

Geschichte der deutschen Literatur

von

Adolf Bartels

Sechzehnte Auflage



Verlag Georg Westermann / Braunschweig

Berlin / Leipzig / Hamburg

1937

Dritter Abschnitt

Die volkstümliche und die ritterliche Dichtung auf der Höhe des Mittelalters

Erste deutsche Prosa

So bricht denn nun das glänzendste Zeitalter des Mittelalters, das Hohenstaufenzeitalter, die erste klassische Periode deutscher Dichtung, an. Streng genommen dauert sie nur zwei Menschenalter, von 1170 bis 1230, aber die Fülle und die Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse sind sehr groß. Die weltumspannende Politik der Hohenstaufen, Kreuzzüge und Römerfahrten, die Blüte des Ritterstandes, der nach Karl Lamprechts Feststellung schon in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Gleichstellung mit den freien Vasallen erlangt hat und um die Mitte des Jahrhunderts mit Lehen gesättigt erscheint, überhaupt ein allgemeiner Aufschwung in Deutschland, von dem auch der Bauernstand nicht ausgeschlossen ist, ergeben den Hintergrund und die Unterlage der reichen kulturellen Entwicklung dieser Zeit, die zwar von Frankreich her stark beeinflusst, aber doch der besonderen deutschen Eigenart nicht bar ist. Das zeigt sich schon äußerlich an der Sprache, die sich nun, auf Grund der schwäbisch-alemannischen und der bayrisch-österreichischen Mundarten, doch annähernd zu einer mittelhochdeutschen Schriftsprache erhebt, und an dem hochentwickelten Versbau. Der Ritter, der Träger der neuen Kultur, ist ein Europäer sozusagen, aber, abgesehen von der allgemeinen germanischen Rassengrundlage dieses Europäertums, der deutsche Ritter hat außer den Standesanschauungen doch auch seine deutschen Empfindungen, ja, er gelangt vielfach schon zu bewußt deutschem Volkstum. Daneben sind die starken Gegensätze altgermanischen Wesens in ihm deutlich zu erkennen. Und zwar spizen sie sich echt mittelalterlich auf den Gegensatz zwischen „Frau Welt“ und dem Heile der Seele, zwischen weltlicher und Gottesminne zu, zwischen welchen ein Ausgleich zu finden das Streben der tiefsten Geister der Zeit ist. Neuere Literaturhistoriker haben es so dargestellt, als ob Frau Welt durchaus gesiegt habe, als ob das Christentum und die Kirche völlig überwunden worden seien. „Die mittelhochdeutsche Dichtung in ihren hervorragendsten Vertretern ist wie unsere moderne klassische Literatur getragen von dem Grundsatz der Toleranz“, schreibt Scherer. Das ist ein Irrtum, wenn nicht gar moderner Parteifanatismus. Unsere mittelalterlichen Dichter sind durchweg gläubige katholische Christen — wäre ein Ketzer unter ihnen, so würde der wahrscheinlich noch mehr Christ sein —, aber es steht freilich nirgends geschrieben, daß ein Christ gerade Fanatiker sein

müsse, im Gegentheil, das wahre Christentum schließt den Fanatismus aus. Und dieser liegt auch nicht in der deutschen Natur, so daß es einen nicht wundern darf, wenn Juden und Heiden gerecht beurteilt werden. Doch sind die Dichter alle überzeugt, im Christentum den wahren, siegenden Glauben zu besitzen, ihre Toleranz, wenn man denn diesen leeren Begriff überhaupt anwenden darf, steht auf christlichem, nicht auf allgemein menschlichem Boden, noch viel weniger auf dem des religiösen Indifferentismus, wie alle moderne Toleranz. Aber es kann überhaupt keinem Zweifel unterliegen, daß der Charakter der mittelalterlichen Poesie ein positiv-christlicher ist, aus der nun vollendeten vollständigen Durchdringung des Germanischen und Christlichen geradezu erwächst. So haben sie unsere gesamten Romantiker, auch noch Uhland und spätere, gesehen — und ich glaube, wir brauchen nicht noch umzulernen. Daß daneben im Volksepos die heidnischen Motive in alter Gewalt bestehen können, daß sich bei ganz vereinzelt Geistern, wie Gottfried von Straßburg, der Skeptizismus regt — obschon er doch in der bekannten bösen Stelle nur den Wert der Gottesgerichte und keineswegs Christus selber anzuzweifeln braucht —, bedeutet für die Gesamttheit der mittelalterlichen Dichtung nicht viel. Mittelalterliche Menschen, d. h. Menschen, die immer noch zwischen den genannten beiden Polen hin und her schwanken und in den Idealen der „mäze“ (des sittlichen Ausgleiches, der Harmonie) und „staete“ (der Beständigkeit, Treue gegen sich selbst) doch nur mäßige Hilfsmittel finden, darüber hinwegzukommen, mittelalterliche Weltanschauung, d. h. christliche Weltanschauung — ich wüßte nicht, was ein ehrlicher Betrachter in der deutschen Dichtung der ersten klassischen Periode anderes finden sollte. Daß dort Frau Welt mit der ganzen Fülle ihrer Reize, mit Macht und Ruhm lockt, weiß ich auch, aber die Augen, die sie anschauen, und die Herzen, die ihrer begehren, sind nicht die heiteren Griechen und kalten Römer, sondern die frommen Deutschen, und die Weisen unter ihnen wenden ihr den Rücken, ehe sie ihn wendet.

