

# Die deutsche Literatur bis zum Beginn des Neunzehnten Jahrhunderts

von

Richard M. Meyer

Herausgegeben von Otto Pniower



Volksausgabe: Erstes bis viertes Tausend  
Erschienen in Berlin 1916 bei Georg Bondi



anschafft, bin ich!" (so ruft Hildebrand dem Wirt zu, als er seinen verarmten Herrn Dietrich frei halten will . . .), so steht hier neben der Verfeinerung der Sitten eine grobe Freude an realistischer Schilderung der Verwundung, der bloßgelegten Gehirne oder Lungen, die so kein zweites mittelhochdeutsches Epos zeigt.

Ich wiederhole: keineswegs soll behauptet werden, daß die uns erhaltenen Gedichte ebensoviel Stufen der Entwicklung darstellen. Aber sie sollen beweisen, daß auch Nibelungenlied und Kudrun nicht plötzlich vom Himmel fielen, daß sie vielmehr nur den Höhepunkt einer langen und vielfachen Arbeit bedeuten, eines angestregten Ringens um die neue Form. Ein neues Stilgefühl, eine ganz andere Gewandtheit der Metrik und der Architektur, eine früher nicht gekannte Aufmerksamkeit vor allem auf technische Fragen mußten ausgebildet werden, ehe unsere großen Volksepen aus der Menge talentvoller und dem Wust talentloser „Epen für das Volk“ sich erheben konnten.

Das „Nibelungenlied“ oder, wie wir es lieber mit der besten Handschrift nennen, die „Nibelungennot“, „die man wohl die deutsche Ilias nennen möchte“, ist mit den wichtigsten anderen Volksepen nicht nur durch die österreichische Heimat verwandt, sondern es ist wirklich mit ihnen durch all jene von uns aufgewiesenen Eigenheiten der volkstümlichen Epik verbunden, nur ist es das Werk eines Genies. In neuerer Zeit hat zwar die ungesunde Mikroskopie, die in Lessings drei Ringen nur die kleinen Sprünge sieht und nicht die Kunst für die Ewigkeit zu schmieden, auch in dem Nibelungenlied nur noch Mittelgut sehen wollen; aber es wird so gewiß für die ältere deutsche Literaturgeschichte der beherrschende Höhepunkt bleiben wie Goethes Faust für die neuere. Der Parcival ist tiefsinniger, aber er hat es nicht zu der Geschlossenheit eines einheitlichen Werks gebracht. Der Tristan ist kunstvoller, aber er hat die psychologische Tiefe der Nibelungennot nicht erreicht — der einzigen älteren deutschen Dichtung, die durch die Kraft ihrer Charakterzeichnung noch den Modernen psychologische Probleme aufgibt, weil ihre intuitive Wiedergabe der seelischen Entwicklung unter das Typische hinabgräbt. Nicht wegen ihrer nationalen, sondern wegen ihrer künstlerischen Bedeutung hat die große Dichtung einen Hebbel aufgerufen, in seinem Drama „den stummen Dichter reden zu lassen“; und auch für Richard Wagner beruht die nationale Bedeutung der Nibelungensage doch eben darin, daß die Dichtung die ungeheure Anschauungskraft des „Volkes“ erweist.



Wie wir den Mut wiederfinden müssen, uns zu Schillers Größe zu bekennen, so auch den, die Einzigkeit der Nibelungennot zu verkünden.

