Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 51 (1955)

Artikel: Ballade und Epos

Autor: Seemann, Erich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-114990

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ballade und Epos

von *Erich Seemann*, Freiburg im Br.

Der Sommertag neigt sich seinem Ende zu. Von den Bergen, die mit ihren weißschimmernden Kalkmauern in den strahlenden Abendhimmel aufragen, sinkt kühlere Luft hernieder ins Tal und verbreitet einen Ruch nach Bergheu. Die Menschen und die gesamte Kreatur atmen wieder auf nach des Tages drückender Hitze.

Etwas abseits der Strasse, die das in langer Zeile an sie hingebettete Albdorf durchzieht, hat sich eine Schar kleiner Mädchen zusammengefunden, um den Tag in Spiel und Tanz ausklingen zu lassen. Sie haben sich an den Händen gefasst und bilden einen Kreis, in dessen Mitte für sich ein weiteres Mädchen steht; die letzten drei haben sich ausserhalb des Kreises aufgestellt. Jetzt fängt der Kreis an, sich zu bewegen; frisch und munter erklingen die kindlichen Stimmen:

Es wohnt' ein Pfalzgraf an dem Rhein,
er hatt' drei schöne Töchterlein.

Und wie es nun weiter heisst:

Die erste wollt' die Reichste sein,
Die zweite zog ins Kloster ein,
Die dritte ging ins Oberland,
Da war sie fremd und unbekannt,

da treten nacheinander die drei aussenstehenden Mädchen in den Kreis hinein. Der hält nun an und schweigt, während eine gesungene Zwiesprache zwischen dem von allem Anfang an im Kreise befindlichen und dem zuletzt in ihn getretenen Mädchen anhebt. Letzteres frägt, ob es nicht als Dienstmagd dienen könne, erhält aber zur Antwort, sie sei zu klein und gehe mit den Herren. Nein, das tue sie nicht, ihre Ehre sei ihr viel zu lieb. Während nun der Kreis sich wieder in Bewegung setzt, wird erzählend weiter berichtet, dass das Mädchen sieben Jahre diente und dann erkrankte. Nun folgt bei stehendem Kreise eine neue Zwiesprache: Die Dienst-

---

Vortrag, gehalten vor der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde.

magd wird gefragt, wer ihre Eltern seien. Der Vater sei Pfalzgraf am Rhein. Ach, sagt die Dienstherrin, das glaube sie nicht, denn dann wären sie ja Schwestern. Sie solle nur an die Truhe gehen. Weinend befiehlt die Dienstherrin, Weck und Wein zu bringen, aber das kranke Mädchen lehnt ab:

Ich will nicht Weck, ich will nicht Wein,
Will nur ein kleines Särgelein,
Darin will ich begraben sein.

Damit ist der Reigen beendet, und ein neues Spiel kann beginnen.

Durch meine Schilderung hat sich vielleicht der eine oder andere unter Ihnen in seine Kindheit zurückversetzt gefühlt und sich der Zeiten erinnert, da er selbst noch an solchen Spielen teilnahm, die sich von Generation zu Generation unter der Jugend vererbten und von denen niemand zu sagen wusste, wo sie ihren Ursprung nahmen. Vielleicht haben Sie sich im Stillen auch schon gefragt, warum ich Ihnen dieses Erlebnis bei meinen Sammelfahrten auf der schwäbischen Alb zum besten gab.

Ich wollte ja heute abend über die Beziehungen zwischen Ballade und epischer Dichtung zu Ihnen sprechen, und da musste ich zunächst ein Beispiel dafür bieten, was unter dem vieldeutigen Wort «Ballade» in erster Linie verstanden werden soll. Aus meinem Beispiel ersehen Sie, dass die geläufigste Bedeutung, das balladeske Kunstlied, für uns ausscheidet. Wir beschränken uns vielmehr auf die mündlich tradierte Volksdichtung. Das Beispiel hat Ihnen auch klar gemacht, dass es sich dabei nicht um Dichtung handelt, die lediglich zum stillen Lesen in einer bequemen Ecke bestimmt ist, sondern, dem Namen «ballada» entsprechend, um getanzte Lieder[1], bei denen Wort, Weise, tänzerische Bewegung und Darstellung sich untrennbar zu einem kleinen Gesamtkunstwerk vereinigen, zu einem aufgeführten 'Drama in nuce'. Und sollten Sie einwerfen, dass der Handlung trotz dem traurigen Ende, mit dem sie schliesst, das eigentlich dramatische Element abgeht, so mögen Sie bedenken, dass in besser erhaltenen Varianten des Liedes, wie sie vor allem aus dem Südosten überliefert werden, berichtet wird, wie die Dienstherrin aus Eifersucht der Dienstmagd einen vergifteten Apfel zu verzehren gibt und zu spät zu der Erkenntnis gelangt, die furchtbare Schuld eines Schwesternmords auf sich geladen zu haben[2].

[1] ballare it. = tanzen; ballata = Tänzchen.

[2] Im siebenten Halbband des deutschen Volksliedwerkes (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hrsg. vom deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br.) wird die Ballade von der «Dienenden Schwester» unter Nr. 75 behandelt; dabei wird auch ausführlich auf ihren Inhalt und dessen Deutung eingegangen.

Allerdings: Neben diesem engeren Sinn besitzt das Wort Ballade auch einen weiteren. Bereits William Shenstone, der Freund und Berater von Bischof Percy bei dessen epochemachender Ausgabe der «Reliques of Ancient English Poetry" schrieb an diesen 1761: «Ich habe mich daran gewöhnt, 'ballad' das zu nennen, was eine Handlung beschreibt oder in sich schliesst, 'song' dagegen nenne ich, was nur einen Gefühlsausdruck enthält.» Diese frühzeitige Gleichsetzung von Ballade mit «Ereignislied» wirkt bis heute nach, nicht gerade zum Vorteil der Forschung, und ein Blick in den ersten Band von Erk-Böhmes Deutschem Liederhort oder in die zweibändige Balladenausgabe meines verstorbenen Chefs John Meier in der Kindermannschen Reihe zeigt, dass unter dem Begriff «Ballade» im weiteren Sinn nach Stil, Alter, Lebensschau, Gebrauchssphäre und Überlieferungsart recht unterschiedliche Gebilde zusammengefasst zu werden pflegen. Wir treffen da u.a. auf Nachfahren von Heldenliedern, auf Pastourellen, Legendenlieder und Zeitungslieder, und wir finden neben der getanzten Ballade auch die Vortragsballade.

Mancherlei Fragen ranken sich um diese Lieder. Eine von ihnen entspringt der Beobachtung, dass wir mehrfach in Balladen die nämlichen Erzählstoffe finden wie im Epos. Wie ist dies zu erklären? Hat das Epos in solchen Fällen aus einer Ballade geschöpft, oder hat der Balladendichter sich durch die Episode eines Epos' anregen lassen? Es sind dies Fragen, wie sie die Forschung auf dem Gebiet der Homerkritik schon seit anderthalb Jahrhunderten bewegen, seit Friedrich August Wolf 1795 in seinen «Prolegomena ad Homerum» der Überzeugung Ausdruck gab, die Grundlage der homerischen Epen bildeten kürzere, schriftlos entworfene Lieder unterschiedlicher Rhapsoden, die erst um 540 durch einen Redaktor zum umfänglichen Werke zusammengekoppelt wurden. Dieser Sammeltheorie schloss sich späterhin auch Lachmann an und dehnte sie auf das Nibelungenlied aus. Dank dem unermüdlichen Forschen vieler Gelehrten, unter denen vor allem Ker, Andrew Lang, Andreas Heusler, von Wilamowitz-Möllendorff, Pestalozzi, Schadewaldt und Von der Mühll zu nennen sind, sehen wir heute, dass die Verhältnisse viel komplizierter liegen, als die Anhänger der allerdings nie allgemein anerkannten «Sammeltheorie» angenommen haben.

Wir wollen uns bei unserer heutigen Betrachtung jedoch nicht in diese weitläufigen Gebiete verlieren, sondern uns zunächst auf die Frage beschränken, wie sich die Ballade im engeren Sinn, also die

Tanzballade, zum Epos verhält, und erst daran anschliessend noch eine allgemeinere Umschau halten, um die gewonnenen Erkenntnisse in den allgemeinen Gang der Entwicklung und die europäischen Kulturströmungen einordnen zu können; dabei werden wir dann auch die Balladen im weiteren Sinn noch in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen müssen.

Da sich im Hinblick auf deutsche Verhältnisse manche Schwierigkeiten der Lösung unserer Frage entgegenstellen, wollen wir zunächst Umschau halten, ob nicht in anderen Ländern die Verhältnisse zu ihrer Beurteilung günstiger liegen und zu welchen Ergebnissen man hier gelangt ist.

Wir lenken unsere Blicke zuerst nach Spanien, dem Land der Romanzen. Trotz des anderen Namens[1] können wir die Romanze in gewissem Sinne unserer Ballade gleichsetzen: auch sie ist ein kurzes Lied mit erzählendem Inhalt teils geschichtlichen, teils novellistischen Gepräges, in Strophen abgefasst, zum traditionellen Volksgut gehörend und dabei alle Erscheinungen, die an ein solches geknüpft sind, aufweisend. Und wenn auch die Romanze vielfach zur Unterhaltung gesungen und vorgetragen wird, was übrigens ja auch für die deutsche Ballade zutrifft, so dient sie doch auch, und zwar vor allem bei der Landbevölkerung, als Singtext zu Reigen. Bei ihr finden sich nun auf Schritt und Tritt Beispiele dafür, dass sie Ereignisse besingt, die Vorwurf auch für grössere epische Dichtungen sind, mag es sich dabei um Stoffe aus der eigenen Geschichte handeln, wie sie sich um die Gestalten eines Cid, Fernán González, Bernardo del Carpio, die sieben Infanten von Lara ranken, oder um fremde Sagenkreise, wie den von der Schlacht bei Roncevalles.