Als die Höhe dieser mittelalterlichen Dichtung habe ich bereits im vorigen Abschnitt das Volksepos bezeichnet. Es ist dieses das freilich nur für uns, im Mittelalter selbst hat zweifellos das ritterliche Kunstepos, das wesentlich französische Stoffe behandelt, Stoffe, die alle die Herrlichkeit des Rittertums zu offenbaren strebten, dafür gegolten. Daß auch wir neben dem Volksepos einen erdgeborenen Ritterroman hätten haben können, hatten der „Ruodlieb“ und manche der vorher genannten Spielmannsepen gezeigt, aber im deutschen Charakter liegt eben auch eine starke Neigung zur naiven Hingabe an das glänzende Fremde, das dann freilich bei uns vergeistigt und vertieft wird. Selbst auf die Volksdichtung ist die ritterliche Poesie von starkem Einflusse gewesen, doch hat sie zuletzt die alte Kraft und Gewalt unserer Heldensage im Kerne unberührt lassen müssen, und unser Volksepos unterscheidet sich vom französischen nationalen Epos vor allem durch den mythischen Kern, den altüberlieferten allgemein mensch-

lichen Gehalt und die innere Macht der Komposition, ja, es überragt nach dieser Richtung selbst das homerische, so sicher es künstlerisch hinter diesem zurücksteht. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Ausdrücke Volksepos und Kunstepos hier nur in bezug auf die Bestandteile, aus denen die beiden Gattungen erwachsen, und den dadurch bedingten Stil gebraucht werden; einen Schöpfer, einen Dichter hat ersteres so gut wie letzteres, wenn er auch im Volksepos „hinter der Handlung“ bleibt und im Kunstepos mit seiner Persönlichkeit hervortritt. Der Dichter des Volksepos ist der Spielmann. Es kann dies, da sich im Hohenstaufenzeitalter der ganze Stand wieder hob, unter Umständen auch ein Ritter gewesen sein, nötig ist die Annahme aber nicht, nur den deutschen Ursprung wird man für die Dichter unseres Volksepos festzuhalten haben. Nach tieferen Ursachen, weshalb die alte Heldensage gerade in dieser Zeit ihre abschließende Behandlung fand, braucht man nicht zu suchen; die Zeit war eben gekommen, man war poetisch reif für diese Stoffe, die ja nie tot gewesen, geworden. So viel wird richtig sein, daß sie im konservativen Sachsenlande besonders lebendig geblieben (siehe die „Thidreksage“, jene auf sächsischer Überlieferung beruhende nordische schriftliche Festlegung der ganzen deutschen Heldensage), und daß der bayrische Stamm, der den Einflüssen von Westen am wenigsten ausgesetzt war und die reichste rein deutsche Kultur hatte, sie von daher zu poetischer Bearbeitung übernahm. Die Strophe, in der die meisten Volksepen im Gegensatz zu dem meist die fortlaufende Erzählung in Reimpaaren bringenden Kunstepos abgefaßt sind, wird die vorher beliebt gewordener Lieder sein, doch glaube ich nicht, daß man da im besonderen an die Iyrischen Gedichte des Kürnbergers und überhaupt an einen Einfluß der Lyrik auf das Spielmannsepos zu denken braucht; auch für das kürzere epische Lied empfiehlt sich die Strophenform, sie war wahrscheinlich seit dem Untergang des alten alliterierenden Heldengesangs gang und gäbe und wurde nun für die großen Epen einfach beibehalten. Ich finde auch nicht, daß man das, wie es vielfach geschieht, bedauern soll; wohl gibt der fortströmende Fluß der homerischen Verse eine große einheitliche Wirkung und kann doch jede Einzelheit zur Geltung bringen, aber der Bierzeiler des Nibelungenliedes ermöglicht dafür ein gewaltiges Fresko, ist lapidar. Für breitere Schilderung und feine Übergänge ist er allerdings wenig geeignet — erstere forderte leider die Zeit und gab sich an sie hin, während wir nun das meiste der Art als Füllsel empfinden, der Hauptgrund, der die philologische „But“ gegen das Nibelungenlied, wie es vorliegt, entfesselt hat.

