsgabe für die Erscheinungen der äußeren Welt und des Tierreichs. Und „zum Lobe des großen Cäsar“ soll auch dieses ihm gewidmete Buch dienen.

Peter von Eboli ist sein Interesse für die Ruinen von Bajä und Puteoli, für die Bildsäulen und halb erloschenen Wandgemälde der antiken Bäder, für die antike Kultur überhaupt, das ihn zu einem Vorläufer des Cola di Rienzo macht, zugeflossen aus seinem politisch-staatsrechtlichen Standpunkt und aus seinem medizinisch-naturwissenschaftlichen Studium, das ihn auf arabische und weiter auf griechische Leistungen zurückwies. Der ghibellinische Imperialist und der Balneologe in ihm sind es, die aus dem engen Bann der traditionellen mittelalterlichen Schulpoesie sich erheben in die lichtere Sphäre einer Art von Protorenaissance.

Die Schule von Bologna, die dem Imperialismus der Salier und Staufer die Terminologie des römischen Cäsarenrechts lieferte, und die Schule von Salerno, die auf Naturbeobachtung und Naturbeschreibung und auf die Schätze althellenischer Naturwissenschaft zurückleitete, aber auch den künstlerischen Luxus altrömischer Thermen aufdeckte, sind die Quellen für den Hauptstrom der sogenannten staufischen Renaissance geworden, die unter Friedrich II. sich dann so glänzend entfaltete.

Welche Mächte in Peter von Eboli zusammenwirkten, zeigt seine merkwürdigste Konzeption: der ideale Kaiserpalast. Dieses Wundergebilde beschreiben die Verse zu Ehren des Augustus mit eigentümlichem Schweben zwischen Wahrheit und Phantasie, und eine Prachtminiatur der Originalhandschrift versucht es in gleichem Sinne abzubilden. Seine sechs Hallen schmücken

prächtige Wandbilder aus der biblischen Geschichte und aus der Geschichte Friedrich Barbarossas. Wohl war es alte Tradition der mittelalterlichen Schulpoesie, die epische Darstellung durch breit ausgeführte Schilderungen von Palästen und ihren Kunstwerken, namentlich Gemälden, zu zieren, eine Tradition, die aus antiken Vorbildern, aus Vergil und aus dem Roman der jüngeren Sophistik stammt*). Aber in diese Tradition, die er übernimmt, träufelt er neues Blut: das Blut des Erlebnisses, der eigenen Beobachtung.

Hier, auf und unter dem Boden der Terra di Lavoro, wo er weilte, waren ja die realen Anlässe dieser spätantiken poetischen Manier lebendig geblieben, und Peter von Eboli konnte sie vor seinen Augen sehen, die künstlerisch geschmückten Wände, die er seinem dichterischen Phantasiegebäude gab. Konnte etwas die Sehnsucht und die Traumlust — die Urgefühle aller Renaissance — tiefer aufregen, stärker beflügeln als jenes ahnungsreiche Bild der antiken Vineta, der versunkenen, scheinbar im Grunde des Wassers schwimmenden Villen und Tempel mit ihren Säulen und Bildwerken? Und bedeutungsvoll im höchsten Maße: was Peter von Eboli so halb der Wirklichkeit, halb seinen Träumen nachschuf, hat im 14. Jahrhundert die aufblühende Frührenaissance in Italien wie in Böhmen ganz ähnlich durchgeführt: dichterische und künstlerische, porträtierende Verherrlichung gleichzeitiger Fürsten in einem weiten, genealogischen, teils dynastischen, teils universalgeschichtlichen Rahmen, der den Gefeierten und seine Ahnen anreihet an die Helden des Altertums und des Alten Testaments.

Der Hofkanzler Heinrichs VI. und Philipps von Schwaben, Konrad von Querfurt, war als Beschreiber italienischer Landschaft und Geschichte ohne Frage der Schüler Peters von Eboli. Aber ebenso gewiß war er in der politischen Auffassung dessen Lehrer. Und er selbst hat den Verfasser jenes imperialistischen illustrierten Panegyrikus bei Kaiser Heinrich eingeführt: das lehrt wiederum eine Miniatur der Originalhandschrift.

Himmelweit steht die zitatenträchtige antikisierende Höflingspoesie des welschen Klerikers ab von Walthers Sprüchen für das deutsche Kaisertum. Jedoch gemein ist beiden der universelle Imperialismus, der in dem mittelalterlich gewendeten

*) Vgl. dazu oben S. 55 f. 152 ff. 155.

römischen Staatsrecht wurzelt, gemein die Übereinstimmung mit den politischen Meinungen und Begriffen der Reichskanzlei und der obersten Reichshofbeamten, der leitenden Reichsministerialen.

Der Hofkanzler Konrad hatte Peters von Eboli Dichtung angeregt, belohnt, dem Kaiser empfohlen, weil sie in schwieriger Lage für die staufische Politik focht. Sollte derselbe Konrad jetzt bei seiner Heimkehr nach Deutschland, als es galt, vor allem das moralische Recht des Königtums Philipps und seinen Anspruch auf das Kaisertum durchzukämpfen, nicht auch das so viel größere, reinere, natürlichere und in die Weite wirkende Talent Walthers an sich gezogen haben? Sollte nicht er es wieder begünstigt haben, wenn dem Dichter, vielleicht von anderen staufisch gesinnten Politikern, die der Reichsregierung nahe standen, am Hofe des Königs ein feste Stellung bereitet wurde?

Wir können leider auf diese von mir zuerst aufgeworfenen Fragen vorläufig nur folgendes antworten: es ist recht wahrscheinlich, daß Walther seinen Spruch von den armen Königen und dem Waisen im Einverständnis mit den rücksichtslos wagenden Anschauungen der staufischen Reichshofbeamten, besonders aber der Hofkanzlei, gedichtet hat, und daß der Protonotar Konrad von Scharfenberg und der eben eingetroffene Hofkanzler Konrad von Querfurt den Anstoß dazu gegeben haben.

Der Spruch also — so viel ist gewiß —, den man bisher allgemein als einen denkwürdigen Protest gegen die territoriale Zersplitterung Deutschlands, gegen die Übergriffe seiner eigenen Fürsten auffaßte, ist vielmehr das erste monumentale literarische Zeugnis für den nationalen deutschen Gedanken und richtet seine Spitze gegen das Ausland, gegen die fremden Zungen. Freilich ist dieser Appell an das patriotische Gewissen ein Appell im mittelalterlichen Geist: im Geist des Universalismus, der den Staat nur als Weltreich und die nationale Größe nur als Beherrschung des Erdkreises sich vorzustellen weiß. Den modernen nationalen Patriotismus, den die konstruierende Geschichtsforschung des 19. Jahrhunderts so oft an den staufischen Kaisern tadelnd vermißt hat, kannte das ganze Zeitalter noch nicht.

Im Sinn und im Auftrag der Reichskanzlei dichtete Walther dann bei der Krönung Philipps zu Mainz am 8. September 1198 seinen zweiten Spruch von der Kaiserkrone: jetzt trägt sie „der

süße Mann auf dem Haupt“; sie sitzt ihm, als wäre sie, die uralte Krone aus den Tagen Karls des Großen, eigens ihm vom Goldschmied angegossen. Der von ihr über dem Nacken des Königs aufleuchtende Strahl des Waisens soll allen Fürsten, die in bezug auf die zwiespältige Königswahl noch irre gehen, als Leitstern die richtige Fahrt weisen.

Fünfviertel Jahr später verbreitet ein dritter Spruch Walthers den Erfolg einer neuen politischen Demonstration des staufischen Reichskanzlers.

Am Weihnachtstage des Jahres 1199 hat Philipp zu Magdeburg im alten Dom mit der Kaiserkrone auf dem Haupte die heilige Messe gehört, umgeben von einem glänzenden Kreis seiner Anhänger. Er selbst erschien dem Dichter als ein dreifach legitimer Imperator: Bruder eines Weltkaisers, des gewaltigen Heinrich; Sohn eines Kaisers, des erhabenen Barbarossa; und selbst geweiht zum Kaiser durch sein legitimes deutsches Königtum. Hinter ihm schritt in der feierlichen Prozession mit leisem Schritt seine Gemahlin. Sehr auffallend nennt der Dichter sie, die Tochter des byzantinischen Kaisers Isaak Angelos, nur „eine hochgeborne Königin“.

Das entspricht wieder genau dem Kurialstil der staufischen Reichskanzlei, für den der Kaiser von Konstantinopel immer nur König der Griechen hieß. Und es entspricht genau wieder auch dem staufischen Hofzeremoniell, wie es in Wirklichkeit bei jenem Festakt angewandt worden ist. Ein aus gleichzeitiger offizieller Quelle schöpfender Bericht des Chronisten Arnold von Lübeck meldet uns: Philipp sei an jenem Weihnachtstage zwar mit der hohen Bügelkrone gegangen; seine Gemahlin, die byzantinische Kaisertochter Irene, aber nur mit dem königlichen Zirkel (*circulata, non coronata*). So hatte es der von dem Kanzler Konrad tradierte Geist der Universalpolitik Heinrichs VI. bestimmt: die Ansprüche auf eine Oberhoheit über das Kaisertum von Konstantinopel waren keineswegs aufgegeben. Dort residierte nach staufischer Staatslehre nur ein König, ein Zirkelträger, ein *regulus*. Wenige Jahre zuvor hatte Peter von Eboli in jenem von Konrad inspirierten Panegyrikus auf den staufischen Augustus das erwähnte Idealbild eines phantastischen Kaiserpalastes geschaffen und von einem Miniaturmaler illustrieren lassen: in der Mitte eines von Säulenhallen umgebenen Hofes neben einer Quelle, der *Fons Arethuse*, thront

der kaiserliche Kanzler Konrad und empfängt den Tribut, Schalen Goldes, welche der Araber und Inder kniend darbringen; in die einzelnen Bogen der Säulenhalle sind die Namen der beherrschten Länder geschrieben: an Friesland, Bayern, Österreich, Thüringen, Sachsen reihen sich Böhmen, Holstein, Pommern, Polen, Tusciem, Lombardei, Burgund, Ligurien, Frankreich, Lothringen, England.

Auch dies war von unmittelbarer Bedeutung, daß Walther die jugendschöne Gemahlin des Trägers der deutschen Kaiserkrone feiert als „Rose ohne Dorn, als Taube sonder Galle“, d. h. mit den alten, allbekannten Beiworten der Jungfrau Maria. Ihren heimischen Namen, an dem auch die griechische Kaisersouveränität haftete, den Namen Irene, hatte die Besungene vertauscht mit dem neuen Namen Maria. Wann das geschah, ist uns nicht überliefert: man hat vermutet, bei der Krönung zu Mainz im Jahre 1198; jedesfalls will Walthers Spruch auf dieses Ereignis bedeutsam hinzielen.

Walther schließt seinen Spruch mit dem Preise des in Magdeburg von Thüringern und Sachsen geleisteten Hofdienstes, der allen Weisen habe wohl gefallen müssen.