Für die Deutung dieser auffälligen Erscheinung hielt man früher zunächst an der Lachmannschen Sammeltheorie fest; aber bereits 1843 äusserte Andres Bello hinsichtlich des Cancionero de Amberes aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, seine Romanzen seien lediglich Bruchstücke eines alten Gedichtes; zehn Jahre später bekannte sich Milá y Fontanals, zwar noch zögernd, 1874 jedoch mit aller Bestimmtheit zu der Ansicht, dass die Romanzen nicht Keime, sondern Ableger der grossen epischen Gedichte seien. Seine Ansicht

---

[1] Die Romanze trägt diesen ihren Namen nicht bei allen spanisch sprechenden Völkern; z. T. heisst sie bei diesen auch «corrido» (Aurelio Macedonio Espinosa, Romancero de Nuevo Mejico [Madrid 1953] 16), «cantar» (Arcadio de Larrea Pallacín, Romances de Tetuan [1] [Madrid 1952] 25) oder «loga» (Julio Vicuña Cifuentes, Romances populares [Santiago de Chile 1912] S. XXII).

fand durch die umfänglichen und mit peinlicher Sorgfalt durchgeführten Untersuchungen von Ramón Menéndez Pidal volle Bestätigung[1]. Sie ergaben folgendes Bild: Bereits im frühen Mittelalter besass Spanien kürzere Lieder epischen Inhaltes; unter dem Einfluss der französischen Dichtung entwickelte sich dann diese Gattung zu umfänglichen cantares de gesta im Umfang von mehreren 1000 Zeilen. Diese epische Dichtung war in erster Linie für die Aristokratie bestimmt und wurde von den Spielleuten (juglares) an den Höfen, vor allem während der Mahlzeiten, vorgetragen. Wenngleich der Wortlaut dieser Dichtungen nicht auf uns gekommen ist, so sind wir doch über ihren Inhalt gut unterrichtet, da Spielmannslieder bereits vom 11./12. Jahrhundert an, in Prosa aufgelöst, Eingang in Chroniken fanden und bis gegen Ende des Mittelalters als wichtige Geschichtsquelle galten. Die «Primera crónica general» (um 1270) wurde zu einem spanischen Corpus poeticum, nachdem die Spielleute auf königlichen Befehl Aufzeichnungen ihrer Lieder zur Verwendung durch die Geschichtsschreiber abliefern mussten. Die Dichtungen, immer wieder umgearbeitet, gingen dann auch ins Repertoire von Wandersängern über, die sie dem einfachen Volke auf Jahrmärkten und bei anderen Anlässen vortrugen, allerdings nicht, ohne sie dabei dem Geschmacke ihrer Zuhörer anzupassen und auch wesentlich zu kürzen. Das Volk bewahrte gewisse Teile dieser ihm zur Unterhaltung dargebotenen Lieder in seinem Gedächtnis, und diese Reste bildeten dann die Grundlage für die «Romanzen». Natürlich verlief dieser Prozess nicht ohne einschneidende Änderungen. Durch die Loslösung der Erzählung aus dem grösseren Verbande verloren gewisse Züge an Interesse und fielen der Vergessenheit anheim; die Zahl der Personen wurde beschränkt; ein gewisser Fragmentarismus war die Folge und eine Konzentration des Interesses auf die Episode gegenüber der Erzählfolge, wie das Epos sie geboten hatte. Der epische Stil wandelte sich in einen episch-lyrischen oder dramatisch-lyrischen. Nachdem die Romanze als Gattung herausgestellt war und allgemeine Beliebtheit errungen hatte, nahm sie auch Stoffe auf, die sich in den alten cantares nicht fanden; späterhin bedienten sich ihrer auch Dichter von Rang. Dieser Lebensabschnitt der Romanze liegt jedoch ausserhalb unseres Betrachtungsbereichs. Es sei lediglich angeführt, dass die ältesten Romanzen noch dem 14. Jahrhundert angehören mögen, dass in der Lite-

[1] S. z.B. die Jahrgänge 1914–1916 der Revue de Philologie Espagnole. Ferner: Poesía juglaresca y juglares (Madrid 1924), besonders S. 309ff.

ratur auf sie nicht vor 1440 hingewiesen wird[1] und dass sie noch heute bei allen spanisch, katalanisch und portugiesisch sprechenden Völkern Europas, Afrikas und Amerikas durchaus im Schwange sind, wobei die Randgebiete oft bessere Fassungen aufweisen als das Mutterland, sofern sie nicht gewisse Romanzen allein bewahrt haben.

Vom sonnendurchglühten Süden wenden wir uns dem kalten, nebligen Norden zu. Skandinavien, das klassische Land des Balladentanzes, kennt ebensowenig wie Spanien den Ausdruck «Ballade»; ihm sind die einschlägigen Lieder etwa «kæmpeviser», «ridderviser» oder «trollviser», oder sie bezeichnen sie als «kvæđe», wie die Färinger und Isländer. Ab und zu schildern diese Lieder selbst den Singtanz, wie Ritter, Knappen und Edelfräulein sich zu langer Kette die Hände reichen und zu einem vom Vorsänger angestimmten Liede einherschreitend tanzen. Lebendig sind derlei Tänze noch heutigen Tags auf den Färöern. Sie finden dort unter allgemeiner Beteiligung vor allem am Olafstag, dem 29. Juli, statt, wenn sich die Bevölkerung der Inseln in Thorshavn zur Feier ihres Schutzpatrons trifft, am Festgottesdienst teilnimmt und an der Eröffnung des «lagthings», auf dem auch Recht gesprochen wird. Da bringt man die sommerhellen Nächte mit Tanzen zu. Was daran teilzunehmen wünscht, fasst sich an den Händen und bildet einen Kreis, der bei starker Beteiligung zu einem zweiten oder gar dritten Innenkreis eingeschlagen wird. Ein besonders begabter Vorsänger singt das oft 100 bis 200 Strophen umfassende Lied, die übrigen beteiligen sich am Gesang durch Einfallen in den Kehrreim. Es sind verschiedene Tanzschritte üblich. Alle nehmen an der Fabel des Liedes lebhaftesten Anteil und drücken ihre Empfindungen durch ihre Bewegungen und das Ausmass ihrer Tanzschritte aus.

Für unsere Betrachtungen ist das gesamte westnordische Gebiet von Wichtigkeit; zu den Färöern tritt mithin noch Norwegen, und – in gewissem Abstand – Island. Denn wiederum treffen wir in diesen Ländern auf die Tatsache, dass balladeskes Tanzlied und epische Dichtung durch eine ausgedehnte Themengemeinschaft verbunden sind. Ein Epos in Reimen, möge es sich dabei um Zeilen- oder Strophendichtung handeln, besitzt allerdings der Norden nicht; seine Stelle vertritt, vielleicht nach irischem Vorbild, die Saga, der ausführliche, künstlerisch gestaltete und geformte Prosabericht. Unter den verschiedenen Arten von Sagas, die sich herausgebildet

[1] 1445 spricht der Marquis von Santillana davon, dass die Romanzen dem niederen Volk und den Handwerkern eigen sind.

haben, sind für unsere Betrachtungen von besonderer Wichtigkeit die sogenannten «Fornaldarsögur», d.h. «Mären der Vorzeit»; sie berichten von allerhand abenteuerlichen Fahrten berühmter Kämpen und weisen oft starke märchenhafte und mythologische Einschläge auf.

Dafür, dass die westnordischen balladesken Lieder vielfach auf diesen Prosaepen, den Sagas, beruhen, haben wir unumstössliche Beweise. So erzählt z.B. Pfarrer Hammershaimb, der um die färöische Sprache so sehr verdiente Forscher und Vorkämpfer, dass er oft gebeten worden sei, isländische Sagas auszuleihen, damit Tanzlieder darnach gedichtet werden könnten. Es ist dies begreiflich: Man war bestrebt, beim Tanz am Olafstag mit neuen Liedern aufwarten zu können, und da musste man eben zusehen, woher man den Stoff für sie borgen konnte. Oft berichten die Lieder selbst im Eingang, es sei ein Buch aus Island gekommen; in ihm sei das gestanden, was man jetzt singe. Früher werden es jedoch nicht die Färöer gewesen sein, die mit der Umsetzung von Sagaepisoden in Tanzlieder vorangingen; der Anstoss hiezu muss von Norwegen ausgegangen sein, das damit zugleich eine nationale Aufgabe erfüllte, indem es den am Ende des Mittelalters einströmenden dänischen Balladen eine eigene Tanzdichtung aus norwegischer Überlieferung und Geisteshaltung entgegensetzte. Und diese Lieder wanderten dann von Norwegen aus nach den Färöern und nach Schweden, teilweise sogar bis nach Dänemark. Diese Vorgänge klargelegt zu haben ist das Verdienst von Knut Liestøl[1]. Für rund zehn sogenannte «trollvisor», d.h. Lieder, die von Kämpfen mit dem Gelichter der Riesen in den unwirtlichen, frostigen Gegenden des Nordlandes berichten, hat er als Stoffquelle Fornaldarsögur nachgewiesen und ist dabei den zu Tage tretenden Umbildungen nachgegangen. Freilich wurden auch andere Arten von Sagas für Balladen ausgeschlachtet. So lieferte die isländische Njálssaga, also eine Familiensaga, den Stoff für ein «Gunnarkvæði», das die berühmte Szene schildert, wie Hallgerđ ihrem Manne Gunnar, der auf Leben und Tod gegen seine Widersacher kämpft, eine Strähne ihres Haares zum Ersatz für die gesprungene Bogensehne verweigert und ihn damit dem Tode preisgibt. Die ebenfalls geschichtlich orientierte Færeyingasaga bildet die Quelle für das färöische Sigmundar-kvæði, die Jómsvikingasaga für ein Lied auf den Kampf der Jomsvikinge mit Jarl Hakon. Von den konungasögur ist die Óláfs saga hins helga zu einem Lied auf Olaf den Heiligen benützt

[1] S. dessen: Norske trollvisor og norrøne sogor (Christiania 1915).

worden. Einige Tættir in den Sjúrđar kvæđi, den Liedern auf den nordischen Siegfrid, sind der Völsunga- und der þiđrikssaga verpflichtet und romantische Sagas, wie die Karlamagnussaga und die Tristramssaga, sind die Quelle für Lieder mit Episoden aus den Sagen um Karl den Grossen und Tristan[1]. Es liegen überreichliche Beispiele vor; indes genügt es, auf den Vorgang, der sich hier vollzog, im allgemeinen hingewiesen zu haben.