In früherer Zeit teilte man die mittelalterlichen Epen stofflich nach Sagenkreisen ein und brachte von diesen glücklich ein Duzend zustande; heute hat man das aufgegeben und hält sich an die einzelnen Werke, deren Stoffgeschichte nachzugehen ja freilich sehr fesselnd ist, aber zu unbestreitbaren Feststellungen natürlich nicht führen kann. Das wahre und eigentliche deutsche Volksepos ist das Nibelungenlied (nachdem es noch im Refor-

mationszeitalter bekannt gewesen, nach 1750 von dem Arzte Hermann Obereit im Schlosse Hohenems, vorarlbergisches Rheintal, wieder aufgefunden, zuerst veröffentlicht von Bodmer, zweite Hälfte, 1757, und Christoph Heinrich Myller, 1782, jetzt in etwa zwei Duzend Handschriften vorhanden, einst dem mythischen Heinrich von Osterdingen und dann dem Kürnberger zugeschrieben, erste wissenschaftliche Ausgaben von Friedrich von der Hagen und Karl Lachmann, bekannteste Übersetzung von Karl Simrock, 1827), und es findet nun auch endlich in der Form, in der es vorliegt, den gebührenden Respekt. So wie der Stoff sich nun einmal in Deutschland entwickelt hatte, unter Zurückdrängung des mythischen, Hervorhebung des geschichtlichen Elements, mit Kriemhild als Mittelpunkt und der Idee der Treue als tiefstem Gehalt, hat ihn, auf älteren Liedern fußend, aber sie nur spärlich unmittelbar benutzend, zwischen 1170 und 1200 etwa ein österreichisch-bayrischer Dichter gestaltet, mit natürlicher Kraft, aber ohne reicher ausgebildete Kunst. Die Form ist eine vierzeilige Strophe mit in der Halbzeile je drei, in der letzten aber vier Hebungen und stumpfem Reim. Das Ganze, von den Philologen jetzt meist als „Der Nibelungen Not“ bezeichnet, zerfällt in 39 Abenteuer, von denen 19 auf „Kriemhilds Liebe und Leid“ und 20 auf „Kriemhilds Rache“ kommen. Mag auch die äußerliche Schilderung gelegentlich zu breiten Raum einnehmen, so treten doch die Charaktere, vor allem der leuchtende Siegfrieds, der düstere Hagens, dann mehr und mehr der Kriemhilds und zuletzt auch der Dietrichs von Bern deutlich hervor, und die Hauptereignisse, Siegfrieds Tod und der Untergang der Nibelungen, werden ganz anschaulich. — Schon Gervinus hat den dramatischen Charakter des Nibelungenliedes recht deutlich empfunden und zu dem echt epischen Homers in Gegensatz gestellt, Friedrich Hebbel, hier vielleicht die erste Autorität, nennt den „gewaltigen Schöpfer unseres Nationalepos“ geradezu „in der Konzeption einen Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh“. „Es ist gar nicht genug zu bewundern“, schreibt er, „mit welcher künstlerischen Weisheit der große Dichter den mythischen Hintergrund seines Gedichtes von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt erscheint, abzuschneiden gewußt, und wie er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und Walküren seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat. Er bedarf, um nur die beiden Hauptpunkte hervorzuheben, auf der einen Seite zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden und keines geheimnisvollen Trunks, durch den sie herbeigeführt wird, ihm genügt als Spiralfeder Brunhilds unerwiderte Liebe, die, ebenso rasch unterdrückt als entbrannt und nur dem tiefsten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß verraten, erst der glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber wieder als Neid in schwarzen Flammen auflodert und ihren Gegenstand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode weiht, als ihn dieser überläßt. Er überschreitet aber auch, obgleich ihm dies oft und nicht ohne anscheinenden Grund vorgeworfen