Die Worte weisen triumphierend hin auf den Anschluß und zum Teil soeben erst vollzogenen Übertritt so vieler norddeutscher Fürsten; vor allem des Landgrafen Hermann von Thüringen, des Markgrafen Dietrich von Meißen, des Herzogs Bernhard von Sachsen, der Bischöfe von Halberstadt, Osnabrück, des Erzbischofs von Bremen, des Erzbischofs von Magdeburg, der Grafen von Holstein, von Harzburg, Wernigerode, Mansfeld, Werder, Dassel, Ravensberg. Die Worte fertigen aber zugleich auch mit Hohn jene formalen Gründe ab, welche die Gegenpartei, die rheinischen Fürsten, gegen die Rechtsgültigkeit der Wahl aus dem Umstand herleiteten, daß sie, statt nach altem Brauch auf fränkischem Boden, im mitteleutschen Osten und von nicht dazu legitimierten Fürsten vorgenommen worden sei. Eine gleichzeitige Beschreibung des Festes in der Geschichte der Halberstädter Bischöfe, die von einem Augenzeugen, vielleicht in offiziellem Auftrag, gemacht zu sein scheint und sicherlich von der staufischen Hofkanzlei inspiriert worden ist, stimmt im Gedankengang so sehr mit Walthers Spruch überein, daß ein Zusammenhang zwischen beiden sich nicht verkennen läßt. Der Halberstädter Bericht schließt: der Reichskanzler Konrad habe

das alles so wirkungsvoll arrangiert. Das zeigt uns die Quelle, aus der die Übereinstimmung der beiden Schilderungen floß: die Weisungen, die der Leiter der Reichskanzlei direkt oder durch seine Beamten, wie den Protonotar Konrad von Scharfenberg, an die Publizisten und Annalisten hatte ergehen lassen.

III.

Jene drei Sprüche Walthers von der echten Kaiserkrone aus dem Juni und dem September 1198 und aus dem Ende des Jahres 1199 sind denkwürdige Erzeugnisse mittelalterlicher offiziöser Publizistik. Sie sprechen zum erstenmal in deutscher Sprache, in der Sprache der Poesie, in der Sprache tiefer persönlicher Überzeugung den Gedanken des nationalen Imperialismus und den Gedanken der monarchistischen Legitimität aus.

Den Publizisten Walther hat damals nach seiner deutlichen Angabe „das Reich und die Krone an sich genommen“. Das heißt: er wurde eingereiht in das Hofpersonal, vielleicht unter die Bediensteten der Reichskanzlei.

In dieser Stellung verfaßte er seinen ersten kirchenpolitischen Spruch: er leitet den Ursprung des Thronstreites zwischen Philipp und Otto von römischen Intriguen, von der List der Kardinäle ab und hört in der Ferne (d. h. vielleicht in Italien) den frommen Klausner klagen über den irregeführten, jungen Papst. Mit dieser Berufung von den mit Schwert und Stola, mit weltlichen und geistlichen Waffen streitenden 'Pfaffen' an eine Idealgestalt echter christlicher Religion, an die ideale Kirche des Friedens und der zu Gott strebenden Andacht hat Walther, wie ich glaube, Partei ergriffen in der großen kirchlichen Reformbewegung seiner Zeit. Jener Klausner ist der poetische Typus der Regenerationsbestrebungen auf monachischer Grundlage, deren die Welt erschütternder Führer damals Joachim von Fiore, bald nachher Franz von Assisi war.

Nicht aus dem modernen Kulturkampf darf man Walthers hier beginnenden Kampf wider die Omnipotenz des Papstes beleuchten. Des Dichters Verhältnis zu den Anschauungen seines Gönners Wolfger muß man vielmehr im Auge behalten.

Zeitweise sieht man den Sänger mit dem Passauer Bischof Schulter an Schulter, immer aber mit ihm einig in den kirchen-

politischen Grundvoraussetzungen. Eben jener Spruch, der den frommen Klausner aufruft als Richter über den Krieg zwischen Pfaffen und Laien, ist die populäre, dichterische Paraphrase des gleichzeitigen amtlichen Protestes Philipps und seiner Anhänger gegen die Einmischung des Papstes in die deutsche Königswahl, gegen seine Bestätigung des Welfen Otto und die Bannung des staufischen Königs und seiner Partei. Dieses Aktenstück hat Wolfger mit unterzeichnet, er hat seinen Inhalt entscheidend mitbestimmt, mag auch die Formulierung einer anderen schärferen Feder der Reichskanzlei entstammen. Bischof Konrad von Hildesheim und Würzburg, der Reichskanzler, stand damals bereits heimlich im Lager der Gegner.

Es ist eine merkwürdige Fügung, daß dieses Manifest, eines der bedeutungsvollsten Dokumente für den Widerstand des mittelalterlichen Staatsrechts gegen die Eingriffe der römischen Kurie, seine amtliche Ausfertigung in Halle erfahren hat: auf derselben Stelle, wo im Zeitalter der Reformation jener Widerstand mit neuen Waffen durchgeföhrt wurde. Wem es Freude macht, sich vorzustellen, daß Walther fast genau vor 700 Jahren, im Januar 1202, leibhaftig in dieser Stadt, auf der alten Burg an der Saale im Gefolge Philipps von Schwaben gewilt hat, der kann es tun im Einklang mit der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit, denn diese spricht dafür, daß Walther damals den Hof Philipps noch nicht verlassen hatte.

Philipps Aufenthalt in Halle hing vermutlich zusammen mit den Feldzügen gegen Dänemark. Walther gibt in einem späteren trübseligen Überblick über düstere Welterfahrungen als nördlichste Grenze seiner Wanderungen die Trave an. Da er dorthin, auf den Schauplatz der dänischen Wirren, nur zwischen 1199 und 1202 gekommen sein kann, empfiehlt es sich, diesen Besuch zu verknüpfen mit Philipps Verweilen in Halle.

Kurz vorher, nach der Beschlußfassung über den genannten Protest auf dem Bamberger Hoftag, im Dezember des Jahres 1201, hatte Walther am Hof Philipps scharfe Anklagen ausgesprochen gegen die willkürliche Entscheidung der Doppelwahl im Mainzer Erzbistum durch den päpstlichen Legaten und damit den Aufruf zur Kreuzfahrt verknüpft: „Nun wachet! uns geht zu der Tag, vor dem wohl Angst haben muß ein jeder Christ, Jude, Heide.“ „Wohl auf denn zum heiligen Land! Hier hat man zu viel gelegen.“

Das war die Konsequenz der imperialistischen staufischen Überzeugung, daß der Träger des Waisens auch den Erdkreis dem Christentum gewinnen, vor allem das Grab des himmlischen Königs den Ungläubigen entreißen müsse. Und es war sicherlich wieder ganz im Sinne Wolfgers.

Diese poetische Publizistik im Interesse der Reichspolitik, für die Sache Philipps, fand bald nachher ein Ende, ohne daß der Dichter durch ein Lehengut nach mittelalterlichen Begriffen dauernd an den Dienst des Königs gefesselt wurde. Da hat ihm Wolfger die Hand geboten: das lehrt das Geschenk für den Pelzmantel in Zeiselmauer.

Damals zog sich der Bischof von der aktiven Teilnahme an der Politik des Königs zurück. Er suchte in der Hoffnung auf das zur Erledigung kommende Patriarchat von Aquileia einen Ausgleich mit dem so scharf angegriffenen Papst. Und als er das Patriarchat wirklich errungen hatte, mußte er naturgemäß, gegebenen Zusicherungen folgend, sich noch mehr zurückhalten. In derselben Zeit etwa hat auch Walther auf die politische Publizistik im Reichsdienst verzichtet.

Walther tritt wieder auf den Plan gegen den Papst, als der Konflikt zwischen diesem und dem nach Philipps Ermordung allgemein anerkannten Otto ausgebrochen war. Im Jahre 1212 und im Frühjahr 1213 unternimmt er gegen die hierarchische Politik des großen Innocenz die leidenschaftlichsten Angriffe. Wie mag sich dazu wohl der Patriarch von Aquileia innerlich gestellt haben?

Wolfger hatte als Reichslegat schon 1205 und 1206 noch für Philipp, dann 1209 und 1210 noch entschiedener für Otto die territorialen und politischen Rechte des Reichs in Italien gegen die Herrschaftsansprüche des Papstes verfochten. Der früher genannte Boncompagno bringt in seinem Briefsteller ein Schreiben Wolfgers an den Papst, worin folgende Worte vorkommen: „Der Bogen der Legation ist nicht der meine, sondern des Reichs, den ich nicht spanne und nicht nachlasse, den ich aber mit allem Nachdruck so gespannt zu erhalten suche, wie ich ihn empfangen habe. Und diesen Bogen zu ergreifen, habt Ihr selbst mich gelehrt, denn gerade durch Eure Befehle bin ich gezwungen worden, Otto Treue zu schwören.“

Der Brief ist seinem Wortlaut nach nicht echt: in seinem Sinne ist er es zweifellos. Das beweisen die Taten Wolfgers in

Italien, wo er die Reichsgewalt auch in Gebieten des sogenannten päpstlichen Patrimoniums rücksichtslos herstellt. Nun stimmt aber der Gedanke dieser Briefstelle höchst auffallend zu dem Vorwurf, den Walther gegen den Papst schleudert, nachdem er seinen früheren Günstling Otto gebannt hatte. Das Bild vom Bogen im Brief Wolfgers bei Boncompagno knüpft wörtlich an ein vom Papst selbst gebrauchtes Bild an. Dann wird ihm höhnisch seine Inkonsequenz, sein Widerspruch gegen sich selbst vor Augen gerückt: nur auf seinen Befehl habe man Otto Treue geschworen, die er jetzt zu brechen befehle. Genau ebenso erinnert auch Walthers Spruch den Papst, daß er die Treue für Otto erst geboten, daß er gesegnet habe, die er nun verfluche.

Indessen der Patriarch von Aquileia mochte so denken, wie sein italienischer Günstling Boncompagno und sein deutscher Günstling Walther es aussprachen; öffentlich bekennen durfte er sich nicht zu solchen Gedanken. Als Otto mit seinem Angriff gegen das von der Kurie abhängige Königreich Sizilien des jungen Staufers Friedrich den eben eidlich geschaffenen Rechtsboden verlassen und unabsehbare Verwicklungen heraufbeschworen hatte, zog sich Wolfger von jeder unmittelbaren sichtbaren Teilnahme an den Reichsgeschäften zurück. Aus der Ferne nur begleitete er jetzt die Schritte des Kaisers mit freundschaftlichem Rat. Auch die päpstliche Bannbulle, die alle Helfer und Begünstiger des Exkommunizierten selbst mit Amtsentsetzung und Exkommunikation bedrohte, hat ihn darin nicht beirrt.

Walther dagegen harrte in der öffentlichen Vertretung der Politik des Kaisers aus trotz allem. Ja, je bedenklicher die Lage, je anfechtbarer der Rechtsstandpunkt seines Herrn wurde, desto hitziger flammten die Anklagen des Dichters gegen Papst und Kurie empor. Sie erreichen ihren Höhepunkt in der Heptade von Sprüchen aus dem Frühjahr 1213.