Aus meinen seitherigen Ausführungen erhellt, dass zur Zeit des sinkenden Mittelalters in mehreren Ländern die Übung sich durchgesetzt hatte, Episoden epischer Dichtungen zu Balladen und Romanzen umzuformen, die dann vielfach als Singtexte für Gemeinschaftstänze dienten.

Damit sind wir so weit gekommen, dass wir unsere eigentliche Frage in Angriff nehmen können, ob nämlich die genannte Übung auch in Deutschland bestanden hat. Ich habe bereits betont, dass dieser Frage nicht leicht beizukommen ist: die Beispiele, die man dafür beibringen kann, liegen keineswegs so auf der Hand, wie in den zuvor angeführten Fällen, sind auch nicht so zahlreich, wie etwa auf den Färöern. So bedarf es einer sehr eingehenden Untersuchung, um zu gesicherten Ergebnissen zu gelangen. Dabei ist zu bedenken, dass ein schöpferischer Akt, wie ihn die Gestaltung eines Liedes darstellt, selbst wenn ein anderes Werk Anregungen dazu vermittelt, ein viel zu hintergründiger und geheimnisumwitterter Vorgang ist, als dass wir ihn unter Vergleichen und Abwägen in reiner Gedankenarbeit in seinem Ablauf aufhellen könnten. Bewusst Übernommenes und vorsätzlich Gestaltetes mischt sich mit Elementen verschiedenster Herkunft, die, längst im Unterbewusstsein versunken, unterm Dichten wieder ins Bewusstsein aufsteigen; und dabei webt frei gestaltende dichterische Fantasie ihre Bilder mit ein und mag manchen Zug von neuem erfinden, der in der

[1] Das isländische Tristramskvæđi (Svend Grundtvig og Jón Sigurđsson, Íslenzk fornkvæđi 1, 188ff.) behandelt den Schluss der Tristanssage, nämlich die Aussendung nach der «weissen Isolde», damit sie komme und Tristan heile, sowie die Verabredung, den Erfolg oder Misserfolg der Reise schon von fernher durch Aufziehen von blauen oder schwarzen Segeln auf der Heimfahrt zu erkennen zu geben. Es ist also die gleiche Episode, die auch einem deutschen, uns aus der Gottschee überkommenen Liede zugrunde liegt (Deutsches Volksliedwerk I Nr. 9), vielleicht auch einer spanischen Romanze, die in ihrem Eingang merkwürdig mit dem isländischen Kvæde übereinstimmt, im übrigen aber derart bruchstückhaft auf uns gekommen ist, dass eine Beurteilung des Inhalts schwer hält (s. G. B. Depping, Romancero castillano 2[2] [Leipzig 1844] 3). Nur geringe Berührung mit dem Tristanstoff zeigen der färöische Tistrams táttur (Hammershaimb, Færøsk antologi [København 1891] 216ff. Nr. 26) und (Axel Olrik), Danmarks gamle folkeviser [DgF] 8 (København 1905–1919) 29ff. Nr. 470: «Tistram og Isold».

Rückschau fälschlicherweise als aus der Vorlage übernommen erscheint. Eine weitere Quelle der Unsicherheit ist der Umstand, dass wir unsere Untersuchungen nur auf Grund des Überkommenen führen können; dieses stellt aber nur einen Teil von dem dar, was einst war. Von dem, was an Liedern und Sagen früher im Volke umging, haben wir Kunde nur in den günstigsten Fällen; dazu kommt, dass auch an literarischen Werken vieles der Vernichtung anheimgefallen ist. Und ein drittes: Unsere Quellen lassen sich vielfach zeitlich nicht genau festlegen; ihre chronologische Abfolge steht daher nicht von vorneherein fest. Die Richtung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen verwandten Schöpfungen ist daher zumeist aus viel unsichereren inneren Gründen zu erschliessen. Meine folgenden Ausführungen werden Ihnen diese Schwierigkeiten mehrfach vor Augen führen.

Trotz vieler einschlägiger Arbeiten und Untersuchungen[1] sind die um das Verhältnis von Epos zu Ballade kreisenden Fragen noch keineswegs vollgültig durchforscht und dargestellt worden, und ein Überblick, ob man auch in Deutschland von «nachepischen» Balladen sprechen kann und welche Balladen als solche anzusprechen sind, ist noch nicht gewonnen. So viel scheint allerdings sicher zu sein, dass unser bekanntestes Epos, das Nibelungenlied, keinerlei Stoffe für Tanzballaden abgegeben hat, und auch bei der «Kudrun», die man vielfach in Beziehung zur «Südeliballade» gesetzt hat, liegen die Verhältnisse keineswegs eindeutig, und die Ähnlichkeiten im Inhalt beruhen eher auf Benützung gleicher Wandermotive beim einen wie beim anderen Werke als auf unmittelbarer Abhängigkeit des einen vom andern[2]. Dagegen spielt ein anderes, heute weniger mehr bekanntes, im Mittelalter jedoch recht beliebtes Epos eine bedeutsame Rolle bei diesen gegenseitigen Beziehungen: nämlich der in der Nibelungenstrophe abgefasste und schliesslich

---

[1] Es sei vor allem auf die feinsinnige Darstellung von Andreas Heusler «Über die Balladendichtung des späten Mittelalters, namentlich im skandinavischen Norden» verwiesen (Germ.-romanische Monatsschrift 10 [1922] 16–31).

[2] Die Südeli-Ballade, die man als vor- und nachepisch in Anspruch genommen hat, wird im Deutschen Volksliedwerk als erstes Lied des vierten Bandes unter Nr. 72 behandelt; dabei wird auch auf ihr Verhältnis zum Kudrunepos ausführlich eingegangen. Inhaltsverwandt mit diesem ist aber auch die Ballade «Mi Adel en hir Alewijn» (Fl. van Duyse, Het oude nederlandsche lied 1 (1903) 48ff. Nr. 7), die in ihren Grundzügen älter sein dürfte, als das «Südeli»; doch sind auch bei ihr die Beziehungen zum Epos nicht eindeutig zu klären (s. Deutsches Volksliedwerk Nr. 76 «Die misshandelte Schwiegertochter»).

zu einer Dichtung von über 2000 Strophen angeschwollene «Wolfdietrich». Was unsere Literaturgeschichten unter dieser Benennung zusammenfassen, ist allerdings kein einheitliches Werk, vielmehr laufen unter ihr Bearbeitungen zwar des nämlichen Stoffes, die aber im übrigen durch Inhalt und Darstellungsweise doch bedeutend voneinander abweichen und auch unterschiedlichen Verfassern von grösserer und geringerer Begabung zu verdanken sind. Das älteste und auch beste dieser Werke ist der nur als Bruchstück auf uns gekommene, um 1230 von einem Ostfranken oder Altbayern verfasste Wolfdietrich A; die umfassendste Darstellung bietet der Wolfdietrich D oder «grosse Wolfdietrich», den ein Alemanne um 1300 kompilierte. Dieser wurde späterhin, und zwar bis um 1600, auch durch den Druck verbreitet. Das Werk ist seiner Fabel nach ein Generationenroman, der zunächst die Schicksale von Wolfdietrichs Vater, dem zu Konstantinopel thronenden König Hugdietrich, schildert, und daran die Erlebnisse und Abenteuer seines Sohnes, des nach der Geburt ausgesetzten und von Wölfen bewachten Wolfdietrich, knüpft. Unter ihnen ist besonders bemerkenswert sein Zug nach der Lombardei ins Reich von König Ortnit und die Erlegung eines Drachen, der dessen Reich verheert hatte. Die Stoffgeschichte hat verschiedene Deutungen erfahren: zwei geschichtliche, von denen die eine Wolfdietrich mit Theodorich, dem Sohne Chlodowechs, der im Merowingerreich von 511 bis 533 regierte, identifiziert, während die andere Wolfdietrich mit Theodorich dem Grossen gleichsetzt. Daneben besteht aber auch eine rein literarische Deutung, die den Stoff als reine Erfindung betrachtet unter Benutzung geläufiger Märchenschemata und verbreiteter Legendenmotive[1].

Zu diesem Wolfdietrichepos haben mehrere Balladen eine enge Beziehung.