Natürlich, das müssen auch wir hinzufügen: Einzigkeit auf ihrem Gebiet. Die Ilias ist das größte Gedicht eines Volkes, mit dessen angeborener künstlerischer Genialität kein anderes den Vergleich wagen kann. Die Ilias hat für die Hellenen eine ganz andere nationale Bedeutung als für uns das Nibelungenlied: sie hat keinen Nebenbuhler neben sich wie bei uns das Volksepos ihn im höfischen Epos besitzt; sie ist die unentbehrliche Voraussetzung aller späteren griechischen Dichtung — aber ohne das Nibelungenlied sähe die unsere nicht viel anders aus, gewiß nicht vor und vielleicht nicht einmal nach Souqué. Die Ilias war den Hellenen als sprachliche Grundlage, als Schatzkammer von Anschauungen, Gleichnissen, Aussprüchen und dichterischen Gestalten, was die Bibel seit Luther für die Deutschen war; daneben aber war sie ein Kunstwerk, das als Einheit wirkte. Die Nibelungennot aber ist viel gelesen worden, hat zeitgenössischen Dichtern manche Hilfe geleistet; und hat doch ihre große Wirkung erst nach 1850 getan. Homer, sagt man, habe Hellas geschaffen; ein kulturell einiges Deutschland war nicht so weit vorbereitet, um durch das Nibelungenlied geschaffen werden zu können. — Aber das erste und auf lange Zeit das einzige dichterische Kunstwerk ward in ihm geschaffen, das (außerhalb der Lyrik) in unserer Literaturgeschichte nahezu vollkommen genannt werden kann. Und dies trotz aller „Widersprüche“, aller Längen, Härten, Überflüssigkeiten, die wir der scharfen Kritik Karl Lachmanns und seiner Nachfolger zugestehen müssen!

Diese hervorragende Bedeutung des Nibelungenliedes wurde schon von den Zeitgenossen wenigstens insofern anerkannt, als die hier gegebene Bearbeitung des Stoffes die endgültige blieb. Die Sagen von Ermenrich, von Dietrich, vom Rosengarten lagen zu immer neuen Versuchen bereit; eine „Ilias nach dem Homer“ wurde nicht wieder versucht. Aber freilich müssen zu dem Gedicht, das uns in literarisch nicht allzu wichtigen Abweichungen durch eine große Anzahl von Handschriften überkommen ist, viele Stufen geführt haben. Ohne Zweifel gab es zahlreiche Einzellieder, die bald nur ein Abenteuer erzählen, etwa Siegfrieds Tod, bald eine ganze Reihe, wie die, die sich an Gunthers Brautwerbung knüpfen. Im Norden sind uns Balladen von verschiedener Breite des Inhalts tatsächlich erhalten. — Das Muster des höfischen Epos hat nun den Ehrgeiz vermutlich nichtritterlicher, namenloser Dichter angespornt, aus diesen sich ergänzenden, sich voraus-



setzenden, hie und da aber auch sich widersprechenden Gefängen ein einheitliches Gedicht zu schaffen. Dabei ward zunächst der ursprüngliche Text schonend behandelt. So mag ein Gedicht entstanden sein, das der „Klage“ entspricht, jenem uns erhaltenen, nun aber in allen Handschriften schon mit der strophischen Nibelungennot verbundenen Gedicht, das innerlich etwa der „Rabenschlacht“ zu vergleichen ist: an eine andeutende Wiederholung der epischen Tatsachen wird am Faden freierfundener Begegnungen der offizielle Klagegesang um die gefallenen Helden durchgeführt. Aber die „Klage“ ist in Reimpaaren verfaßt und hat auch in ihrer Berufung auf eine lateinische Quelle buchmäßigen Charakter. Daneben entstand nun ein Nibelungenepos in Strophen, aber in breiter epischer Haltung. Es machte von allen Mitteln der Vereinheitlichung Gebrauch, die wir auch sonst in den Volksepen fanden: Voraussetzungen und Vorausdeutungen (besonders in Traumform): refrainartigen Formeln; Gliederung durch geeignete Liedeingänge und Liedschlüsse. Besonders eigentümlich wirkt der starke Gebrauch der „epitheta ornantia“, der stehenden Beiwörter: der starke Siegfried, der edle Rüedeger; sie sind sonst in der mittelalterlichen Dichtung fast nirgend so wie hier — und wie in der homerischen Epik! — verwandt worden, nämlich als ein Kunstmittel, bestimmte Gestalten immer wieder wie mit einem Färbemittel herauszuheben und so die innere Einheit betonen zu lassen, die in dem Gestalten- und Abenteuerwirrnis etwa der Biterolfdichtung verloren geht. — Schließlich muß doch einer gekommen sein, ein genialer Einzelner, wenn auch ihm so gewiß die im Stoff liegenden Vorteile schon vorgearbeitet hatten, wie dem Dichter des Faust. Was er Entscheidendes tat, war zunächst von negativer Art. Mit einer gewissen genialen Nüchternheit, der am stärksten homerischen seiner Eigenschaften, beschneidet er die Abenteuerfülle und konzentrierte sich auf das Wesentliche. Es war derselbe Gegensatz gegen eine allzu bunte Fabulierkunst, wie ihn etwa Goethes „Werther“ gegen die Romanhaftigkeit seiner Vorgänger ausspielt. Ganz ebenso verhielt er sich zu dem reichlich Märchenhaften des Stoffes. Wo es nicht rein dekorativ verwandt wurde wie der Nibelungenhort, da wird es in raschem Bericht gegeben; denn freilich war die Tarnkappe oder die Hornhaut ohne einigen Rationalismus nicht auszuspalten. Aber das Interesse des Dichters ist ein ganz modernes: wie Grillparzer das Zauberdrاما will er die Wundererzählung psychologisieren. Durchaus beherrscht ihn der Wunsch, eine psychologische Aufgabe zu lösen: wie aus dem reizenden Mägdelein Kriemhild die