Der Papst verfälsche die wahre apostolische Lehre. Wider göttliches Gebot reiße er das sogenannte Schlüsselrecht an sich, d. h. die Macht auf Erden und im Himmel zu lösen und zu binden, das doch allen Aposteln, nicht bloß Petrus, und der Gesamtheit ihrer Nachfolger, den Bischöfen, gebühre. Vom Teufel, mit dem er einen Pakt geschlossen habe, wie einst Simon Magus und der päpstliche Zauberer Gerbert-Silvester, besitze er ein schwarzes Buch, mit dem er seine Nigromantik

treibe. Aus diesem Buch gewinnt er seine Angelruten aus Rohr (*sîniu rôr*), durch die er Bischöfe und Reichsäbte fängt, seiner Interpretation des Schlüsselrechts, dem Dogma von der „Fülle der Gewalt“, zuzustimmen. Hieraus fließen seine sündhaften Einnahmen. Gemeint sind die Briefe, welche Pfründen und Dispense verleihen, Ablasshandel und Kirchensteuern privilegieren*). Und das schwarze Buch ist das von Innocenz zuerst als offiziell verbindlich eingeführte Register der päpstlichen Dekretalen. Mit seinen Kardinälen, den bevorzugten Bischöfen, baut er von den durch schwarze Kunst erworbenen Geldern prächtige Chordecken, die glänzende Mosaiken schmücken, für die römischen Basiliken, während der alte Fronaltar der deutschen Kirche ohne Dach bleibt, dem Regen ausgesetzt. Die ausgesogenen dummen Deutschen fasten, indessen der arglistige Papst sie verhöhnt und mit seinen welschen Pfaffen die Kreuzzugsteuern für Hühner und Wein verpraßt.

Wer denkt dabei nicht an Luthers furchtbare Gewitterrede, der Papst sei der Antichrist? Gleichwohl wachsen Walthers Anklagen aus einem anderen Boden. Seine sieben Sprüche gegen die päpstliche Universalherrschaft sind ein Protest gegen die bevorstehenden Beschlüsse des vierten Lateranischen Konzils, und zwar ein Protest vom Boden der deutschen Episkopalkirche. Wenn er die deutschen Bischöfe und Äbte vor den Netzen und Angelrohren des Papstes warnt, so wendet er sich an diejenigen deutschen Bischöfe, die gegen die damals eben erst aufsteigende Macht des Kardinalkollegiums und den römischen Kurialismus, gegen die Ausschaltung der bischöflichen Gewalt aus dem hierarchischen System, gegen die absolute Souveränität des Papstes sich noch auflehnten. Walthers Spruchzyklus wider das Lateranische Konzil ist ein geschichtliches Zeugnis ersten Ranges für dieses Aufflackern des mittelalterlichen Episkopalismus, der dann noch einmal im 15. Jahrhundert auf den großen Konzilien vergeblich angefacht worden ist. Die Historiker sollten diese publizistische Kundgebung, welche die damaligen Kämpfe hell beleuchtet, ihrer Aufmerksamkeit nicht entgehen lassen.

*) Das Wort *rôr* braucht Walther hier mit überaus boshafem Witz in wortspielendem Doppelsinn: es weist zugleich hin auf die Rollenform der urkundlichen Ausfertigung jener päpstlichen Benefizien (Schenkungen und Verleihungen), der sogenannten *rotuli*.

Wolfger von Aquileia stand prinzipiell auf dem Boden dieser bischöflichen Opposition. Er war ein Gegner der konziliaren Tendenzen des Papstes: den für die Geschichte der Kirche so verhängnisvollen Beratungen auf dem Lateran, die den letzten Rest von bischöflicher Selbständigkeit in der Organisation des Metropolitanverbandes begraben sollten, gedachte er fern zu bleiben. Er entschuldigte sich mit seinem hohen Alter und der Schuldenlast des Patriarchats, die ihm in Wahrheit den Aufenthalt an der unersättlichen römischen Kurie unerschwingbar erscheinen lassen mochte. Dem erneuten Befehl des Papstes mußte er schließlich gezwungen folgen und sich doch zum Konzil nach Rom begeben.

In der Umgebung des Patriarchen, im Domkapitel von Aquileia dachte man aber ganz anders. Der Domherr Tommasino dei Cerchiani, der Dichter des 'Welschen Gastes', erhob bittere Vorwürfe gegen Walther, daß er durch seine maßlosen Beschuldigungen des Papstes alles Gute und Schöne, was er früher gesungen, ausgelöscht habe. Punkt für Punkt polemisiert er in einer ausführlichen Entgegnung wider Walthers Sprüche für den gebannten Otto.

Walther hatte das Wappen des welfischen Kaisers gerühmt und gewünscht, es möchte bald, nach Wiederherstellung des Friedens in Deutschland, als siegverheißendes Heerzeichen der neuen Kriegsexpedition gegen die Sarazenen voraneilen. Den Kreuzzug ersehnt der Dichter ganz aufrichtig und ohne Arg, im wirklichen Interesse seines Herrn als großartigste und wirkungsreichste Demonstration, aber auch als sicherstes Mittel zur Befestigung seiner Macht. Denn nach der — uns freilich höchst fremdartigen — politischen Auffassung des Mittelalters brachte erst die Eroberung des heiligen Grabes, die Befreiung und Beschirmung der Christen im Orient, die Unterwerfung der Ungläubigen dem kaiserlichen Imperium die wahre Krönung und Bewährung, die unantastbare Weihe. Dieser Erfolg im fernsten Osten könnte zugleich allein einen vollen Triumph über den erbitterten Rivalen im Wettstreit um das Weltregiment, den Papst, herbeiführen. Auf dem kaiserlichen Admiralschiff sollte — so muß man sich Walthers Worte gegenständlich vorstellen — der Adler des Imperators und der Löwe des kühnen Welfen hoch aufgerichtet als Standarte, wie wir sie aus den Beschreibungen der Schlacht bei Bouvines vom Jahre 1214

kennen, über das Meer gegen 'die Heidenschaft' dringen: ein doppeltes Wahrzeichen der kaiserlichen Herrschaft über den Erdkreis, das heißt der Stellvertretung (Vogtschaft) Gottes, aber auch ein Symbol jener Charaktereigenschaften, durch die Gewalt und Friede begründet wird, der Mannheit (Löwe) und der Großmut (Adler). Denn am äußersten Horizont all dieser überschwenglichen Phantasien des mittelalterlichen Imperialismus, der — um es nochmals zu sagen — die einzige Form des damaligen Patriotismus und Nationalgefühls war, und zu dem sich der Welfe Otto noch rückhaltloser bekennt als sein staufischer Vorgänger, taucht immer der Traum des Friedenskaisers, der Weltversöhnung auf.

Aus diesen die Zeit im tiefsten erfüllenden Ahnungen und Hoffnungen heraus ruft Walther dem gebannten Otto zu: „Stiftet in Deutschland Frieden mit der Strafe des Gesetzes, und sühnet dann die ganze Christenheit, auf daß die Heiden vor euch zittern.“ Aber er antwortete damit zugleich stolz und wahrhaft hinreißend — was bisher stets übersehen worden ist — auf die immer erneute Hauptanklage in den Droh- und Bannbullen des Papstes, die Otto zum Brecher des Weltfriedens, zum Störer des geplanten allgemeinen Kreuzzuges, zum europäischen Unruhestifter stempelten. In dem Augenblick, wo der eben gekrönte Kaiser durch die Exkommunikation das Imperium durch eine halb unterdrückte Verschwörung deutscher Fürsten auch die deutsche Königskrone zu verlieren schien, entfaltet Walther vor den Augen der Hörer ein glorreiches, strahlendes Banner unerschütterter, ruhiger, weltgebietender, sieghafter und friedentiftender Kaiserherrlichkeit!

Politische Macht wird nicht durch das Schwert allein gesichert, und in den Zeiten der Krise hängt sie oft allein ab von den moralischen Imponderabilien. Niemals ist für eine wankende Stellung so überwältigend der moralische Eindruck, die Erregung der Phantasie, der Appell an die religiösen und nationalen Gefühle des Zeitalters ins Gefecht geführt worden als in Walthers politischen Sprüchen der Jahre 1212 und 1213.

Die Wirkung war eine ungeheure. Es sagt uns nicht bloß Tomaso zahlenmäßige Feststellung. Es sagt uns mehr noch seine sich unter den Streichen, die Walther ausgeteilt, förmlich windende Erwidern. Wie lahm fällt gegen Walthers plastische, pathetische Symbolik des Italiens nörgelnde Parade aus!

Das Wappenschild Ottos — drei Löwen und ein halber Adler — erscheint ihm als ein übles Sinnbild der Maßlosigkeit: drei Löwen, das sei zu viel; ein halber Adler, der nicht fliegen könne, sei zu wenig.

Der so redete, war ein Kanoniker. Nirgends sonst hatte Innocenz III. für seine Zentralisierung der Kirchenverfassung, für seine Durchführung des papalen Absolutismus, für seine Lahmlegung der bischöflichen Gewalt so gute Bundesgenossen als in den Domkapiteln. Aber der so sprach, war auch ein Italiener: mochte er von deutscher Bildung und Poesie abhängen, die Töne des nationalen Hasses, die Walther anschlug gegen den Papst und seine Kardinäle, konnte er unmöglich verwinden.

Walther stand an dem tragischen Wendepunkt der deutschen mittelalterlichen Geschichte. Er sah die Vorboten des Sturms, der das alte Kaiserreich zertrümmerte. Seine politische Dichtung von jenem ersten Spruch des Jahres 1198 auf die Krönung Philipps bis zu der großen Palinodie, mit der er im Jahre 1227 wirbt für den Kreuzzug Friedrichs II., für das erlösende Martyrium im Dienst der kaiserlichen westöstlichen Weltpolitik, ist eingetaucht in die Ahnung des Unterganges. Sie warnt, sie predigt, sie ermutigt. Sie redet in den Tönen der Satire, und je länger je mehr im Ton der Elegie. Und doch verliert sie niemals ganz die Hoffnung auf den Sieg der Mächte, die einem mittelalterlichen deutschen Patrioten als die idealen erscheinen mußten. Rings um ihn sanken die Säulen der deutschen Kaiserherrlichkeit, es wankte das Vaterland in seinen Grundfesten: der Dichter beharrt unerschüttert, unwandelbar auf jenem Standpunkt politischer Überzeugung, den die großen staufischen Minister, den Wolfer von Passau und seine Parteigenossen geschaffen hatten.

Moderne Ideologen, die spekulativen Geschichtskonstrukteure des 19. Jahrhunderts, haben unermüdlich dem Dichter politischen Wankelmut vorgeworfen. Der mythische Walther, d. h. jene mit modernen Begriffen zurecht gestutzte Puppe, konnte diese Anklage vielleicht verdienen. Von dem wirklichen dem geschichtlichen Walther muß sie abprallen.

Er war ein mittelalterlicher Mensch. Er war ein großer, ich meine — wenn man von den griechischen Dramatikern Äschylus, Aristophanes, Euripides und von Dante, wie billig,

absieht — der größte politische Gelegenheitsdichter. Er war aber niemals der Leiter oder Schöpfer der politischen Bewegung. Er hat immer der Stimmung des Moments, eines bestimmten Publikums, bestimmter Gönner und Freunde das lösende Wort geliehen. Er hat wechselnde Fahrt gehabt. Aber er hat immer auf ein Ziel gesteuert. Er hörte die Stimmen des nationalen Gewissens seiner Zeit und ließ sie in seinen Gedichten reden. Den Dienst der Personen hat er öfter getauscht; die von Anfang seiner Laufbahn vertretene Sache des Kaisertums hat er niemals verleugnet. Um materiellen Vorteils willen hat er die unverlöschbaren Gebote der inneren Wahrhaftigkeit nie verletzt.