An erster Stelle zu nennen ist das Lied vom «Verkleideten Kaufmannssohn». Ich kann mich über dasselbe verhältnismässig kurz fassen, da ich in der in Anmerkung 1 (unten) genannten Abhandtung eine ausführliche Darstellung der mit dieser Ballade verbundenen Probleme vorgelegt habe. Immerhin muss ich Ihnen eine knappe Schilderung dieses Falles bieten, da er der eindeutigste von allen ist. Wir kennen von besagter Ballade 23 deutsche Belege; ihr ältester wurde von Goethe zu seiner Strassburger Zeit aufgezeich-

[1] Über die sonstigen Bearbeitungen (B, C und K) sowie die Deutungen des Stoffes siehe meinen Aufsatz «Wolfdietrichepos und Volksballade»: Archiv für Literatur und Volksdichtung 1 (Lahr 1949) 121 ff.

net. Allerdings dürfte eine bei Forster 1556 abgedruckte Melodie mit Initialstrophe[1] dieser Ballade zugehören. Aus fremdsprachlichen Gebieten konnte ich in meiner Abhandlung ausserdem über 130 weitere Darstellungen des Stoffes in Liedern nachweisen, die als Varianten der deutschen Ballade zu werten sind.

Die Verbindungsfäden laufen zum Wolfdietrich B I[2] und seiner Schilderung der Brautfahrt, die Wolfdietrichs Vater Hugdietrich nach Saloniki unternimmt.

Als diesen die Lust zu heiraten ankommt, weist ihn sein Ziehvater Berhtunc auf Hiltburc, die Tochter von König Walgunt von Salnecke. Das Mädchen ist jedoch in einem Turm eingesperrt; ihr Vater hat geschworen, sie keinem Manne zu geben. Hugdietrich greift zur List: er nimmt Unterricht im Nähen und Sticken, übt sich in weiblicher Stimme und lässt seine Haare lang wachsen. Dann zieht er als Dame verkleidet mit Gefolge nach Saloniki und lagert vor der Stadt. Hugdietrich, der sich «Hildegunt» nennt und vorgibt, vor dem Bruder geflohen zu sein, der ihre Heirat mit einem Heiden habe durchsetzen wollen, wird von König Walgunt aufgenommen. Durch kunstfertiges Sticken erregt er Bewunderung und wird aufgefordert, zwei Jungfräulein im Sticken zu unterrichten. Für den König fertigt er in Goldstickerei eine Haube und darf hiefür einen Wunsch äussern. Er bittet, des Königs Töchterlein sehen zu dürfen. Bei einem Hoffest zu Pfingsten steigt Hiltburc vom Turm herab, speist mit Hugdietrich an einem Tische und möchte auch ihrerseits Unterricht im Sticken von dem Gaste erhalten. König Walgunt willigt ein und verspricht Hildegunt Silber und Gold; ja er will ihr sogar für einen Mann besorgt sein, wenn sie einen wünsche. Die angebliche Hildegunt lehnt jedoch ab: «Ich will keinen Mann!». Die beiden hausen nun miteinander im Turme; nach acht Wochen muss er eingestehen, dass er ein Mann ist. Die schwangere Hiltburc ist untröstlich; Hugdietrich gibt ihr noch Anweisung, wie sie sich verhalten soll, wenn ihre Stunde naht, und zieht dann mit Berhtunc, der inzwischen eingetroffen war, in seine Heimat zurück.

Wie sind nun diese Ereignisse in der Ballade dargestellt? Eine Fassung, die Jacob Grimm für die Herausgeber des Wunderhorns aufzeichnete, erzählt folgendermassen:

Sieben Jahre lang freit eines Grafen Sohn vergeblich um eine Königstochter. Da gibt sie ihm den Rat, Jungfraukleider anzuziehen; er solle sie sich bei seiner Schwester besorgen. Als der Markgraf über die Heide reitet, singt er. Die Prinzessin vernimmt seine Stimme und sagt zur Mutter, es nahe eine fremde Jungfrau; bei wem die schlafen solle, wenn sie aufs Schloß komme? Die Mutter äussert: beim Küchenjungen; die Tochter lehnt indes diesen Vorschlag als entehrend ab. Als die Jungfer ankommt, fragt die Mutter sie, ob sie einen Mann wolle, die Jungfer lehnt jedoch ab: «Ich habe keinen Mann und will auch keinen Mann, ich will eine Jungfer bleiben.» Sie darf bei der Prinzessin

---

[1] Frische Teutsche Liedlein, Teil 5, Nr. 11; Abdruck auch im Deutschen Volksliedwerk 1 (1935) 49.

[2] Siehe dazu unten S. 158.

schlafen. Um Mitternacht beginnt der Graf zu reden; der Küchenjunge hinter der Treppe hört es und bekommt als Schweigegeld einen Ring versprochen. Am andern Morgen wundert sich die Mutter, warum die beiden Mädchen so lange schlafen. Der Küchenjunge gibt die Aufklärung. Der Markgraf jedoch macht sich durchs Fenster aus dem Staub und singt, als er wieder auf grüner Heide ist: «Der König will mir seine Tochter nicht geben; aufs Jahr soll er mir sie bringen»!

Die Fassung hat eine jahrhundertelange Überlieferung hinter sich und mag sich vom ursprünglichen Wortlaut in manchem entfernt haben. Dazu tritt offenbar der Verlust des einen und anderen Zuges. So fehlt der Ballade das Motiv der Stickkünste des Freiers, die im Epos eine solch hervorstechende Rolle spielen und die dazu dienen, das enge und lange Zusammensein der beiden zu ermöglichen. Dass die Ballade es einst besass, lässt sich aus den fremdsprachlichen Fassungen erschliessen, die es noch kennen, allerdings in der Umbiegung, dass der Freier, statt Stickunterricht zu erteilen, diesen bei dem begehrten Mädchen zu nehmen wünscht. Ein Teil der Unterschiede, die wir zwischen der Darstellung im Epos und der Ballade feststellen können, beruht auf den unterschiedlichen Anforderungen, welche die beiden Gattungen als solche stellen: hiezu rechnet die Beschränkung der Personenzahl und die Zusammendrängung der Geschehnisse auf wenige Stunden in der Ballade. Aber neben den Unterschieden können wir auch wörtliche Übereinstimmungen beobachten. Wir hatten bereits hervorgehoben, dass im Epos König Walgunt dem Gast anbietet, ihm einen Mann zu besorgen, dieser aber mit den Worten ablehnt: «Ich enwil deheinen man!» Dasselbe findet sich, wie berichtet, auch in der Ballade. Allerdings: im Epos ist die betreffende Szene sorgfältig vorbereitet, sie ist letzte Steigerung des Vertrauensverhältnisses, das sich über Wochen und Monate hin zwischen dem Gastgeber und seinem Gaste entwickelt; in der Ballade wird die Frage eines Mannes gleich beim Eintreffen der «fremden Jungfer» an diese gestellt, und es bleibt völlig unverständlich, warum sie gestellt wird. Diese Beobachtung führt zu dem Schlusse, dass das Epos der gebende Teil war und die Verunklarung dadurch herbeigeführt wurde, dass beim Umsetzen seiner Darstellung in einen Tanzliedtext und den dadurch bedingten Raffungen Teile der ursprünglichen Erzählung wegfielen, die für das psychologische Verständnis erforderlich waren.

Zum nämlichen Schlusse der unmittelbaren Abstammung der Ballade vom Epos führt noch eine weitere Erwägung. Hugdietrichs Brautfahrt, also Wolfdietrich B I, von einem Bayern gegen 1250

gedichtet, ist offenbar eine jeden alten Sagenkerns bare, freie Erfindung, die dem beliebten Wolfdietrichstoff als Einleitung dienen sollte. Allerdings benutzte der Dichter gängige Erzählmotive, wie die der schwer erringbaren Braut, der Verkleidung des Freiers, der Unterweisung der begehrten Frau in Künsten, der Ausübung weiblicher Handarbeiten durch Männerhand, Motive, die zum Teil bereits aus der Antike zu belegen sind; er verknüpfte sie indes zu einem neuartigen, wohldurchdachten und dichterisch glänzend ausgewerteten Gebilde. Die Erzählung ist ein Wurf des Epikers; die Ballade setzt ihn voraus, kann ihn jedoch infolge der ihr eigenen Gesetze nur bis zu einem gewissen Grade ausmünzen.

Obgleich uns keine Angaben darüber erhalten sind, mag das Lied ursprünglich dargestellt und getanzt worden sein. Erst wenn die Verkleidung des Freiers vor aller Augen vorgeführt wird und während des ganzen Ablaufs des Spieles plastisch vor Augen steht, erschliessen sich gewisse Szenen dem vollen Verständnis und gewinnt der humoristische Gehalt des Liedes volles Leben. Dazu kommt, dass drei der zu den Texten mitüberlieferten Weisen ausgesprochene Reigenmelodien sind.