furchtbare Rächerin wird, das will er zeigen. Den zweiten Teil des Gedichts hat er deshalb wohl fast ganz selbständig gestaltet, natürlich nur soweit es eben für die Motivierung nötig schien. — So ist ein psychologisches Epos entstanden, einheitlicher als Wolframs. Durch eine Reihe von Schicksalsfügungen, deren keine willkürlich oder gar unwahrscheinlich ist, wird die schöne Jungfrau eine so furchtbare abschreckende Gorgo, daß Hildebrand der Alte, der Meister der Zucht, ihr den Kopf abschlagen muß, um die Welt von dem Ungeheuer — und sie selbst von dem Leben zu befreien. Mit sicherer Kunst ist diese großartigste Charakterentwicklung der gesamten mittelalterlichen Dichtung gezeichnet. Sie scheut die Minne, wie Grillparzers Zauberschwestern in der „Libussa“ die Berührung mit den Menschen, die verhängnisvolle, scheuen. Aber schon ist der Mann da, durch den ihr Schicksal sich erfüllen will: Siegfried, der edle tapfere unvergleichliche Held — fast ein wenig zu sehr der „vollkommene“ Held der Romane. Und ihn wieder verstrickt die Minne in „Schuld“: um die Geliebte zu gewinnen, muß er ihrem Bruder Gunther Dienste leisten, die seiner geraden Art nicht ganz entsprechen; und die Lüge wird verhängnisvoll: aus ihr entsteht der unselbige Streit der Königinnen. Sie sind meisterhaft kontrastiert: Brünhild, die Königin aus eigenem Recht, die ihren Rang von der Krone ableitet, und Kriemhild, die Prinzessin, die alles dem Wert des Gatten verdankt und verdanken will. — Damit das Unheil sich vollende, ist noch Hagen da, diese wunderbare Mischung aus dem türkischen Verräter und dem treuen Dienstmann, die in andern Epen nebeneinanderstehen; zugleich in seiner Sorge um die Ehre des Königshauses ein kulturhistorisches Zeugnis für die neue Auffassung der Legitimität und der sozialen Schichtung, die sich durchzusetzen begann, während frühere Epochen den Bastard der Könige als rechten Erben behandelt hatten (Schneider hat sein darauf hingewiesen, wie veränderte Anschauungen in diesem Punkt auch die Entwicklung der Wolfdietrichsage beeinflusst haben). So geschieht der verräterische Mord — an sich ein häufiges Motiv der Volksepen, hier aber mit ganz neuer Eindringlichkeit gegeben, indem die liebende Gattin selbst gleichsam die Todeswaffe an die einzig verwundbare Stelle führt — so hat in dem Baldernythus der Bruder den Bruder unwissentlich töten müssen! Die Jagd zeigt in tragischer Ironie den Helden noch einmal im glänzenden Licht einer reckenhaften Fröhlichkeit — dann wirft der grimme Hagen den Speer auf ihn und nach heldenhafter Wehr gegen den Feind und den Tod stirbt Siegfried;



und rings sind die Blumen naß von seinem Blut. Es folgt das ergreifende Lied, das die typische „Klage“ der Epen in bewegteste Handlung umzusetzen weiß.