Allerdings hat man das Lob, das er bei der Heimkehr Kaiser Ottos aus Italien vor diesem nach der Beschwichtigung des drohenden Fürstenaufstandes der Treue des Markgrafen Dietrich von Meißen spendete, für bewußte Lüge erklärt: Dietrich habe damals bereits teilgenommen an der Verschwörung gegen den Kaiser, und Walther habe gegen besseres Wissen ihn als einen Engel an Treue hingestellt. Vor kurzem ist indessen nachgewiesen worden, daß die ganze Nachricht von Dietrichs Teilnahme an jener Fürstenschwörung auf einer Verwechslung beruht: Dietrich konnte damals durchaus noch als Anhänger des Kaisers gelten.

Aber freilich, Walther war ein Dichter, kein Politiker. Phantasie und heißes Temperament haben die Dinge vor seinen Blicken oft verschoben, sein Urteil getrübt, seine Worte über Maß und Besonnenheit, über die Gerechtigkeit hinausgedrängt.

Ein Dichter, aber kein moderner Dichter, wie wir sahen. Wer im Mittelalter Dichten zu seinem Beruf machte, leistete damit nur eine bestimmte Art von Dienst. Auch ihm mußte die Stellung eines dauernden Ministerialitätsverhältnisses Lohn und Ziel sein. Die Grundlage eines solchen war das Lehengut. Solange Walther dieses nicht errang, war er mittelalterlicher Rechtsanschauung und Moral zufolge an seinen Herrn nicht gebunden, durfte er ihm den Dienst kündigen. Ohne Treubruch zu begehen, durfte er sich somit von Philipp und Otto lösen. Aber er hat Ottos Fahne noch aufrecht gehalten, als bereits fast alle seine Anhänger ihn verlassen hatten und zu dem jungen Staufer übergegangen waren. Als letzter beinahe folgte auch Walther ihrem Beispiel und schloß sich dem Manne an, der ihm, dem Süddeutschen, von vornherein sympathischer sein mußte

als der Welfe. So wechselte er den Herrn. Aber er blieb im Dienst des Reiches: er blieb der Herold des Kaisergedankens, der deutschen Größe, der Selbständigkeit der deutschen Kirche, der Unabhängigkeit des Laienrechtes.

IV.

Auf dem Hauptschauplatz der politischen Dichtung Walthers, da, wo sein Reichsdienst wurzelte, wo sein Minnesang entsprossen war, an den Höfen der drei deutschen Könige und der südost-deutschen Reichsfürsten in Österreich, Kärnten und Aquileia (Cividale) hat es Walther an literarischen Widersachern nicht gefehlt. Politische, soziale und nationale Gegnerschaft erwuchs ihm in seinem Bewunderer Tommasino dei Cerchiari. Künstlerische Gründe sind es, die ihn gegen die verstiegene Gedankenlyrik seines Lehrers Reinmar, wider die parodistisch-burleske Hofpoesie Neidharts von Reuenthal zu kämpfen zwangen. Und ungezählt war die Schar niederer Spielleute und Hofdichter, die ihm teils aus Brotneid, teils aus dichterischer Unfähigkeit dort in den Weg traten. Allein unvergleichlich anziehender und lehrreicher ist es, aufzuklären, welche Rolle Walther auf dem zweiten Schauplatz seines Lebens, im mittleren Deutschland, an den Höfen des Landgrafen Hermann von Thüringen und dessen Schwiegervaters, des Markgrafen Dietrich von Meißen, gespielt hat, dort, wo sich um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts die hervorragendsten Dichter des deutschen Mittelalters zu einem Kranze vereint hatten, dessen Erinnerung Sage, Lied und Kunst bis auf den heutigen Tag festhalten. Was galt Walther dort im Kreise der Gesellschaft und der ebenbürtigen Rivalen?

In dieser thüringisch-meißnischen Welt wehte eine andere Luft als am Königshof, als an den oberdeutschen, reichstreu gesinnten Fürstenhöfen. Durch persönliche Bande, durch politische Tradition, durch wirtschaftliche Interessen gravitierte dies Gebiet nach Nordwesten, nach dem Zentrum der welfisch-niederrheinischen Sphäre. Hier gedieh niemals so recht der Reichsgedanke, hier blühte wie nirgends der nackte Egoismus der nach territorialer Ausdehnung und Selbständigkeit trachtenden Fürstenpolitik. Landgraf Hermann, der Schirmherr so vieler großer und kleiner Dichtertalente, der hochgemute Freund

eines lustigen und geschmückten Daseins, ist in einer wankelmütigen und habgierigen Zeit der Wankelmütigste und Habgierigste.

Walther hat sich wiederholt kürzere und längere Zeit am Hof des Landgrafen aufgehalten. Ja, er hat eine Weile förmlich zu seinem Hofgesinde gehört. Wie er am Hofe des Markgrafen Dietrich von Meißen noch den größten mittelalterlichen Minnesänger Heinrich von Morungen aus der Gegend von Sangerhausen kennen gelernt hat, so hat er Jahre hindurch auf der Wartburg bei Eisenach mit dem größten deutschen Epiker zusammengelebt, mit demjenigen, der ihm die Krone des Genies streitig macht: Wolfram von Eschenbach.

Es hat einen bestrickenden Reiz, sich dies Nebeneinander der beiden Großen in konkreten Zügen vorzustellen. Auch hier ist natürlich die mythenbildende Phantasie des Forschers und der Halbgelehrten geschäftig am Werk gewesen. Man hat sich das Bild eines künstlerischen, wechselseitigen Einflusses ausgemalt. Das widerspricht der geschichtlichen Wahrheit. Walther hat ein Tagelied in Wolframs Manier gedichtet und sonst gelegentlich vielleicht von ihm gelernt. Das ist alles. Im übrigen haben sich der in Thüringen eingewurzelte Nordgauische Bayer Wolfram und der in Österreich gereifte Walther mit Anerkennung, aber doch mit dem Gefühl eines gewissen literarischen und sozialen Gegensatzes gegenübergestanden, das sich nach dem Ton damaliger höfischer Geselligkeit in scherzhafte Formen kleidete.

Walthers erster Abstecher nach Thüringen, vom Hofe Philipps aus mißglückte. Das Ergebnis ist ein ziemlich gereizter Spruch, der sich über das wüste Treiben auf der Wartburg beklagt. „Wer an den Ohren leidet, gehe nicht dorthin, er verliert sonst den Verstand. Ich habe mich in den Trubel gestürzt und mitgemacht, bis ich nicht mehr konnte. Es geht da zu wie im Taubenschlag, Tag und Nacht: Gäste ziehen ein, Gäste ziehen davon. Ein Wunder, daß dort überhaupt noch jemand sein Gehör hat. Der Landgraf ist so gesonnen, daß er Geld und Gut mit trutzigen Recken (*stolzen helden*) durchbringt, von denen jeder wohl ein Fechter (*kempfe*) heißen könnte. Ich kenne sein großartiges Wesen wohl: kostete ein Fuder Weins auch eine Million (im Original: *tûsent pfunt*), so ließe er doch niemals eines Ritters Becher leer stehen.“

Was heißt das? Zunächst hat der Spruch, der dem Jahre 1198 oder 1199 angehört, eine politische Spitze. Der Landgraf Hermann hatte sich bei seiner Heimkehr aus Palästina Otto angeschlossen. Vergeblich hatte Philipp versucht, durch eine Gesandtschaft, die große Belehungen in Aussicht stellte, den ewig Geldbedürftigen auf seine Seite zu ziehen und ihn wenigstens zu einer wohlwollenden Neutralität im ausbrechenden Bürgerkrieg zu bestimmen. Otto hatte erklären lassen, er werde dem Landgrafen alles, was Philipp versprochen hätte, doppelt auszahlen. Das wirkte und entschied. Aber die Freundschaft mit dem Welfen dauerte nur solange, als der gezahlte Lohn reichte. Bald brauchte Hermann neue Mittel. Es scheint auch, als habe Otto die Zuschußsumme nicht voll auszahlen können. Und nun, im August 1199, gelang es Philipp in der Tat, das Höchstgebot zu tun und den Landgrafen zu erkaufen: Otto hatte ihm Nordhausen verliehen; Philipp bestätigte ihm es jetzt und gab ihm noch obendrein die königlichen Städte Mühlhausen, Saalfeld, Orla und Schloß Ranis zu Lehen. Auf dieses Schachergeschäft spielt Walther an: allerdings die Geldnot des Landgrafen sehr verblümt andeutend als eine begreifliche Folge unendlicher Freigebigkeit.

Auch drei andere Sprüche desselben Tons haben offenbar die Thüringer Frage, die für Philipps im mitteldeutschen Osten begründetes Königtum eine brennende war, im Auge. Schon der Spruch auf die wohlpassende Krone dachte gewiß an den Landgrafen; ihm besonders galt jener Zuruf: „Wer nun in die Irre geht hinsichtlich des Königtums, der halte sich an den Polarstern über dem Nacken des legitimen Königs, den Waisen.“ Der Spruch auf das Magdeburger Weihnachtsfest des Jahres 1199 feiert dann den Übertritt des Thüringers. Dazwischen fällt das Gedicht, das über den Lärm der Wartburg scherzt, und ein anderes, mit diesem in Beziehung stehendes, das Philipp zu größerer und freudigerer Freigebigkeit anspricht. Dort spottet Walther, der Landgraf würde den Becher keines seiner Ritter jemals leer stehen lassen, auch wenn das Fuder Wein tausend Pfund kostete. Hier schärft er dem König ein, er solle lieber aus bereitem Herzen tausend Pfund verschenken, als widerwillig dreißigtausend.

Wir können nicht genau den Augenblick bestimmen, wann das gesagt ist. Vor der Gewinnung des Landgrafen oder als

bereits seine Treue wieder wankte und sein Abfall von Philipp sich vorbereitete, da es galt, durch neue Opfer den Wankenden festzuhalten? Wir können leider auch nicht erraten, wann, in welchem Moment dieser wechselnden politischen Konstellation Walther seinen ersten Abstecher auf die Wartburg gemacht hat. Auch die eigentliche Tendenz des Scherzes entzieht sich unserer sicheren Erkenntnis. Sollte die Hyperbel von dem wilden Treiben am Thüringer Hof ausdrücken: dieser zügellose Verschwender ist nicht zu befriedigen; er ist nicht zu erkaufen mit erschwingbaren Beträgen? Oder vielmehr: um diesen Fürsten zu gewinnen, dessen Freigebigkeit alle Grenzen überschreitet, sollte Philipp sein knauserndes Spenden, seine zögernde und halb widerwillige Art zu schenken vertauschen mit der großartigen Opferfähigkeit eines Saladin, eines Richard Löwenherz? Im ersten Fall spräche Walther vom Standpunkt Philipps mit einer Spitze gegen den Landgrafen, im zweiten Fall umgekehrt.