Ein weiteres Lied, das Beziehungen zum Wolfdietrich besitzt, ist der «Jäger aus Griechenland»[1]. Im Gegensatz zu dem eben behandelten ist es nur ganz vereinzelt überliefert und zwar aus dem niederländischen Sprachraum; fremdsprachliche Parallelen fehlen. Wir finden es in der gedruckten Liedersammlung «De Oost-Indische Thee-Boom», einem Werk, das zwischen 1767 und 1818 mehrfach aufgelegt wurde. Ausserdem finden sich Fetzen von ihm angesungen an die Ballade von den «Drei Landsherren» im Jepersch Oud-Liedboek, das Blyau und Tasseel herausgegeben haben[2]. Doch fehlt hier dem Lied sein eigentlicher Kern, und auch sonst haben sich bei dieser jungen, aus den Kreisen flämischer Spitzenklöpplerinnen stammenden Variante so viele Veränderungen und Missverständnisse eingestellt, dass wir sie für die weiteren Betrachtungen ausscheiden können. Wir sind mithin für unsere Untersuchung einzig und allein auf den «Thee-Boom» angewiesen. Dem Lied eignet hier folgender Inhalt:

Ein zum Jagen ausreitender Jäger stösst im Walde auf einen angebundenen alten Mann, der ihn vor einem im Holze umgehenden Weibe warnt. Dieses stellt sich auch alsbald ein, packt den Jäger samt seinem Pferd und klimmt mit ihnen einen siebenzig Meilen hohen Berg hinan. Oben liegen zwei gesottene Men-

[1] Deutsches Volksliedwerk Nr. 5.
[2] (Gent 1900) S. 142, Nr. 46.

schen, ein dritter steckt am Spiess. Den Tod erwartend klagt der Jäger, dass er ein Grieche ist. Da horcht das Weib, deren Mann ebenfalls ein Grieche ist, auf und fragt ihn nach seinen Eltern. Der Jäger antwortet, sein Vater sei der König von Griechenland, seine Mutter dessen Gattin Margarete, und als das wilde Weib seine Kleinwüchsigkeit schilt, gesteht er, erst elf Jahre alt zu sein; er hoffe, noch über die Bäume hinauszuwachsen. Da erzählt ihm das Weib von ihrer stattlichen Tochter, die eine Perlenkrone auf dem Haupte und eine Lilie mit Schwert auf der Brust trage. Als der Jäger den Wunsch äussert, sie heimlich zu küssen, führt das Weib ihm ein windschnelles Ross zu; es höhnend sprengt der Jäger auf ihm davon; das Weib aber lässt seine Wut an den Bäumen aus.

Derartige kannibalische Waldweiber treten in keiner anderen deutschen Ballade auf, und auch in den Erzählliedern fremder Völker spielen sie kaum eine Rolle, mit Ausnahme etwa der Riesinnen in spätnorwegischen Trollvisor. Allerdings kommt eine spanische Romanze aus der Provinz Madrid unserem Liede sehr nahe und lässt zum mindesten dieselbe unheimliche Welt und ein ähnliches grauenhaftes Erlebnis eines Jägers vor uns erstehen[1]:

Eine schöne Gebirglerin (una serrana bella) pflegt, wenn das Verlangen nach einem Manne sie überkommt, durch die Berge zu schweifen. Sie sieht einen Jäger weg- und steglos daherschweifen und lädt ihn ein, ihr in ihre Höhle zu folgen; er werde dort reichlich bewirtet werden. – Sie schlägt Feuer und trägt Rebhühner und Kaninchen auf; beide speisen. Der Jäger erdreistet sich und frägt: «Woher stammen die vielen Kreuze und Kadaver?» Er erhält zur Antwort: «Von den Menschen, die ich hier in meiner Höhle geschlachtet habe; das werde ich auch mit Dir tun, sobald mich die Lust darauf ankommt.» – Sie trinken Zug um Zug, und die Gebirglerin berauscht sich und entschlummert. Die Tür ist nicht verriegelt, und als sie erwacht, ist der Jäger verschwunden. Wie ein Reh springt sie von Busch zu Busch, ergreift einen Felsbrocken und schleudert ihn anderthalb Meilen weit; die Zweige des getroffenen Baumes streifen dem Jäger seine kostbare Mütze ab, was ihn aber nicht schiert, denn seine Eltern sind reich und können ihm eine andere verschaffen.

Die Episode des Wolfdietrich, die mit der Ballade vom «Jäger aus Griechenland» in Beziehung steht, findet sich nur im «grossen Wolfdietrich»: Es ist das sogenannte «Rome-Abenteuer», vom Helden bestanden auf seinem Wege nach der Lombardei (WD D/VII, 115–136).

Als Wolfdietrich auf seinem Marsche durch einen Wald nach einem grünen Anger gelangt, erblickt er ein wildes Weib, das alle Bäume überragt. Sie hat zwei grosse Brüste; ihr Leib ist schwarz wie Kohle. Ihr unmässig langes eselfarbiges Haar reicht über den Gürtel hinab; für ihre Schuhe hätte man zweier grosser Rindshäute bedurft. Ihre Nase zieht sich gegen das Kinn; die Augen

---

[1] Cancionero popular de la Provincia de Madrid. Vol. 1: Materiales recogidos por Manuel García Matos (Barcelona-Madrid 1951), Textteil S. 45, Nr. 79: «La Serrana»

lodern wie die eines Strausses, der Mund reicht bis zu den Ohren[1]. Mit bleckenden Zähnen lacht sie den Ritter an und verheisst ihm ihre Freundschaft. Sie kenne seine Eltern, denn gar oft habe sie Griechenland durchzogen. Sie verspricht ihm Hilfe sowie Wein und Brot auf ein Jahr und nimmt ihn mit sich heim. Dort findet er sieben gleichgestaltete Weiber vor; sie heissen ihn seine Furcht ablegen. Rome – so heisst das wilde Weib – lässt Wildpret, Fleisch und Fisch auftragen; die Gefässe sind aus Gold. Es herrscht beiderseits ein feiner, höfischer Ton. Vier Tage lang bleibt Wolfdietrich bei den Weibern, dann bittet er, nach der Lombardei weiterziehen zu dürfen. Rome nimmt ihn auf die Arme und trägt, sich wie ein Eichhörnchen benehmend, Mann und Ross zweiundzwanzig Meilen weit übers Gebirg. Als sie in der lombardischen Tiefebene angelangt sind, verabschiedet sich Wolfdietrich von Rome und gelangt am fünften Morgen nach Treviso.

Noch stärker als beim «Verkleideten Markgrafensohn» müssen wir bei dieser ebenfalls erst spät und vereinzelt weitab von ihrer doch wohl oberdeutschen Heimat überkommenen Ballade mit starken Abweichungen gegenüber dem ursprünglichen Wortlaut rechnen. Trotzdem sind die Beziehungen zwischen Epos und Ballade mit Händen zu greifen. Hier wie dort stammt der Held aus Griechenland; und wenn er auch in der Ballade zunächst als Jäger auftritt, so bekennt er sich doch auch hier als Sohn des griechischen Königs. Die Gegenspielerin ist in beiden Fällen ein riesiges wildes Weib, das trotz ihrer urwelthaften Dämonie eine gute Kenntnis des entfernten Griechenlands besitzt und die Eltern ihres Gastes kennt. Die Begegnung findet hier wie dort im Walde statt, und der Held wird von dem Weibe nach dessen Behausung gebracht. Wie dieses im Epos «swarz reht alse ein kol» ist, so schilt es auch in der Ballade der Jäger eine schwarze Hure. Freilich sind auch die Unterschiede nicht zu verkennen; John Meier hat sie im Deutschen Volksliedwerk bei der Behandlung der Ballade namhaft gemacht. Am meisten springt ja der abweichende Schluss der Ballade in die Augen: Das wilde Weib trägt dem Gast seine Tochter an, die schöner als alle Königinnen ist und ein Lilienmal auf der Brust trägt; der Ab-

---

[1] Ähnliche Körpereigenschaften wie Rome haben auch andere Riesenweiber der mhd. Epik. Das in der «Krone» Heinrichs von dem Türlin (BLV 27) Vers 9336f. geschilderte hat ebenfalls «ougen sam ein strûz, diu brunnen sam ein viure» (der Strauss brütet mit seinen Augen die Jungen aus: Lauchert, Physiologus 197. 204), und ihr Mund reicht bis zu den Ohren. Vgl. zu weiteren Zügen noch: E. H. Arendt, Der Riese in der mhd. Epik (Güstrow 1923), bes. §§ 115–121. – Von den Gestalten des Volksglaubens ähneln Rome am meisten die Tiroler Fänggen, die ebenfalls in kleinen Gruppen in Höhlen zusammenleben. Vgl. J. N. Ritter von Alpenburg, Mythen und Sagen Tirols (Zürich 1857) 51ff., ferner: John R. Broderius, The Giant in Germanic Tradition (Chicago 1932) 183–187. – Was Lukman in 'Classica et mediaevalia' 4 (1941) 48 über das Rome-Abenteuer vorbringt, ist völlig verfehlt.

schied ist kein freundlicher, wie im Epos, sondern vollzieht sich unter Spott und Wut.

Die Frage, die es zu lösen gilt, ist auch hier, in welcher Richtung die Entlehnung stattgefunden hat. Man hat darüber dieses und jenes gerätselt und ist dabei davon ausgegangen, dass die Erzählung im Epos nur einen beiläufigen Charakter habe und keinen Abschluss besitze, während sie in der Ballade in sich gerundet sei; natürlich sticht auch ins Auge, dass die Gestalt des wilden Weibes in der Ballade viel urtümlicher gezeichnet ist als im Epos. Hermann Schneider spricht sich einmal dahin aus, dass die Annahme, der Verfasser der Ballade habe aus dem weitverbreiteten Heldenbuche geschöpft, die nächstliegende wäre; aber aus besagten Gründen konstruiert er ein Minneabenteuer Wolfdietrichs mit Wildfrauen, das sowohl dem Epiker wie dem Balladendichter vorgelegen habe und von beiden jeweils in ihrem Sinne bearbeitet worden sei[1]. Auch John Meier, der das Ursprüngliche der Ballade hervorhebt, nimmt keine unmittelbare Entlehnung, die für ihn von der Ballade zum Epos gegangen sein müsste, an, sondern eine gemeinsame Quelle, jedoch kein Lied, sondern eine Prosasage.