Die weiteren Gesänge gehören ganz der allmählichen Vorbereitung der Rache. Etzel begehrt Siegfrieds Witwe zum Weibe. Ganz in ihre dreizehnjährige Trauer versenkt weigert sie es erst dem Boten, dem edlen Markgrafen Rüdiger. Da fallen aus Giselhers, ihres jüngsten und liebsten Bruders Munde Worte, die gefährlich in ihrem Sinn aufgehen: der mächtige Hunnenkönig könne ihr wohl Ersatz bieten, sie entschädigen... Nach der Messe läßt sie sich erbitten: in der in Schmerz erstorbenen Frau regt sich allmählich die aufs tiefste verletzte Gattin des herrlichsten Helden; die Versuchung der Rache tritt an sie heran. Und nun läßt sie die Brüder an den Hof Etzels. Noch ist der Plan der Ermordung der Frankenfürsten nicht reif. Sie stellt Hagen zur Rede; sie sucht tastend selbst nach der Möglichkeit einer Sühne; noch zu allerlezt taucht der altgermanische Gedanke des Wergeldes auf. Hagen könnte sich durch den Nibelungenhort vom Tode lösen. Aber wie er den Mord durchgesetzt hat, wie er durch harte Rede zum zweitenmal vor der Königin Siegfrieds Blut fließen ließ, so fordert er sie jetzt zu seiner Tötung heraus — und besiegelt damit auch ihr Schicksal.

Hagen ist unzweifelhaft neben Kriemhild die Hauptfigur; Siegfried ist nur, wie etwa Emilia Galotti bei Lessing, die Kraft, die dem eigentlichen Helden die Mordwaffe in die Hand zwingt. Trotzdem muß man sich hüten, die moderne Bewertung dieser Gestalt in das alte Gedicht zu tragen. „Dämonisch“ mag man Hagen nennen; nur nicht in dem Sinn, in dem man das Wort jetzt zu brauchen liebt: als spiele Hagen bewußt mit dem Schicksal wie etwa der Bischof in Ibsens „Kronprätendenten“. „Eine Verkörperung der Gefolgstreue“ ist in vielen anderen Gestalten der mittelalterlichen Epen mit viel mehr Recht als in ihm zu finden, so gleich in Rüdiger von Bechelaren. Denn die Lieblinge des Dichters sind — neben dem idealen Romanhelden Siegfried — die Helden der Lokalsage, die wohl erst im letzten Stadium der Sagenbildung oder vielmehr der dichterischen Formung in den Komplex der Siegfriedsage gelangten: Rüdiger und Volker. Dem Hagen gönnt das alte Gedicht keineswegs so viel Bewunderung wie Friedrich Hebbel und andere Neuere. Das Beiwort „der grimme“ ist so wenig ein lobendes oder auch nur — wie die moderne Freude am Diabolischen meinen könnte — ein von bewunderndem Schauer diktiertem Urteil; tadelnd ist es gemeint