Wie dem auch sei: man empfindet in den neckenden Versen Walthers, daß das Leben an dem mitteldeutschen Hofe seinem Ideal höfischer Sitte oder genauer: dem seiner oberdeutschen Hörer nicht voll entsprach. Aber ich möchte es für möglich halten, noch genauer zu bestimmen, wogegen sich eigentlich diese Kritik richtete, warum Walther sich auf der Wartburg zunächst so unbehaglich fühlte und was es eigentlich ist, worüber er sich nachträglich — am Hofe Philipps — moquierte. Er scheint sich als Oberdeutscher, als Schüler des österreichischen Hofminnesängers Reinmar im Besitz einer überlegenen älteren Kultur gefühlt und deshalb auf den Thüringer Hof herabgesehen zu haben.

Das ist auffallend genug. Denn an diesem Thüringer Hof hatte doch zuerst, vor nicht langer Zeit, die neue höfische Roman- dichtung nach französischem Muster das entwickelte Ideal des modernsten und elegantesten Rittertums aufgestellt, von dort hatte die 'Eneide' des Mastricher Heinrich von Veldeke als erstes Beispiel edler Erzähl- und Formkunst ihren Siegeszug durch Deutschland begonnen. Der Herr der Wartburg, den Walther als Becherfüller „stolzer Helden“ vorführt, hat dann selbst auch andere deutsche Dichter angeregt und in die Lage versetzt, der durch den Niederländer gebrochenen Bahn zu folgen: ihm verdankt Herborts von Fritzlar Nachdichtung des französischen Trojaromans von Benoit de S. More, ihm Albrechts

von Halberstadt poetische Übertragung der Metamorphosen des Ovid ihre Entstehung. Wir müssen also annehmen: in den zwei Jahrzehnten seit Heinrichs von Veldeke erster Wirkung hatte das literarische Leben des Südens und Südostens sich selbständig zu einer Höhe entwickelt, von der aus die epische Kunst des Niederländers und seiner Schule, zu der in gewissem Sinn auch sein Bewunderer Wolfram gerechnet werden muß, als eine überwundene Niederung erscheinen konnte. Der Elsässer Reinmar und der Schwabe Hartmann von Aue hatten dieses rasche Aufsteigen herbeigeführt. Als ihr Schüler spricht Walther, wern er sich im Jahre 1198 herausnimmt, über das Thüringer Hofpublikum die Nase zu rümpfen. Doch vergesse man nicht: bei den meisten literarischen Fehden, die sich auf dem Boden Deutschlands abgespielt haben, wirkte die instinktive blinde, grundlose landschaftliche Eifersüchtelei, spielten die alten Stammesgegensätze mit.

Indessen: hinter Walthers Spott steckt mehr als solch ein landschaftlicher Gegensatz. Die thüringische Hofgesellschaft charakterisiert er nicht bloß als laut und roh, als Raufbolde und Schlemmer. Nicht bloß Abweichungen der Lebensgewohnheiten und die fremde Landessitte bemäkelt er. Auch kann es nicht seine Meinung gewesen sein, die heimatliche Hofdichtung einfach als die kunstvollere und talentvollere deshalb über die thüringische erheben zu wollen, weil sie ihm eben die vertrautere war. Er charakterisiert diese thüringischen Ritter mit einem Beiwort, das ein bestimmtes literarisches Urteil ausspricht: er nennt sie *stolze helde*. Das war eine Lieblingsformel in der volkstümlichen Epik, im Nibelungenlied, aber auch in den Gedichten Wolframs. Hingegen die gewählte höfische Dichtung Oberdeutschlands vermied sie: für ihr Stilgefühl hatte der verbrauchte und darum sinkende Ausdruck schon einen etwas geringschätzigen Sinn bekommen.

Indem Walther diesen altfränkischen, nicht mehr eleganten Ausdruck so nachdrucksvoll, mit komischer Emphase, in seine Beschreibung der Thüringer Hofgesellschaft hineinwirft, stichelt er auf einen literarischen Gegensatz: einen Gegensatz des oberdeutschen und mitteldeutschen Kunststiles, der ober- und mitteldeutschen Dichtersprache.

Aber er geht noch weiter. Er stellt diese „stolzen Helden“ aus Thüringerland gar mit den gewerbsmäßigen Haudegen, den

„Kämpfen“ oder „Fechtern“, auf eine Stufe, die für Geld, bald hier, bald dort, anderer Leute Ehrenhändel im Zweikampf ausfochten und mit fahrenden Sängern, Künstlern und Gauklern sich vielfach berührten und mischten¹⁾. Offenbar will er damit die alten Standesgewohnheiten verspotten, an denen diese thüringischen Hofritter festhielten: die kriegerische Ausbildung und fortwährende Übung des Körpers.

Daneben muß man nun, gleichsam als selbstbewußtes Parteiprogramm der Gegenseite, Wolframs stolzes Bekenntnis halten. In einer hinter dem zweiten Buch seines Parzivalgedichts nachträglich eingeschobenen Selbstverteidigung gegen allerlei Angriffe — wir würden es heute bei einem modernen Autor eine Erwiderung auf die journalistische Kritik nennen und in dem Vorwort zu einer neuen Auflage finden — proklamiert er: *schildes ambet ist mîn art*, d. h. ritterlicher Kampf mit dem Speer und dem Schild ist mein Beruf. Nur durch männliche Kraft und ritterliche Tüchtigkeit im Turnier — erklärt er weiter — will er Ehre und Anerkennung erringen; vor allem auch die Frauenminne will er nur durch Waffenleistungen verdienen. Töricht nennt er die Dame, die ihm bloß um Sanges willen ihre Liebe schenkt. Sein literarischer Ehrgeiz steht für ihn erst in zweiter Linie. Diese Konfession würzt er aber mit einem verblühten, seinen Hörern indessen ganz gewiß sehr verständlichen und ungeheures Gelächter weckenden Ausfall gegen ein überschwengliches Minnelied Reinmars von Hagenau, des Lehrers Walthers.

Reinmar hatte alles Lob, das andere Minnesänger ihren Damen spendeten, mit dem Lob seiner Geliebten übertrumpfen, es, wie er in einem damals noch voll als Bild empfundenen, aus dem Schachspiel stammenden Ausdruck sagt, matt setzen wollen. Walther selbst hatte dieses Lied seines Lehrers parodistisch zurückgewiesen: der liebende Gruß seiner Geliebten, d. h. freundliche Gewährung, sei mehr wert als die feierliche

¹⁾ Wir übersetzen vielleicht das mittelhochdeutsche Wort *kempfe* und seinen Begriff am treffendsten durch unser 'Söldner', dem gegenwärtig, seit dem weit verbreiteten Bestehen der allgemeinen Dienstpflicht des Volkes, ein etwas verächtlicher Sinn gewerbsmäßiger Käuflichkeit und Roheit anhaftet, *während es im Mittelhochdeutschen davon noch völlig frei ist und auch auf hochstehende Ritter von vorbildlicher, vornehmer Männlichkeit, wie etwa den Königssohn Gahmuret, angewendet wird.

Osterschönheit der spröden Dame Reinmars, des Sängers der ewig unglücklichen Liebe. Reinmar hatte dann, seinerseits darauf wieder anspielend, erwidert. Es war eine Disputation der Minnescholastik, wie sie in verwandten, raffinierteren Erscheinungen der provenzalischen Troubadour-Streitgedichte ihr Vorbild hatte. Wolfram wirft die Huldigung des einen wie des anderen als lahm beiseite: das echte Würfelspiel der Minne biete doch nur die Ritterschaft, die mit Speer und Schild den süßesten Sold erwerben will.

Und als Einleitung zu dieser geringschätzigen Ablehnung des theoretischen Frauendienstes der Minnesänger schickt er die Worte voraus: „Mit Unrecht hat man mich getadelt, daß ich nicht vor allen Frauen der ritterlichen Gesellschaft auf den Knien liege, wie die Minnesänger in ihren Liedern, daß ich die Frauen vielmehr nach ihrem Werte scheid; jede Frau von innerer Reinheit soll mich zum Kämpfen (*kempfe*) ihres Lobes haben.“

Zwischen diesem emphatischen Gebrauch des Worts 'Kämpfe' und der spottenden Verwendung desselben in Walthers Scherzspruch über die Thüringer Haudegen muß ein Zusammenhang bestehen. Wer aber von den beiden hat hier die Häkelei angefangen: Walther oder Wolfram?

Jedesfalls hat das Geplänkel schon früher seinen Ursprung genommen. Bereits das 6. Buch des Parzival, das älter sein wird als jene eingeschobene Vorrede zwischen dem zweiten und dritten Buch, enthält einen Reflex davon.

Man kennt die berühmte Szene, wo Parzival vor drei Blutstropfen im Schnee in sehnsüchtige Liebesgedanken an seine verlassene Gemahlin versinkt und selbst durch die Schläge des vorwitzigen Keie nicht aus seiner Verzauberung geweckt wird. Da unterbricht Wolfram seine Erzählung durch einen neckischen Seitensprung gegen die Frau Minne. „Frau Minne! seht Euch nur vor: man wird Euch daraus einen Vorwurf machen: ein Bauer wenigstens — d. h. einer, der nicht gewohnt und nicht berechtigt ist, erlittenen Schimpf sofort mit den Waffen zu vergelten, ein Nicht-Ritter — spräche hier gewiß gleich: 'Meinem Herrn sei das getan'“, d. h. als unfreier und unritterlicher Mann schlägt er nicht gleich selbst zu, sondern fordert rechtliche Vertretung und Verfolgung der Beleidigung von seinem Herrn. Seltensam gesucht und frostig mutet uns diese Wendung an. Wir ver-

stehen eben nicht die Anspielung, auf welcher der Witz beruht. Das thüringische Hofpublikum verstand sie aber sehr wohl. Denn sie kannte das Lied Walthers, welches hier von Wolfram parodiert wird.

„Ich habe der Geliebten“ — so hatte Walther gesungen — „durch mein Lob in meinen Liedern es bereitet, daß sie in aller Welt gerühmt wird, überall da nämlich, wo man meine Lieder, die ihr Lob enthalten, nachsingt. Trotzdem höhnt sie mich. Frau Minne! das sei Euch getan.“ Statt also selbst Manns und Ritter genug zu sein — interpretiert Wolfram — sich gegen erlittene Unbill allein zu wehren, ruft der Minnesänger wie ein Bauer seinen Herrn, die Frau Minne, zur Hilfe und zur Sühne der empfangenen Beleidigung herbei. Wolfram nimmt das poetische Bild — das ist der Witz — ganz eigentlich, ernsthaft und zieht daraus die juristisch-sozialen Konsequenzen, die Walthers Äußerung als unschicklich und lächerlich erscheinen lassen.

Wolfram, der Ritter des thüringer Hofes, nennt den süd-deutschen Hofminnesänger Walther einen unwehrhaften Bauer. Walther umgekehrt charakterisiert die Ritter dieser thüringer Hofgesellschaft: jeder von ihnen könnte recht gut ein 'Kämpe', ein Haudegen, ein Raufbold, ein Söldner sein. Und wiederum Wolfram rühmt sich unter allerlei Polemik gegen die Wortkünste der Minnesänger, mit Schild und Speer als 'ein Kämpe' des Lobes edler Frauen auftreten zu wollen. Niemand wird leugnen, daß zwischen all dem kontinuierliche Beziehungen walten. Zuerst hat sich wohl Wolfram an Walthers Lied, das die Minne zu Hilfe rief, gerieben. Dann diente ihm Walther in seinem Spruch über die wilde Ritterschaft auf der Wartburg, und Wolfram zahlt das unter weitergehenden Angriffen gegen den Minnesang in der eingeschobenen Selbstverteidigung heim.