Diesen Konstruktionen mit einer Unbekannten ist jedoch folgendes entgegenzuhalten:

1. Die Rome-Episode ist nur im «grossen Wolfdietrich» enthalten, fehlt indes in den älteren Bearbeitungen. Wenn der Kompilator sie einer früheren Gestaltung des Epos entnommen haben sollte, dann am ehesten C III, das etwa um 1280 verfasst sein dürfte und sich durch gewisse stilistische Eigentümlichkeiten sowie die Durchführung des Binnenreims auszeichnet.

2. Das Rome-Abenteuer bildet in vielen Punkten eine genaue Parallele zu dem zuvor bestandenen Abenteuer mit dem Riesen Baldemar[2], aber doch in gewissem Sinn eine Art Gegenstück, da es wider Erwarten einen freundlichen Ausgang nimmt. Die Auffassung legt sich nahe, dass die Rome-Episode von einem späteren Bearbeiter des Wolfdietrichstoffes frei als füllendes, durch seine kontrastierende Stimmung die Erzählung wesentlich bereicherndes Pendant zu dem Abenteuer mit Baldemar erfunden worden ist.

---

[1] Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich (München 1913) 256f.

[2] Baldemar (B) und Rome (R) treten Wolfdietrich entgegen, als dieser auf einen «plân» heraustritt: von B heisst es: «über alle boume gienc sîn lenge gar»; von R: «Über alle boum sie gie»; beiden steht Wolfdietrich in Angst gegenüber; zu B sagt er: «du bist des tiuvels bruoder», R nennt er «tiuvel freisam»; B spricht Wolfdietrich als «kint daz tumbe» an, R. macht ihm den Vorwurf: «Ir sint, kint, vil tumber denne ir soltent sîn.»

Die Spannung zwischen dem dämonischen Aussehen von Rome und ihrem feinen höfischen Benehmen hat den Dichter zu reizvollen und humoristischen Schilderungen veranlasst; sie kann durchaus seiner persönlichen Planung entsprungen sein und braucht nicht das Ergebnis der Verhöfischung einer Natursage sein.

3. Das Hereinspielen Griechenlands und der griechischen Abstammung des Helden hat im Verlauf des Epos einen Sinn und ist von diesem aus verständlich; in der Ballade mit ihrem namenlosen Helden hat es keinen Bezug und wirkt daher sinnlos.

4. Am meisten schlägt folgende Beobachtung durch: In der Ballade nimmt das wilde Weib den Jäger nach der Begegnung am Arm, das Ross am Zaum und erklimmt mit ihnen den Berg, der siebenzig Meilen hoch ist. Das ist natürlich ein Unsinn und ergibt eine unvorstellbare Höhe, abgesehen davon, dass es merkwürdig berührt, die Höhe eines Berges nach Meilen und nicht etwa nach Fuss zu messen. Aber es lässt sich erklären, wie dieser Unsinn zustande kam. Im Epos schleppt Rome Ross und Reiter zum Abschluss ihrer Traversierung des Hochgebirges zweiundzwanzig Meilen weit über Land, bis sie in der lombardischen Ebene angelangt sind. Dieser Zug ist in der Ballade nach vorne gerutscht und hat etwas völlig Unmögliches ergeben; aber wir sehen, dass hier, wenn auch am falschen Platze, etwas zugrunde liegt, was seine Stelle nur im Gesamtepos haben kann und nur in dessen Zusammenhang verständlich ist.

Wir müssen also auch beim «Jäger aus Griechenland» annehmen, dass dieses Lied unmittelbar auf dem Epos basiert, wobei der Dichter allerdings die Gestalt des Weibes an die mythischen Vorstellungen des Volkes angeglichen hat und zugleich der Erzählung, die in seiner Quelle nur einen Durchgangscharakter hatte, gemäss den Anforderungen, die ein Tanzlied stellt, Rundung und einen dramatischen Abschluss verlieh.

Auch eine dritte deutsche Ballade hat engste Beziehungen zu einer Episode des Wolfdietrich. Das Epos erzählt:

Als Wolfdietrich auszieht, um den Drachen zu bekämpfen, der sein Unwesen in der Lombardei treibt, stösst er im Wald auf einen toten Ritter, bald darnach begegnet er auch dessen jammernder Witwe. Sie war mit ihrem Manne und einem beträchtlichen Gefolge auf dem Ritt zu ihrer Mutter in hochschwangerem Zustand von dem Drachen überfallen worden, der elf Ritter verschlang und auch ihren Mann tötete. Die verzweifelte Frau überkommen die Wehen, und da alle Hilfe fern ist, macht ihr Wolfdietrich den Vorschlag, sie solle ihm ein Stück Tuch aus dem Hemd reissen und ihm die Augen damit verbinden; er wolle ihr dann Hebammendienste leisten. Sie lehnt jedoch dieses Angebot ab

und sendet schliesslich Wolfdietrich fort, ihr Wasser zu bringen. Als er zurückkehrt, findet er die Mutter samt einem Kinde, das sie geboren hatte, tot. Er schlägt die beiden Leichen in seinen Mantel und trägt sie nach einer verlassenen Kapelle. Mit seinem Schwerte hebt er ein Grab aus, legt Mutter, Kind und den vom Drachen getöteten Vater hinein und spricht ein Gebet.

Einen ganz ähnlichen Vorgang berichtet die Ballade von der «Geburt im Walde»; im deutschen Volksliedwerk ist sie unter Nummer 7 behandelt. Ich konnte seinerzeit ihre Darstellung auf etwa 30 deutschen Belegen aufbauen. Diese haben sich seither vermehrt; trotzdem sind vollständige Fassungen nach wie vor selten. Die Überlieferungen gehen nicht über das 19. Jahrhundert zurück und betreffen meist eine Kurzform, die sich im Laufe der Zeit durchgesetzt hat. Ergänzend können jedoch fremdsprachliche Fassungen herangezogen werden, vor allem dänische[1], deren nahe Zusammengehörigkeit mit den deutschen Versionen durch teilweise wörtliche Übereinstimmungen bewiesen wird. Auch die Niederlande, Schweden, Norwegen, England und Frankreich kennen das Lied.

Die deutsche Ballade erzählt in ihrer vollständigsten Form folgendes:

Die Mutter fragt ihre Tochter, weshalb sie so bleich sei; da muss diese gestehen, dass sie von einem Reiter ein Kind trägt. Die Mutter verwünscht sie darob: nie mehr möge sie fröhlich sein. Das Mädchen steigt auf einen hohen Berg und sieht den Reiter nahen; dieser nimmt sie auf sein Ross und beide reiten über Berg und Tal bis zu einem kühlen Brunnen. Sie bittet dort um einen Trunk frischen Wassers und fragt den Geliebten, da sie ihre Stunde nahen fühlt, ob nicht ein Dorf in der Nähe sei, wo man zwei, drei Frauen holen könnte. Der Geliebte schlägt vor, sie solle sich an ihm halten, was sie aber ablehnt; sie bittet ihn wegzureiten und zu warten, bis sie ihn rufe. Als das Rufen zu lange ausbleibt, sieht er nach ihr. Er findet sie tot; in ihrem Schoss ruhen zwei Söhnlein. Er wickelt die Neugeborenen in eine Schürze und gräbt mit seinem Schwerte ein Grab.

Ziehen wir noch die dänischen Fassungen zum Vergleiche heran, so sehen wir, dass auch hier die Tochter, der Milch aus den Brüsten fliesst, der Mutter ihren Fehltritt gestehen muss; diese droht, Medelvold – den Verführer – zu hängen, sie, die Tochter, ausser Landes zu jagen. Da flüchtet das Mädchen zu Medelvold, und dieser reitet mit ihr in aller Stille fort. Als Redselille die Wehen überkommen, macht der Geliebte ihr den Vorschlag, sie solle ihm ein Tuch vor die Augen binden, dann wolle er ihr helfen, als sei er eine Frau. Aber wie das Mädchen in der deutschen Fassung antwortet: «Eh' du sollest wissen der Jungfrauen Not, Eh' wollt' ich sterben den

[1] DgF 5/1 (1877–1890) 234ff. Nr. 271f.

bittern Tod», so antwortet auch Redselille: «Før Manden skulde vide af Kvindens Nød, langt heller vil jeg ligge i Engen død.» Nun erst sendet sie ihn nach Wasser, ebenso, wie dies im «Wolfdietrich» der Fall ist. Auch der Schluss ist im dänischen Liede klarer, als im deutschen: Er begräbt Mutter und Zwillinge und stürzt sich über dem Grab in sein Schwert.

Die ritterliche Sphäre ist im Dänischen noch unangetastet; wir müssen sie auch für das deutsche Lied voraussetzen: Der Reiter war ursprünglich ein Ritter.

Ergänzen wir durch den dänischen Sprössling, was in der deutschen Ballade brüchig geworden ist, so erkennen wir, dass Epos und Ballade eine bis in Einzelheiten sich deckende Geschichte erzählen, nur ist auch hier wieder die Frage zu lösen, auf welchem Wege und in welcher Richtung diese Themenverwandtschaft zustande gekommen ist. Die Antwort hängt auch hier aufs engste mit der Ansicht zusammen, die wir uns von der Genese der Erzählung im Wolfdietrich machen müssen. Sie muss bereits einer früheren Redaktion angehören, denn sie findet sich unter gewissen jeweiligen Änderungen in A, B und D und muss auch C angehört haben.