wie wenn im „Laurin“ Wolfhart „der wütende“ heißt. Wir kommen hier auf einen wichtigen, aber meist übersehenen Punkt. Auch für das Volksepos gilt das Ideal, das die Minnesänger am deutlichsten aussprechen: das des „höchgemuete“. Der Held soll freien, heiteren, offenen Gemüts sein wie Siegfried, wie Giselher, wie Rüdiger; die Not des Alltags soll unter ihm liegen. Nun aber läuft für das Epos, genau wie für das klassische Drama, die Stufenfolge der Charaktere der der sozialen Rangstufen parallel. Man muß schon ein Gott sein, um in ewigen Festen an goldenen Tischen zu tafeln; den Niederen aber ist ein ehernes Band um die Stirn geschmiedet. Die freie Fülle der beglückenden „Heiterkeit“ — das Wort ist in jenem ernstesten Sinn zu nehmen, in dem wir von der „griechischen Heiterkeit“ sprechen — ist nur dem Fürsten gewährt. Aber selbst diese, soweit auf ihnen die Last der Herrschaft ruht, kommen nicht zum vollen Genuß der geforderten weltüberlegenen Stimmung: Gunther, Ezel erscheinen auch ihrerseits gedrückt und unfrei. Der Fürst ohne Herrschaft, dem am meisten gestattet das Schicksal sein Gemüte hochzutragen: so treten Siegfried, Rüdiger, in ernsterer Haltung auch Dietrich hier auf, den ja die Verbannung belastet. — Aber die dienenden Recken, die als eine sozial niederstehende Klasse empfunden werden, bleiben von jener idealen Gemütsfärbung grundsätzlich geschieden. Hagen erntet einen Teil jener Abneigung gegen die Ministerialen, unter der auch der sonst so anders geartete Typus Keie litt. Er ist doch ein Verräter, wenn auch im Interesse seiner Herren. Wir stehen hier ja nicht in der dichterischen Idealwelt der Tafelrunde, die nur gleichberechtigte Ritter kennt; sondern in einem wohl gefügten realistisch erfaßten Staatswesen, in dem Rangfragen zu den furchtbarsten Folgen führen können, in dem ein genaues höfisches Zeremoniell mit Kirchgang und Vortritt den ganzen Tag regelt und in dem eben Hagen ein wenn auch vornehmer, doch immer dienender Mann bleibt.

Nun aber greift hier wieder die echte Genialität des Dichters ein. Mit einem Gefühl für ästhetische Farbenverteilung, wie man es in den Dichtungen unseres Mittelalters vielleicht vergeblich zum zweitenmal suchen würde, hat er neben diesen düstern, nur durch das Licht der Treue und Tapferkeit erhellten Charakter eine Komplementärfigur gestellt, die mit wunderbarer Kraft Licht ausstrahlt. Der Spielmann Volker von Alzei ist schwerlich eine Erfindung, gewiß eine geistreiche Verwendung des Dichters. Man hat ihn mit Recht als eine Selbstverherrlichung des Sängerstandes



aufgefaßt und unter diesem Gesichtspunkt mit Demodokus bei Homer verglichen; aber er ist doch mehr: er ist ein Stück Glaubensbekenntnis. Den Rittern, die wie Tristan nebenbei auch vollkommene Sänger und Musikanten sind, wird der Spielmann gegenübergestellt, der nebenbei auch ein vollkommener Held ist, würdig, Hagens Freund zu sein. Vorstufen fehlen nicht, wie denn auch die mit vollstem Recht gepriesene stimmungsvolle Nachtwache der beiden Freunde auf Szenen z. B. der Sage von Walthar und Hildegunde zurückweist. Aber als Ganzes ist die Erscheinung doch von einer erstaunlichen Neuheit. Sie wird später in den namenhungrigen kleinen Volksepen einfach in die Ritterhaufen eingeschluckt; zunächst aber liegt in Volker wirklich etwas vor wie ein Protest gegen die höfische Hierarchie: er ist eben eigentlich kein Ritter, wohl aber „edel“ in der moralischen Bedeutung des Wortes, die auch von den Minnesingern nicht selten gegen die soziale ausgespielt wird. — Die Freundschaft nun, die die beiden ungleichen, aber gleich kampflustigen aristokratischen Gesellen verbindet, steht als Seelengemälde unter den zahlreichen Freundschaftsbildern der mittelalterlichen Dichtung wieder völlig einzig da. Durch die Tiefe, mit der in Hagens amüslicher Seele doch wieder ein Bedürfnis nach dem Schönen erfaßt ist, und in Volkers fast frivoler Art der Zug zu dem schweren Ernst des ewig von seiner Pflicht belasteten Soldaten, erhält die Gruppe eine symbolische Bedeutung; man möchte an Bismarck denken, wie er sich von Keudell Beethoven vorspielen läßt.