Diese Spöttereien waren natürlich nicht schlimm gemeint. Aber eine kleine Dosis Bosheit und Geringschätzung steckte namentlich auf Seite Wolframs doch darin. Wolfram ironisierte die Auffassung, die im Minnesang herrschte, wonach der Liebende als Sklave der Minne und als blinder Verehrer aller Damen erscheint: die Überschwenglichkeit der minniglichen Galanterie, des lyrischen Frauenkultes will er treffen. Und es liegt noch mehr darin: der Minnesänger, der sich mit Versen wehrt und nährt, nicht gleich Wolfram Schildesamt übt, wird als nicht

voll waffentüchtig, als nicht voll ritterlich mit parodistischer Übertreibung den Bauern gleich gestellt, während Walther diese Anschauungsweise als die eines junkerhaften Draufgängers und Säbelraßlers zurückwies. Wahrscheinlich berühren wir hier einen tatsächlichen gesellschaftlichen Unterschied der beiden Dichter: Walther, die größte Zeit seines Lebens ein fahrender Sänger gleich den Spielleuten, war schwerlich jemals in aller Form zum Ritter geweiht worden, er blieb wohl, wie so viele damals, immer nur im Stande der ritterlich lebenden Knappen.

Die Scharmützel zwischen den beiden Großen dauerten auch später fort. Wolframs Mütchen war noch nicht gekühlt.

Im Jahre 1204 oder 1205, als sein Verhältnis zu König Philipp und namentlich zu den Reichsministerialen, denen einst seine ersten großen politischen Sprüche gedient hatten, völlig erkaltet war, hatte Walther einen bitteren Spruch vom griechischen Spießbraten gedichtet. Darin motivierte er die blutigen byzantinischen Thronwirren der Jahre 1203 und 1204, in denen Philipps Schwiegervater Isaak Angelos und Schwager Alexios ihre eben wieder gewonnene Krone und ihr Leben einbüßten, mit ihrem Geiz und ihrem Wortbruch: sie hatten die ihren Beschützern, den lateinischen Kreuzfahrern, zugesagten Geldsummen, für die sich auch König Philipp mit verbürgt hatte, nicht voll ausgezahlt. Dafür braucht Walther das Bild eines Spießbratens, den man in zu dünnen Stücken zerschnitten und ausgeteilt habe. Er knüpft hieran die deutliche Anwendung auf die deutschen Verhältnisse: man solle den Köchen raten, die Stücke um Daumenbreite dicker zu machen; sonst werde ihr Herr, König Philipp, vielleicht ebenso vor die Tür müssen wie sein Schwiegervater in Griechenland.

Die Köche, die Walther hier so scharf zaust, das sind die Reichshofbeamten, die Reichsministerialen, die am staufischen Hof das Heft der Politik in Händen hatten; und als Köche werden sie bezeichnet, weil soeben — im Jahre 1202 — Philipp nach dem Beispiel französischer und niederländischer Fürstenhöfe ein neues Reichshofamt, das eines Hofküchenmeisters, eingeführt hatte. Den Anlaß dazu bot ein Prozeß, den die Familie der Reichsministerialen von Rothenburg mit dem Reichsministerialen Heinrich von Waldburg geführt hatte um das Anrecht auf das einträgliche und ehrenvolle oberste Hofamt des Truchsessen. Von diesem Truchsessenamt zweigte Philipp,

um den Streit zu schlichten, damals das Amt eines Küchenmeisters ab und verlieh dieses den Rothenburgern. Diese Rivalitäten und ihr Ausgleich hatten offenbar weithin Aufsehen erregt. Walther stand damals längst seinen einstigen Gönnern, den Reichsministerialen, die ihre Macht eigennützig und gewalttätig auf das Verwerflichste ausgebeutet hatten, feindlich gegenüber, und im Lager des Landgrafen Hermann von Thüringen, der gleich den übrigen Fürsten eifersüchtig auf jene höchste Klasse des Hofadels herabschaute.

Auch in unserem Nibelungenlied hat der Vorgang einen Reflex gefunden. Es kennt am Hofe der burgundischen Könige in Worms auch einen Küchenmeister Rumolt im Range eines der obersten Hofbeamten. Offenbar kann dieser Rumolt erst, nachdem dies Amt am deutschen Königshof offiziell bestand, in das epische Personal eingefügt worden sein. Mit anderen Worten: was sich auch aus vielen anderen Gründen ergibt, erst bald nach 1202 ist die uns vorliegende Gestalt des Nibelungenliedes entstanden. Über die Rolle, die Küchenmeister Rumolt im Nibelungenliede spielt, über die Warnung, die er vor der Abreise des burgundischen Königs an den Hof Etzels ausspricht, hat sich Wolfram in seinem Parzival mit Worten lustig gemacht, die eine viel umstrittene Handhabe geboten haben für die Chronologie der drei Redaktionen unseres Nibelungenliedes. Und auf Walthers Spruch von den knickrigen Reichsköchen, der in Thüringen, wo man gegen Philipp animos genug gestimmt war, zündend eingeschlagen haben muß, antwortete er mit köstlichem Humor in seinem 'Willehalm'!

Den jungen Rennewart, der als Küchenjunge seiner unwürdige Dienste tun muß, weckt der Küchenmeister des Morgens dadurch aus dem Schläfe, daß er ihm mit einem glühenden Holzscheit seinen Bartflaum absengt. Der so beschimpfte Held springt auf, bindet mit Riesenkraft den Frevler an Händen und Füßen zusammen wie ein Schaf, wirft ihn so unter einen Kessel auf den umloderten Rost und streut über ihn statt Salzes Brände und Kohlen. Daran knüpft Wolfram nun, höchst abrupt und gewaltsam herbeigezogen, den Spaß: „Herr Vogelweide sang von einem Braten. Dieser Braten hier (der dicke Küchenmeister) war dick und lang. Davon wäre auch seine Dame satt geworden, der er beständig in seinen Liedern mit so treuer Verehrung huldigte.“

Unverkennbar ist dies alles eine Parodie. Sichtlich auch das komische Wortspiel mit dem Namen des Dichters: er nennt ihn nicht 'Herr Walther', wie ein andermal, wo er, scherzhaft in seinen Tadel über die zweifelhaften Elemente am Thüringer Hof einstimmend den Anfang eines uns verlorenen Waltherschen Liedes zitiert: „Guten Tag, gemischte Gesellschaft.“ Er nennt ihn hier mit seinem Zunamen, den ja auch Gottfried von Straßburg mit ausdeutendem Wortspiel verwendet hatte, und will dadurch allerlei komische Nebengedanken auslösen, wie etwa: „der sich nur von armseligen Vögeln nährt, der Besitzer eines Hofes, wo die Vögel satt werden, der einsam im Wald zusammen haust mit den Vögeln, der weiß freilich einen guten Fleischbraten und dicke Bratenstücke zu schätzen; denn er hat sie nötig.“ Walthers parabolischer Wunsch nach größeren Bratenportionen, vorgetragen in einem politischen Spruch, wird wieder im eigentlichen Wortsinn ausgelegt und mit dem ganz heterogenen Minnesang Walthers verknüpft, als wolle der getreue Minnesänger seine Angebetete damit versorgen, und dann der ausgehungerten Dame der geröstete fürchterliche Küchenmeister zur Stillung ihres ungeheuren Appetits empfohlen. Walther hatte einst nach seinem ersten Besuch der Wartburg sich belustigt über den Saus und Braus, den er da vorfand, über die ewig vollen Becher. Jetzt macht ihm von dorther Wolfram bemerkbar, wie er selbst nur als wehleidiger ausgehungertes Minnesänger, als Bewohner der Vogelweide und Genosse der gefiederten Brüder, die er so oft erwähnt, sich mehr als gebühlich aufrege über große Braten und sparsame Portionen.

Selbst hiermit war es dem Schalk, der Wolfram im Nacken saß, noch nicht genug.

Wir besitzen von Walther einen bisher völlig rätselhaften und daher ganz blaß wirkenden Spruch über einen tragikomischen Abstecher nach dem Kloster Tegernsee. Er hat, um dies Asyl müder und bedürftiger Wanderer kennen zu lernen, einen Umweg von mehr als einer Meile gemacht. Aber er ward bitter enttäuscht: er bekam dort bei Tisch nur Wasser, das heißt: Wasser zum Händewaschen vor der Mahlzeit und nachher beim Abschied, wohl auch Wasser zum Trinken. Die Hauptsache, der erwartete Wein, blieb aus: als „ein also Nasser“, d. h. nur mit Wasser innerlich und äußerlich Begossener, mußte er von dannen ziehen. Das Ganze blieb für moderne Leser ohne Wirkung, weil ohne

rechten Sinn. Niemand konnte ja den Klosterleuten von Tegernsee im Ernst zutrauen, daß sie selbst einen politischen Gegner — der Walther nicht einmal war — je hätten dursten lassen, wenn er als Gast zu ihnen kam.

Die Aufklärung des Witzes konnte ich durch den Nachweis eines bisher nicht beachteten Schriftstückes in einem Sammelkodex aus Tegernsee bringen. Darin befiehlt Kaiser Otto einem Grafen Otto, das Kloster Tegernsee wieder in den Besitz der ihm gewaltsam entzogenen Weinberge bei Bozen zu setzen, während später definitiv die Sache entschieden werden solle. Nach dem sonstigen Bestand des hier zusammengetragenen Kopialbuchs wie nach dem Inhalt und der Stilisierung dieses Erlasses kann der Kaiser Otto keiner der Ottonen sein. Gemeint ist vielmehr Otto von Poitou, der 1209 Kaiser wurde*). Der Graf Otto muß der oberbayrische Graf Otto von

*) Die Beziehung des fraglichen Mandats auf Otto IV. war nicht mein Einfall, nicht die übereilte Vermutung eines an seinen Leisten zu verweisenden Germanisten. Vielmehr geht sie zurück auf die von Leibniz begründeten 'Origines Guelficae' und ist dann von einem zünftigen Grundwerk moderner geschichtlicher Quellenforschung, Böhmers 'Regesta imperii' Bd. V in der Neubearbeitung Julius Fickers (Innsbruck 1881—1882, S. 138 Nr. 481) wiederholt, auch in das 1901 von dem Fachhistoriker Franz Wilhelm herrührende Register S. 2302a und 2340c ohne Widerspruch übernommen worden. Meine obige Ausführung ergänzte und rechtfertigte meine frühere Darstellung in meinem Buch über Walther von der Vogelweide (1, S. 76) und berücksichtigte bereits die aus Gründen der Diplomatie (Altertümlichkeit der Grußformel und des Grafentitels) erhobenen Einwände Wilhelm Erbens (Neues Archiv 1895 Bd. 20, S. 359—365, besonders S. 364 Anm.; dazu H. Breßlau, Jahresberichte der Geschichtswissenschaft, 19. Jahrg. 1896, IV, 146, 176). Der Bearbeiter des Registers und der Nachträge der Regesta imperii V hat sich durch diese Einwände nicht beeinflussen lassen. Ich habe sie erwogen. Aber sie erschienen mir nicht durchschlagend angesichts der Überlieferung und des Charakters und Stils jenes Briefs sowie der notorischen Unordnung in der Kanzlei Ottos IV. Möglicherweise ist dieser Brief überhaupt nur eine Stilübung, ein Musterbeispiel für den schulmäßigen Unterricht in der Poetik und Ars dictandi, dann wäre er allerdings nicht unmittelbar als Zeugnis für die Datierung zu benutzen. — Meine sachliche Deutung des Scheltspruchs Walthers bleibt übrigens von diesem ganzen Problem unberührt. Sie findet ihre Bekräftigung in dem lateinischen Vagantengedicht *De Goliardo et Episcopo* durch den Vers: *ablue, terge, sede, prande, bibe, terge, recede* (J. Grimms Kleinere Schriften Bd. 3, S. 83). Auf die Situation und die satirische Tendenz wirft Licht die