Man hat darauf hingewiesen, dass sich auch im Wigalois eine Episode findet, in der geschildert wird, wie der Held vor dem Kampf mit einem Drachen auf ein klagendes Weib stösst, das ihren Mann samt einigen weiteren Rittern durch den Drachen verloren hat. Wirnt von Grafenberg entnahm die Szene seiner französischen Vorlage, die sie ihrerseits dem Papageienroman entlehnte. In dieser Episode fehlt allerdings das Schwangerschaftsmotiv. Aber auch für dieses finden wir Parallelen im höfischen Epos. So wird im Oberon geschildert, wie der heilige Georg die Tochter des Königs von Persian entführt und auf der Flucht mit ihr zu einer Quelle kommt. Während er dort ruht, kommt ein Drache angeschlichen; das Mädchen warnt ihn und er bekämpft und erlegt das Ungeheuer. Nun überkommen die Prinzessin die Wehen, und der heilige Georg macht ihr den Vorschlag, sie solle ihm die Augen verbinden.

Dass Wolfdietrich einen Drachenkampf zu bestehen hat, war durch die Verbindung mit dem «Ortnit» von vornherein gegeben. Gehen wir nun mit der Annahme nicht fehl, dass einer der frühen Gestalter des Wolfdietrichepos' sich durch die beiden eben genannten Episoden aus dem Bereich des Ritterromans hat anregen lassen, da beide sich in Verbindung mit einem Drachenkampf, den auch er zu schildern hatte, abspielten, und dass aus der Vereinigung beider Episoden der charakteristische Verlauf der Geschehnisse, wie wir

ihn aus dem Wolfdietrich kennen, resultierte, so ist auch hieraus wiederum zu folgern, dass das Epos der gebende, die Ballade der empfangende Teil gewesen ist. Ein beachtlicher Unterschied im Gefüge der beiden Gestaltungen unserer Erzählungen steht dieser Annahme keineswegs im Wege. Im Wolfdietrich ist der Vorfall eines der vielen Abenteuer, die an den Helden von aussen her herantreten, und dient im Zusammenhang des Epos dazu, die Gefährlichkeit des Drachen, mit dem zu kämpfen der Held sich anschickt, sinnfällig zu machen. Diese Beiläufigkeit musste der Balladendichter, der etwas in sich Gerundetes zu bieten hatte, aus dem Wege räumen. Er erreichte es dadurch, dass er das zufällige Zusammentreffen von Ritter und Dame in ein schuldhaftes Verhältnis von Jüngling und Mädchen verwandelte und das tragische Ende als unweigerliche Folge des Fehltritts der beiden, denen die Mutter darob flucht, darstellte. Aus einem beiläufigen, vom Abenteuerlichen und Ungewöhnlichen umwitterten Ereignis ist ein in sich gerundetes Geschehen geworden, das rein im Menschlichen gründet und uns in seiner beispielhaften Schickung zu tiefst berührt, ein Geschehnis, das uns nicht bloss als gespannte Zuhörer oder besessene Leser anspricht, sondern von uns nach dem Willen des Dichters im eigenen spielerischen Einsatz unter Singen und Tanzen darzustellen ist.

Noch ein viertes Beispiel möchte ich Ihnen vor Augen führen, bei dem die Verhältnisse allerdings weniger durchsichtig sind, als bei den drei vorbehandelten Liedern.

Es gibt eine Ballade, die man nach der Hauptgestalt die «Pilgrimsballade» nennen kann. Auf deutschem Gebiet ist sie allerdings nur spärlich überliefert: wir finden sie lediglich in einigen wenigen alten Flugblättern sowie im «Venusgärtlein» von der Mitte des 17. Jahrhunderts; im Volke selbst muss sie schon seit längerer Zeit verklungen sein. Doch besitzen wir aus Flandern noch eine Fassung aus den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts[1], ausserdem ist das Lied in Dänemark noch lebendig, wohl als Abkömmling eines alten, aber nicht auf uns gekommenen Flugblatts[2]. In den Niederlanden und in Flandern finden wir es kontaminiert mit anderen Liedern, so mit dem «Verkleideten Markgrafensohn»[3] und mit dem «Schloss in Österreich»[4].

---

[1] Jahrbuch für Volksliedforschung 3 (1932) 172f.
[2] Ev. Tang Kristensen, Jyske Folkeminder 1 Nr. 25 und 10, 260. Nr. 63.
[3] van Duyse a.a.O. (S. 155 Anm. 2) Nr. 29.
[4] Blyau-Tasseel a.a.O. (S. 159 Anm. 2) Nr. 47 und 48.

Wir wählen zum Ausgangspunkt das 1610 hier in Basel bei Johann Schröter gedruckte Flugblatt, in welchem das Lied unter folgender Angabe abgedruckt ist: «Ein schön new Lied, Vormals im Truck nie außgangen». Hier hat es folgenden Inhalt[1]:

Ein junger Graf hat sein Augenmerk auf die wunderschöne Gattin eines Edelmanns gerichtet. Er verkleidet sich als Pilger, begibt sich zu des Edelmanns Schloss und bittet um Einlass. Er wird ihm gewährt und es wird ihm Speise und Trank vorgesetzt. Nach der Mahlzeit fragt der Edelmann seinen Gast, ob er aus Schwaben oder aus Franken gekommen sei, worauf der Pilger antwortet: «In Franken bin ich wohlbekannt, in Schwaben bin ich erzogen, und was ich drinnen verloren hab', das darf ich wieder holen.» Die Gattin des Edelmannes äussert, es gehöre sich nicht, dass man die Leute ausfrage; man solle den Gästen, wenn sie gespeist hätten, zu Bette leuchten. Sie erhält für diese Rüge vom Hausherrn einen Schlag ins Auge. «Das wird Euch noch gereuen!» ist ihre trotzige Antwort. Um Mitternacht begibt sich der Edelmann zur Mette, die Edelfrau zum Pilger ins Bett, und als die Vöglein mit ihrem Gesang den Tag ankünden, reitet sie mit ihm von dannen. Als der Edelmann von der Frühmette zurückkommt und erfährt, was vorfiel, reitet er mit seinem Knecht den beiden nach. Als sie auf die Heide kommen, erblicken sie ein schönes Schloss und erfahren von einem Jäger, dass darinnen eine wunderschöne Frau wohnt, die mit einem Pilger hergezogen kam. Da sagt der Herr zu seinem Knecht: «Wohlan, kehren wir um! Will meine Frau keine Ehre haben, so habe sie Spott und Schande!»

Auch diese Ballade spiegelt offensichtlich mittelalterliche Verhältnisse. Da wird uns der Edelmann vorgestellt, der auf seinem entlegenen Schlosse haust und gerne einem Pilger Unterkunft gewährt für die Nacht; nicht nur, weil es Gasthäuser zur Beherbergung von Fremden damals noch nicht gab, sondern auch, weil er hoffen durfte, von einem Pilger viel Interessantes zu erfahren, wie er ja auch, kaum dass der Gast gegessen hat, seine Neugier nicht mehr bezwingen kann. Und als frommer Christ reitet er mitten in der Nacht zu der stundenweit entfernten Kirche, um der Frühmette beizuwohnen. – Was uns aber hier mehr interessiert: wie ist das Verhältnis zwischen Pilger, Edelmann und Edelfrau zu deuten? Was sollen die Worte des Pilgrims: «Was ich in Schwaben verloren hab', das darf ich wieder holen.» Das ist doch kaum anders zu deuten, als dass die Edelfrau einst dem Pilger angehörte, aber entführt wurde, worauf dieser sich aufmacht, sie wieder zu gewinnen. Bei einer solchen Annahme wird auch das Verhalten der Edelfrau dem Gast gegenüber verständlich und entschuldbar, und wir verstehen auch, wieso der Edelmann, wenn er sich tatsächlich unrecht-

[1] Abdruck u.a. bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort 1, 462f. (Nr. 138b).

mässig in den Besitz der Frau gesetzt hat, die Verfolgung der beiden aufgibt, ohne vermeintliches Recht mit Waffengewalt zu verteidigen. Und dass wir mit dieser Deutung auf dem rechten Wege sind, wird auch dadurch nahegelegt, dass die Ballade damit Anschluss gewinnt an einen im Mittelalter äusserst beliebten Erzählstoff.

Die Geschichte, dass einem Manne die Frau entführt wird und dieser, sich verkleidend, nach der Behausung des Entführers sich begibt, um mit List seine Frau zurückzuholen, stammt offenbar aus dem Orient. Sie ist dort mit der Salomonsage verwoben und hat mit ihr sich über ganz Europa verbreitet. Den Spielleuten war sie ein beliebter Vorwurf, und auch der «König Rother» hat von ihm profitiert. Auf Grund dieses Vorwurfes der Salomonsage sind auch im Ausland Lieder entstanden, so in Dänemark die Ballade von «Kong David og Solfager»[1], in England das Lied von «John Thomson und dem Türken»[2] und in Russland die Byline von «Zar Salomo und Vasilij Okuljevič»[3].

Uhland hat bereits darauf hingewiesen, dass ein unter dem Namen von Gotfrid von Nîfen überliefertes Lied nahe Beziehungen zu unserer Ballade hat. Ein mit einer Kotze bekleideter Pilger bittet um Herberge, und als der Wirt misstrauisch ihm diese nicht gewähren will, macht er ihm Vorwürfe, was ihm das Besuchen der Mette hülfe, wenn er sich des armen Pilgers nicht annehmen wolle. Das Lied, von manchen Forschern geradezu als Volkslied angesprochen, ist nur mit zwei Strophen überliefert; seine Verwandtschaft mit der Pilgrimsballade kann daher mehr geahnt, als streng bewiesen werden. Gottfrid von Nîfen ist urkundlich von 1234 bis 1255 nachweisbar.

Aber zu etwa der nämlichen Zeit finden wir den Stoff auch im Volksepos verarbeitet in einer der Ballade sehr nahestehenden Formung, nämlich in der nach Bayern weisenden spielmännischen

---

[1] DgF 8, 14ff. Nr. 468.