wurde, auf der anderen Seite bei der Lösung des Knotens ebensowenig die Linie, wo das Menschliche aufhört und das tragische Interesse erlischt ... denn, wie Kriemhilds Tat uns auch erscheinen mag: er führt sie langsam Stufe nach Stufe empor, keine einzige überspringend und auf einer jeden ihr Herz mit dem unendlichen, immer steigenden Jammer entblößend, bis sie auf dem schwindligen Gipfel anlangt, wo sie so vielen mit bitterem Schmerz gebrachten und nicht mehr zurückzunehmenden Opfern das letzte, ungeheuerste noch hinzufügen oder zum Hohn ihrer dämonischen Feinde auf den ganzen Preis ihres Lebens Verzicht leisten muß, und er sühnt uns dadurch vollkommen mit ihr aus, daß ihr eigenes inneres Leid selbst während des entsetzlichen Racheaktes noch viel größer ist als das äußere, was sie den anderen zufügt. Alle Momente des Trauerspiels“, so schließt Hebbel, „sind also durch das Epos selbst gegeben, wenn auch oft, wie das bei der wechselvollen Geschichte des alten Gedichts nicht anders sein konnte, in verworrener und zerstreuter Gestalt oder in sprödester Kürze.“ Über den Eindruck, den die Dichtung unmittelbar auf den nicht germanistisch gebildeten Deutschen macht, vergleiche man im übrigen Goethes Ausführungen zu Simrocks Übersetzung: er ist immer noch bedeutend genug, immerhin der der Größe. Wenn man die größten Erzeugnisse deutschen Dichtergeistes, die Werke, in denen deutsche Art sich am vollständigsten und klarsten ausdrückt, und die, falls das deutsche Volk einmal vom Erdboden verschwände, seines Namens Gedächtnis am herrlichsten erhalten würden, zu nennen hätte, so würde man sich auf zwei Dichtungen beschränken können, und diese würden das Nibelungenlied und Goethes „Faust“ sein. An dem Stoffe zu beiden Werken hat das deutsche Volk selber gleichmäßig gearbeitet, an dem zum Nibelungenliede in der langen, langen Zeit seines Kindes- und Jünglingsalters, als es sich seines Wesens nur erst dunkel bewußt war, an dem Fauststoffe, als es, zu vollem Bewußtsein erwacht, ins Mannesalter trat; beide Werke versinnbildlichen je eine der größten Epochen der deutschen Geschichte, das Nibelungenlied die der Völkerwanderung, die der alternden Welt neues, deutsches Blut zuführte, der „Faust“ die der Reformation, wo Deutschland der Welt einen neuen Geist gab. Wie Leib und Geist stehen die beiden Werke einander auch gleichsam gegenüber: hier der äußere Kampf, der furchtlose, ja, mit heldischer Lust durchgeführte Kampf mit einer feindlichen Welt in Waffen, bei dem, was deutsche Ehre und deutsche Treue ist, so gewaltig hervortritt; dort der innere Kampf, der Kampf um die letzten und tiefsten Dinge, der unendliche Drang nach Wahrheit, der nicht weniger charakteristisch für das deutsche Wesen ist als die unbändige Kampflust. Beide Dichtungen sind, wie alle höchsten, nicht bloß dem Geiste nach Dramen, sondern wirkliche Tragödien: Schuld und Schicksal verschlingen sich beim Untergang der Nibelungen zu einem unlöslichen Knoten, und der Grübler Faust bleibt eine tragische Gestalt, ob auch Goethe aus der eigenen Natur heraus den Weg fand, seine unsterbliche Seele zu erlösen. Volle sechshundert Jahre

liegen zwischen der Entstehung der beiden deutschesten Werke, aber wir können das Werk des Mittelalters in seiner starren Größe für unsere Selbsterkenntnis und die Gewinnung nationalen Selbstbewußtseins heute so wenig entbehren wie das so viel jüngere und mildere Werk unseres größten Dichters. — Die dem Nibelungenlied meist angehängte „Klage“, die einzelne ergreifende Stellen hat, gehört nicht demselben Verfasser an. Außerdem haben wir aus dem Stoffkreise der Nibelungensage noch das „Lied vom hörnenen Siegfried“ (Siegfrieds Drachenkampf), das ältere Sagenbestandteile aufweist als das Nibelungenlied, aber nur in sehr später Bearbeitung erhalten ist (schon um 1530 gedruckt). Es wurde dann auch Volksbuch. — Neben dem „Nibelungenlied“, aber doch in gehöriger