Vallei (am Mangfall) sein, der seit dem Jahre 1208, zusammen mit Herzog Ludwig von Bayern, blutige Fehde führte wider den Schirmvogt des Klosters Tegernsee, den Markgrafen Heinrich von Istrien, in Exekution der Reichsacht, die gegen diesen als vermeintlichen Mitschuldigen an der Ermordung Philipps von Schwaben verhängt war. Damals war das Kloster zehn Wochen lang belagert gewesen und furchtbar verwüstet worden. Im Jahre 1211 hatte eine neue Fehde zwischen dem Bischof Mangold von Passau, dem früheren Abt von Tegernsee, und dem bayrischen Pfalzgrafen Rapot von Ortenburg das Kloster in schwere Mitleidenschaft gezogen. Der alte, ängstlich gehütete und sorgfältig verwaltete Bozener Weingutsbesitz, den die Habsucht der benachbarten Großen so oft angetastet hatte, wurde in diesen Wirren dem Kloster entfremdet. Die Mönche wendeten sich, wie einst in gleicher Bedrängnis ihre Vorgänger an Barbarossa, an den welfischen Kaiser. Und dieser griff, wie jenes Tegernseer Diktamen lehrt, helfend ein, vielleicht im Mai des Jahres 1212 auf dem Nürnberger Hoftag, und milderte die Lage des Klosters, die durch den Schuldverdacht gegen seinen Vogt herbeigeführt worden war. Das hing wohl auch damit zusammen, daß mittlerweile der Vogt des Klosters, Heinrich von Istrien, seiner persönlichen Rehabilitation entgegenging. Wenn nun Kaiser Otto gerade der Weinnot der guten Mönche durch einen feierlichen Erlaß steuerte, so mag darüber bei Hofe wohl geschertzt worden sein. Walther jedesfalls wirft sich in dem fraglichen Spruch zum Anwalt des devastierten Klosters auf und mittelbar — was man wohl beachte — zum Ankläger der blindwütenden Rächer des Königsmordes, deren wildester der Reichsministerial Heinrich von Kalden gewesen war. Aber er verbirgt seine Verteidigung wie seinen Angriff in der scheinbar rein persönlichen lakonischen Beschwerde, daß er in dem ob seiner

verwandte Geschichte Boccaccios vom sogenannten 'Primas' der Vaganten und dem Abt von Clugny (Decamerone 1, 7) sowie die lebensvolle Schilderung mittelalterlicher vornehmer Bewirtungssitten im 'Piers plowman' des William Langland (ed. Skeat Oxford 1886, Vol. 1 S. 240—254, besonders S. 249ff.), wonach nur dem an die Herrentafel aufgenommenen Gaste Handwasser vor und nach der Mahlzeit gereicht wird, während die gering geachteten Gäste, die niedrigen Spielleute, Lustigmacher und Bettler ohne diese Auszeichnung am tiefer stehenden Nebentisch oder draußen bleiben müssen.

Gastfreiheit berühmten Hause des heiligen Quirin seinen Durst mit Wasser habe stillen müssen.

Dieser Gänsewein von Tegernsee und der vermißte Bozener Tropfen — das war nun Wasser auf des Witzbolds Wolfram Mühle. Sein literarischer Hauptwidersacher, Gottfried von Straßburg, hatte ihn in seinem Gedicht von Tristan und Isolde so grob wegen seiner Dunkelheit und barocken Einfälle als „hochsprüngen Hasen“ angefahren, er hatte dabei gleichzeitig die Schar der Minnesänger als Nachtigallen gemustert und, während er eben den Preis unter den Epikern dem ungenannten, aber deutlich charakterisierten Wolfram ausdrücklich versagt und Hartmann von Aue zuerkannt hatte, als Bannerträgerin und Leitefrau dieser Nachtigallen nach dem Tode Reinmars, der Nachtigall von Hagenau, die Nachtigall von der Vogelweide, Walther, proklamiert. Hier hakt nun Wolfram ein. In seinem 'Willehalm' wird dem fastenden Markgrafen von der Provence auf sein Begehren von seinem Gastgeber, einem Kaufmann, statt der zuerst aufgetischten Delikatessen und kostbaren Weine nur trockenes Brot und Wasser vorgesetzt. Von diesem Wasser sagt nun Wolfram schmunzelnd: „Ein Trinken, wovon die Nachtigall sich nährt, durch das ihr süßer Gesang edler ist, als ob sie all den Wein von Bozen tränke.“ Der Hieb saß: du Nachtigall von der Vogelweide, die du einst dich darüber aufgehalten hast, daß am Hof zu Thüringen keines Ritters Becher jemals leer stehe, die du dann gar in Tegernsee nicht mit Wasser zufrieden gewesen bist, sondern nach Bozener Wein verlangtest, scheinst ganz vergessen zu haben, daß der Stimme der Nachtigall reines Quellwasser allein zuträglich ist, daß der schmachtende Minnesänger sein inneres Feuer nur durch Wasser löschen darf*).

Wer je bei einem guten Tropfen Magdalener das Bozener Marmorbild Herrn Walthers angeschaut und ihm im Geiste zugetrunken hat, der wird sich freuen, nun doch eine Verbindung zwischen dem Sänger und der lieben südtirolischen Stadt hergestellt zu sehen. Mag Walther auch nicht in Tirol geboren sein,

*) Man hat gelegnet, daß hier eine Anspielung auf Walther vorliege. Aber wie will man anders den tollen Gedankensprung von der erzählten weinlosen Mahlzeit zur Nachtigall und zum Bozener erklären? Er wäre ohne Sinn und Witz, wenn er nicht eine den Hörern leicht erkenntliche persönliche Spitze enthielt.

mag er Bozen selbst niemals betreten haben: den Bozener Wein, den wir heute so gern schlürfen, hat auch er gekannt und gewürdigt. Und mancher wackere Tourist, der heute, wenn er in Bozen rastet, vom Glase Roten ziemlich teilnahmslos aufblickt zu dem stillen, weißen Ritter und Sänger, der aus dem Dunkel der Nacht ihm entgegenleuchtet, würde sich angenehm gerührt fühlen, hörte er, daß der wirkliche Walther gleich ihm es für ein unerträgliches Übel erachtet hat, den Durst einer vom Wandern verstaubten Kehle, statt mit Bozener Wein, mit Wasser bekämpfen zu müssen.

In Wolframs unermüdliches Plänkeln mit Walther verflocht sich, wie bereits hervortrat, auch die Polemik wider seinen großen epischen Rivalen Gottfried von Straßburg. Und in der Tat, Walther und Gottfried ihrerseits trafen zusammen in einem verwandten Gefühl des Widerspruches der Art Wolframs gegenüber.

Die berühmte Karikatur des Wolframschen Stils in dem literarhistorischen Exkurs des Tristan scheint mir noch niemals richtig gedeutet worden zu sein. Gottfried geißelt die bizarre Manier des Parzivaldichters, das liegt ja freilich auf der Hand. Aber auf welchen Vorwurf zielen die einzelnen Bilder, in die sich diese Kritik kleidet? Zunächst hätten die Ausleger niemals vergessen sollen: der unvergleichliche Wortkolorist, wenn er dem stürmischen Genie Wolframs dort das Lorbeerreis abspricht, kann die sein Urteil begründenden Vergleiche unmöglich erst durch eine Anleihe aus dem Prolog des Parzival gewonnen haben. Gottfried schöpfte vielmehr aus zusammenhängender Lektüre und Kenntnis des Werkes, aus dem Totaleindruck größerer Abschnitte des Epos selbst, und jener Prolog des Parzival ist, ganz oder doch sicher zu einem beträchtlichen Teil, der vorher schon in einzelnen Büchern oder Gruppen von Büchern veröffentlichten Dichtung erst bei der späteren Gesamtausgabe, nach unseren Begriffen als eine polemisch-apologetische Vorrede des Autors, als *oratio pro domo*, vorgesetzt worden. Der „hochsprünge Hase“, dies Bild für Wolframs epischen Stil, rührt also aus Gottfrieds eigener Erfindung her. Wenn der Eingang des Parzival ironisch erklärt, das die Idee der ganzen Dichtung aussprechende Anfangsgleichnis vom Weißen, Schwarzen und Elsterfarbenen werde vor dem Sinn der törichtten Leser „herumtaumeln wie ein aufgeschuchter Hase“, so ist das die

Antwort auf das boshafte Hasenbild des Straßburger Kollegen. Aber was bedeuten die weiteren Bilder Gottfrieds?

Wolfram soll Leuten gleichstehen, „die mit den Ketten lügen und stumpfe Seelen betrügen, die wertlose Sachen den Kindern für Gold abgeben und aus ihrer scheinbaren Kleinodienbüchse falsche Perlen, die aus Staub hergestellt sind, ausschütten. Man hat geraten, Taschenspieler und ihre Kunstsücke seien hier genannt. Gewiß nicht. Gottfried sucht, um die unsympathische Manier Wolframs zu bezeichnen, Analogien für das Abenteuerliche, Gesetzlose, Betrügerische, das er darin findet. Einen „Wilddieb der Märe“ nennt er ihn sonst noch zweimal. Und hier vergleicht er ihn — man hat das bisher immer verkannt — mit Gaunern und lügenden, vorspiegelnden Bettlern.

Rotwelsche Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts vermerken unter den verschiedenen Gaunerklassen eine, die ihr Gewerbe auf ganz seltsame Art betreibt: die Vertreter dieser Spezialität behaupten, in der Notwehr jemanden erstochen zu haben und zeigen die Ketten, mit denen sie infolgedessen — nach mittelalterlicher Kirchenbuße — geschlossen blieben, bis sie eine bestimmte, ihnen zum Loskauf auferlegte Strafsomme zusammengebracht hätten, die sie dann vor den Leichtgläubigen erbettelten; andere — sie hießen im Rotwelsch *Fopper* — lassen sich — wie Büßende — an eisernen Ketten führen, gebärden sich, als ob sie rasend seien und reißen sich die Kleider und Schleier vom Leibe, um die Leute zu rühren und ihnen Geld abzunehmen, indem sie etwa in der Ekstase wahrsagen; zu ihnen gesellen sich die Blinden, die gemalte Tafeln vor den Kirchen herumtragen und greuliche Lügen auftischen von angeblichen Pilgerfahrten nach Rom oder St. Jago di Compostella*).