Eine besondere Feinheit, und wiederum ein Stück Glaubensbekenntnis bildet die Schilderung von Rüdigers Haus. Königinnen werden auch sonst als Hausfrauen verherrlicht, vom Beowulf bis zum Biterolf; aber hier wird uns sozusagen ein bürgerliches Milieu vorgeführt: der Markgraf in mehr behaglichen als glänzenden Verhältnissen, die Tochter als eine verkleinerte Wiedergabe der Prinzessin Kriemhild — wie denn eine leise Abspiegelung des Gedichtanfangs in diesem Eingang des zweiten Teils auch sonst zu beobachten ist. Wenn besonders hervorgehoben wird, die Frauen in Bechelaren hätten sich nicht geschmückt, mag eine wirkliche Spitze gegen allzu höfische Etikette in dem Lob liegen. Die Aussicht auf eine glückliche Zukunft in der Verbindung Giselhers mit der Tochter des Markgrafen wirkt als tragische Ironie ergreifend und beschwert noch die von dem Dichter herausgearbeitete Tragik von Rüdigers Tod.

Auf solche psychologische Vertiefung der Charaktere beschränkt sich aber



die Kunst des Nibelungendichters nicht. Wie viel lebendiger als in andern Gedichten ist die Reise geschildert! Wie günstig hat auf die Darstellung der Hochzeit das (von dem Dichter einmal selbst angerufene) Vorbild der bildenden Kunst gewirkt: er weiß die Szenen zu gliedern und voneinander abzuheben. Das Größte aber erreicht seine Kunst der Schilderung äußerer Vorgänge in den furchtbaren Schluszkämpfen. Die andern geben nur eine Reihe von Einzelkämpfen, die sich nur zu oft schematisch wie ebensoviel Programmpunkte folgen; dieser Dichter gibt wirklich ein Gesamtbild der Schlacht im engen selbst mitkämpfenden Raum. Was bedeuten die Waldbrände, auf die der Verfasser von „Dietrichs Flucht“ sich etwas zugute tut, neben dem gewaltigen Saalbrand, der fast mythisch wirkt wie die Götterdämmerung der Dölsupa! Und mit welcher musikalischen Virtuosität läßt der Dichter auf den Sturmärm die Stille und auf die Brandhitze das Wehen des kühlen Morgenwindes folgen!

Freilich nur „die kleinere Nebensonne der Nibelungen“ ist die „Kudrun“ doch immer noch eine Sonne, die die Menge der mittelalterlichen Epen an Glanz überstrahlt. Aber sie hatte schon in ihrer Zeit an der überlegenen Nebenbuhlerschaft zu leiden, die sie verdunkelte. — Die „Kudrun“ gehört wohl in noch höherem Maße als die Nibelungennot einem Dichter, einem Österreicher, der das andere Volksepos bereits als fertiges Werk studieren konnte. Wie er die Strophenform des Vorbildes durch eine Veränderung zu überbieten suchte, die sie noch Irischer machte, so steigert er den zweiteiligen Aufbau der Nibelungennot zu einem dreiteiligen. Das eigentliche Thema sind die Schicksale der Königstochter und Königsbraut Kudrun, die von dem zurückgewiesenen Werber entführt wird: die gewalttätigen Eltern des Verschmähten suchen sie mit allen Mitteln, auch dem der unwürdigen Mißhandlung, zur Vermählung mit ihrem Sohne zu zwingen, sie aber bleibt treu und wird schließlich aus der Gefangenschaft gerettet und den Ihrigen wiedergegeben. Da dies Motiv alter Heldensage an gewisse Lieblingsmotive des Märchens — die böse Stiefmutter, die Erniedrigung der Prinzessin — schon an sich nahe streift, war es dem Dichter um so leichter, einer Neigung zu Irischer Märchenhaftigkeit nachzugeben, die sich sowohl in Einzelheiten zeigt wie in einem ganzen Stück der Vorgeschichte. Er hat sich nämlich nicht damit begnügt, seiner heroischen Vorlage getreu die Entführung der Kudrun durch eine Entführung von Kudruns Mutter einzuleiten, die zwar zu wilden Kämpfen führt, doch aber auch zum Glück der Eltern und