In dieser Sphäre schwindelnder Landstreicher, abenteuerner Spitzbuben, geschmackloser Jahrmarktssänger, die durch plumpe Täuschungen und Lügen das Publikum an sich locken,

*) Diese Kettenträger erscheinen, wie ich wohl zuerst gesehen habe, neben den falschen Blinden und allen andern Beutelschneidern auch in dem farbig bewegten Bilde, das Langlands 'Piers plowman' von den schwindelnden Landstreichern in England entwirft: s. darüber mein (noch nicht veröffentlichtes) Buch 'Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit' (Vom Mittelalter zur Reformation III, 2), S. 178f. Anm. 3 (wo auch weitere Nachweise der rotwelschen Texte).

aufs verwerflichste sein Gefühl irreführen und mißbrauchen, um ihm sein Geld abzujagen, die dabei selbst vor gauklerischer Verwendung des kirchlichen Bußapparats sich nicht scheuen, verweist Gottfried den genialischen Kunder der Gralswunder. Er schätzt ihn damit viel feindseliger, viel niedriger ein, als wenn er ihn bloß mit Taschenspielern verglichen hätte, deren Kunststücke ja auf ehrliche Art täuschen, die weder Betrüger noch Diebe zu sein brauchen und die vor allem nur auf die äußeren Sinne, nicht auch auf die Seelen einwirken. Er stößt seinen großen Antipoden hinab in eine Kaste, die gewissermaßen noch zu den Dichtern gehört, aber zugleich ihren Abschaum bildet, da sie die phantasievolle Erfindung, das Haupt- und Grundwerkzeug aller Poesie, im Dienste des schmutzigen, betrügerischen Gelderwerbes schändet. Man beachte wohl: es handelt sich hier nicht um ein blödes Beschimpfen. Die wirklichen Eigenheiten der Kunst Wolframs sind scharf erfaßt und mit böswilliger, grenzenloser Übertreibung entstehend beleuchtet. Gottfrieds Zerrspiegel gibt die Seitensprünge und Abwege in Wolframs epischer Darstellungsart wieder als die ungesetzlichen Schliche und krummen Wege vagabundierender Beutelschneider; seinen Trieb zum Dunkeln, Rätselhaften, Fremdartigen, Überraschenden als obskurantischen Betrug, als Kniffe eines abgefeimten Hochstaplers; seinen Adlersflug zu den Höhen der Menschheit, zu den Mysterien der Religion und der Sittlichkeit, seine Verherrlichung des Heroismus der inneren Beständigkeit und des Heroismus der Entsagung als schlaue Spekulation auf die Wundersucht der Menge, auf ihre gemeinen Instinkte, auf ihren Geschmack am Krassen, Ungeheuerlichen, Grellfarbigen, als berechnende Fälschung und Aufschneiderei; seine drastische Ausdrucksweise, seine dem Volksepos und der Spielmannstechnik nahe bleibende lebendige Natürlichkeit des Stils und des Wortschatzes als plebejische Manier, als die pöbelhafte Vortragskunst jener armseligen Bänkelsänger, die zu rohen Jahrmarktsbildern, mit Stäben deutend, ihre Verslein gröhlen. Der Straßburger Dichter hat in den Wünschen und Leiden verlangender Herzen die Dämonen des menschlichen Schicksals erkannt: er ist bekanntlich ein Mirakelspötter. Was konnte ihm jene großartige Weltichtung gelten, die in einen sonnigen, vielgestaltigen, buntschillernden Mikrokosmos voller und starker Menschheitsexistenz durch allen Kampf und alle Lebens- und

Liebes- und Lachlust fortwährend hineintönen läßt den tiefen Urlaut der Sehnsucht nach dem Wunder?

Ich muß es mir hier versagen, die vollen Konsequenzen aus dieser neuen Erklärung der berühmten Tristanstelle zu ziehen. Nur eines möchte ich bemerken: jetzt erst rückt das zweimal gebrauchte Scheltwort „Wilddieb der Märe“ (*der maere wilderaere*) in einen geschlossenen Zusammenhang, in eine einheitliche Vorstellungsreihe.

Gottfried stellt den Dichter des Parzival zu den Wilderern, den gaunerischen Bettlern, den Jahrmarktssängern, den Landstreichern. Walther zählt ihn, verblümt zwar, zu den Kämpen, d. h. den gewerbsmäßigen Fechtern und Haudegen, die gleichfalls ohne festen Wohnsitz waren und von Landstreichern sich nicht immer unterschieden. Beide, der Straßburger wie der Österreicher, haben also, wenn auch nicht mit gleicher Entschiedenheit, die künstlerischen Mängel Wolframs in derselben Richtung gesucht: das Gewalttätige, Ungeregelte, Unhöfische, Hyperbolische, das Schwertklirrende, Überstürzte seiner Manier weckte ihren Widerspruch. Und sie haben beide diesen literarisch stilistischen Gegensatz ausgedrückt durch einen sozialen: sie verwiesen den Thüringer Hofepiker in jene Schicht, die außerhalb und unterhalb der guten, legitimen Gesellschaft der oberdeutschen Höfe stand.

Gottfrieds und Wolframs, der beiden großen Nebenbuhler, literarischer Konflikt war nicht frei von persönlicher Schärfe, Bitterkeit und Ungerechtigkeit, von gekränktem Ehrgeiz, und wohl auch nicht ganz frei von einer Regung des Neides. Den sachlichen, den künstlerischen Gegensatz verdunkeln hier die Übertreibungen menschlicher Schwäche und Leidenschaft. In dem Wettstreit zwischen dem Witze des Epikers Wolfram und des Lyrikers Walther, die ja im Ernst sich nicht als Rivalen fühlen konnten, treffen uns keine solchen Mißtöne: er bleibt in der Späre des lächelnden Spiels. Und doch und gerade darum und auch weil anderseits zwischen Walthers und Wolframs künstlerischer Entwicklung eine Verwandtschaft besteht, eröffnet ihr Scherzkrieg einen Einblick in den tiefen Hintergrund dieses Gegensatzes, der verwachsen ist mit dem Verlauf der mittelalterlichen Bildung, mit ewigen Fragen aller Bildung.

Wolfram, das ist der ritterliche Ministerial, der im vollen, formellen Besitz der Ritterwürde und aller ihrer gesellschaft-

lichen Privilegien, an die Scholle gebunden, aber Herr über ein, wenn auch bescheidenes Dienstlehen, sich im Sinne der alten germanischen Standesbegriffe als ein Adliger fühlt, weil er mit seinem Arm, weil er mit Schild und Speer seinem Herrn und seiner Dame diene. In ihm lebt die altererbte Abneigung des deutschen Junkers gegen Pergament und Schriftstellerei, insbesondere gegen das minnigliche Tändeln mit weichen Gefühlen. Sein Epos soll ihm nur ja keiner für ein Buch halten. Seinen Ritterberuf schätzt er höher als die wenigen Minnelieder, die er selbst verfaßt hat. Er ist ein seßhafter Mensch. Er schlägt in Thüringen, nachdem er sich in der Welt umgesehen, für Lebenszeit Wurzel. Er ist in seiner gesellschaftlichen Stellung vollkommen fest, ein *beatus possidens*.

Walther, nachdem er vom Wiener Hof sich hatte lösen müssen, war und blieb ein gesellschaftlich Fordernder. Immer betrachtet er sich von Anfang an bis zuletzt als Lehrer wahren höfischen Wesens, echter Adelssitte. Er rechnet sich immer zu den Hoffähigen. Immer will seine Kunst adlig sein, immer den höheren und höchsten Gesellschaftskreisen dienen. Er ist gleich Wolfram ein Aristokrat.

Aber er ist es auf eine ganz andere Weise.

Wolfram entwirft ein Ideal der ritterlichen Tüchtigkeit, der Treue, der Beherrschtheit, der unzerstückelten Einheit der tapferen Persönlichkeit. Auch die weiblichen Gestalten, die er in bunter, echter Lebensfülle und Lebenswahrheit vor Augen stellt, sind ganze Wesen, aus einem Guß, ohne Bruch und ohne Falte, im Kern stark und gesund. Er ist eine männliche Natur, seine Poesie ein Abbild der *Vita activa*.

Walther stellt die Pflege der stilleren Tugenden in den Vordergrund: die sanfteren Mächte der Schönheit, der geklärten Form, der geläuterten Sitte, der Bildung des Herzens. Er predigt das Ideal eines inneren Adels, der sich über den Ständen erhebt. Er sieht in der Frau die lachende Blume des Lebens, die Schmückerin und Lichtspenderin in dem Dunkel des von Habsucht und Neid zerrissenen Daseins. Er zeichnet mit weicherem Stift, in leichterem Umriß, in fließenderen Farben. Er ist eine nervöse, eine weibliche Natur. Und er, der große politische Dichter des ungeheuren Weltkampfes, zeigt uns überall doch weniger das handelnde als das leidende Leben.

Walther und Wolfram sind polare Naturen. Aber sie sind Kinder derselben Zeit, derselben geistigen Atmosphäre. Über alle Gegensätze verbindet sie das künstlerisch Gemeinsame: die frische, offene Hingabe an das Leben, die echte realistische Gestaltungskraft, die Neigung zum Volkstümlichen und Natürlichen, die Weltfreudigkeit, die Abkehr von Askese und Hierarchie, die tiefe und menschlich freie Auffassung der Frauenliebe und der Religion. Und noch eins, was sie aus ihrer nationalen Gebundenheit zu Führern und Lehrern der Menschheit erhebt.

In Wolframs epischen Gedichten ist der fanatische Haß gegen die Andersgläubigen überwunden. Christen und Heiden finden sich in der neuen Weltkirche, die seine Kunst hervorzaubert, in dem idealen Rittertum.

Walther hat Deutschland durchzogen vom Rhein bis zur Elbe und bis zum Ungerland, von der Trave bis zur Mur, er hat die romanische Welt bis zur Seine und bis zum Po kennen gelernt. Wohl findet er Tugend und reine Minne allein in deutschen Gauen, wohl weist er welsche Arglist heftig zurück, wohl ist er stolz auf das deutsche Weltimperium und wacht eifersüchtig über der Vorherrschaft des deutschen Kaisertums. Aber in seiner Seele leben die Gebote christlicher Humanität, die hinausreicht über einzelne Länder und Nationen. Er ist aufgeklärt, nicht freilich im Sinne der modernen Zeit, von der seine mittelalterliche Kirchlichkeit weit entfernt war, aber in der Gesinnung seines großen Zeitgenossen, des Kaisers Friedrich II.: „Christen, Juden, Heiden“, die ganze Menschheit ohne Schranken der Religion und des Stammes — so verkünden seine köstlichen Worte — „dienen dem Herrn alles Wunders, dem Herrn des Lebens“.

Das ist der edelste Ausdruck mittelalterlicher Toleranz im Zeitalter der Kreuzzüge. Einer Toleranz, von der ein Stück auch in Wolframs Dichtungen lebt. Der ursprüngliche echte Kern des Christentums ist in ihr beschlossen. Die großen und herrlichen hellenischen Dichter des Altertums, haben sie sich zu solch weitem und tiefem Liebesbegriff der Menschheit erhoben?

Diese Toleranz, die uns Walther, der mittelalterliche Mensch, ins Herz ruft, ist west-östlich gleich der Goethes und tönt wie ein Vorklang seiner heiligen Lehre.

178/56



TIFFEN® Gray Scale

© The Tiffen Company, 2007

A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
		R	G	B			W	G	K					C	Y		M		