[2] Fr. J. Child, The English and Scottish Popular Ballads 5 (1894) 1ff. Nr. 266.

[3] «Василій Окуловичъ и Соломанъ» (s. Trautmann, Die Volksdichtung der Grossrussen 1 [Heidelberg 1935] 246ff.) – Einen ähnlichen Vorwurf behandeln auch folgende Balladen: a) L'Escrivette (Doncieux, Le Romancéro populaire de la France [Paris 1904] S. 125); b) Erlend og Mattis (DgF Nr. 299); c) Kralj Matjaž reši svojo nevesto (K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi 1 [Ljubljana 1895–1898] S. 3ff. Nr. 1–8 [slov.] und Nr. 48 [kroat.]). S. zu diesem Liede auch Ivan Grafenauer, Lepa Vida (Ljubljana 1943) 9ff. In diesem Liede vollzieht sich die Entführung in der Weise, dass König Matjaž seine Frau im fremden Lande beim Reigentanze antrifft, am Tanze teilnimmt, sie ergreift, aufs Pferd hebt und mit ihr davonsprengt. Dieses Motiv ist in mehreren Balladen anzutreffen, s. z. B. Deutsches Volksliedarchiv A 109732 aus der Gottschee; Karadžić, Српске народне пјесме 1[4] (1932) Nr. 385 und DgF Nr. 396.

Bearbeitung B des Wolfdietrich: es handelt sich um die «Drasian-Episode», die einige Jahrzehnte später mit einigen Erweiterungen auch in die alemannische Kompilation D des Wolfdietrich übernommen wurde.

Diese Drasian-Episode hat folgenden Verlauf:

Drasian entführt Wolfdietrichs Frau Sigeminne, als dieser mit Gefolge einem Hirsch mit goldenem Geweih nachjagt. Als Wolfdietrich bei seiner Rückkehr sein Weib vermisst, zieht er einen Kotzen an und steckt sein Schwert in einen Palmwedel. In dieser Weise als Pilger verkleidet begibt er sich auf die Suche nach seiner Frau. Ortnit schliesst sich ihm an. Sie gelangen zu einem Waldaufseher; Wolfdietrich führt von da ab die Nachforschungen allein durch. Als er unter einer Linde rastet, erblickt ihn Sigeminne vom Fenster ihrer Burg aus. Sie sagt zu Drasian, er würde ihre Huld geniessen, wenn er ihr jenen Pilger zuführe. So wird dieser von Drasian in die Burg geführt. Dort erblickt er einen Wandteppich, der aus seinem Zelte stammt. Bei der Mahlzeit bedienen viele Zwerge. Wolfdietrich muss an Sigeminnes Seite essen, und diese fragt den Pilger, ob er etwas von Wolfdietrich erfahren habe. Der Pilger berichtet, vor kurzem habe ein junger König auf Alt-Troyan Hochzeit mit einer minniglichen Frau gehalten. Als Sigeminne über dieser Botschaft in Tränen ausbricht, will Drasian den Gast umbringen. Als der Burgherr Sigeminne zu Bett geleiten will, zieht Wolfdietrich das Schwert aus seinem Palmwedel; es kommt zum Zweikampf, in welchem Wolfdietrich siegt. Er zündet Drasians Burg an und begibt sich mit Sigeminne auf den Heimweg.

Es genügt nun nicht, diese Erzählung aus dem Wolfdietrichepos mit der Pilgrimsballade zu vergleichen und daraus Schlüsse zu ziehen; wir müssen vielmehr zum Vergleich noch eine Ballade heranziehen, die in Jugoslawien in serbischer und bulgarischer Sprache verbreitet ist und in manchen Punkten der Drasian-Episode noch näher steht, als die deutsche Ballade[1]. Ich gebe den Inhalt nach einer alten Fassung, die Bogišić mitgeteilt hat[2].

Kraljević Marko erhält drei Briefe, darunter auch den Befehl, zum Zarenheer einzurücken. Drei Jahre lang dient er dem Zaren und nimmt an den kriegerischen Unternehmungen teil, da erfährt er, dass Minja Kosturanin seinen Hof niedergebrannt sowie Gattin und Mutter entführt habe. Nun begibt sich Marko nach der Sveta Gora und zieht ein Mönchsgewand an; seinen Säbel verbirgt er unter der Kutte. Dann reitet er ins Land der Ungarn. Dort trifft er seine Gattin und bittet sie um Nachtquartier; Minja gibt die Erlaubnis dazu. Er wird bewirtet. Dabei erblickt die Gattin Markos weissen Schafspelz am Gast und fragt ihn, woher er den habe sowie Markos Pferd. Der Mönch gibt

---

[1] V. St. Karadžić, Српске народне пјесме 2 Nr. 61; Hrvatske narodne pjesme 2 Nr. 47f. und S. 419–426; Romanski, Прегледъ на българскитѣ народни пѣсни 2, 185ff. Nr. 28 б und S. 189f. Nr. 33 б. Die einzelnen Fassungen weichen öfters erheblich voneinander ab.

[2] Народне пјесме 1 (Belgrad 1878) 20ff. Nr. 7.

vor, Marko sei krank ins Kloster gekommen und dort gestorben, nachdem er ihm beides vermacht habe. Als die Gattin dies hört, bricht sie in Tränen aus, aus welchem Grunde Minja sie schlägt. Da zieht Marko den Säbel und haut Minja den Kopf ab; seinen Hof zündet er an.

Man hat versucht, geschichtliche Grundlagen für dieses Lied nachzuweisen[1], es ist jedoch nicht zu verkennen, dass es aufs Ganze gesehen die nämliche Erzählung verarbeitet, die wir eben aus dem Wolfdietrich kennen gelernt haben. Dabei ist zu beachten, dass der Ausgang in beiden Gestaltungen des Stoffes der gleiche ist: Der Held zieht sein verborgen gehaltenes Schwert und schlägt den Entführer nieder; seine Behausung zündet er an. In der deutschen Ballade dagegen fehlt dieser tragische Schluss: Der Frauenräuber wird lediglich genasführt und muss sich schliesslich in sein verdientes Schicksal ergeben.

Eignet dieser leichtgeschürzte Schluss der deutschen Ballade von allem Anfang an, oder spiegelt das südslawische Lied eine ältere Form des deutschen wider, das im Anschluss an die Drasian-Episode ursprünglich ebenfalls mit der Erschlagung des Entführers geendet hätte? Es ist schwerlich anzunehmen, dass ein jugoslawischer Dichter aus dem Wolfdietrich-Epos schöpfte, dagegen könnte ein deutscher Balladendichter sehr wohl Bekanntschaft mit dem spielmännischen Wolfdietrich B geschlossen und ihn als Quelle für sein Pilgrimslied benützt haben, zumal viel dafür spricht, dass sowohl diese Ballade wie Wolfdietrich B bairischen Ursprungs sind. Zu sicheren Schlüssen können wir indes nicht gelangen, doch steht auch in diesem Falle die enge Verwandtschaft zwischen der epischen Erzählung und dem Tanzlied unzweifelhaft fest.

Mögen die vier Beispiele, die wir betrachtet haben, verschieden starke Beweiskraft besitzen: Ich glaube immerhin den Beweis erbracht zu haben, dass, wie in anderen Ländern, so auch in Deutschland Balladendichter sich epischer Werke als einer Stoffquelle bedient und bezeichnende Episoden derselben zu Tanzliedern umgedichtet haben, wobei sie natürlich Rücksicht zu nehmen hatten auf die besonderen Anforderungen, die die neue Gattung an Aufbau Stil, Gehalt und Darstellung stellte. Die Ballade stand in Blüte, man war immer wieder auf neue Sangestexte erpicht und holte sich die Anregung dafür, wo man sie eben fand. Dass man dabei auch

---

[1] S. Dr. Kostić, Тумачења друге књиге српских народних пјесама В. Ст. Караџића (Belgrad 1937) 95. Zum Lied und seinen Beziehungen s. auch noch M. Simanović im Archiv für slav. Phil. 36 (1916) 67ff.

zum Epos griff und vor allem zum Epos spielmännischer Prägung, ist verständlich.

Bei den früheren Bemühungen, die Beziehungen von Lied zu Epos zu klären, hat freilich zumeist das umgekehrte Verhältnis zur Diskussion gestanden: Lieder als Quellen des Epos. Unsere obigen Feststellungen *nach*epischer Balladen sollen indes nicht dazu verleiten, die Existenz *vor*epischer Lieder zu leugnen. Wir werden daran festhalten, dass zu den Vorstufen des Nibelungenliedes Kurzlieder von episodischem Charakter gehörten; wir kennen Lais, welche einzelne Geschehnisse aus dem Bereich der Tristansage behandeln als Vorläufer der allumfassenden Tristan-Epen. Und wenn wir zuvor die Völsungasaga und þiðrikssaga als Vorlage für junge Balladen namhaft machten, so sei nicht vergessen, dass diese beiden Prosa-Epen ihrerseits wieder auf Grund einzelner Heldenlieder verfasst worden sind, wie sie zur Kenntnis des Epikers gelangten. Wir sind uns auch klar darüber, dass solche epischen Lieder in erster Linie dem Vortrag vor versammelter Zuhörerschaft dienten; ob sie gelegentlich auch getanzt wurden, bleibe dahingestellt[1]. Auch kommen wir mit ihnen in Zeiten, die weit vor denen der eigentlichen Tanzballaden liegen.

Damit Sie nun keine falsche Anschauung von den Beziehungen zwischen Epos und Lied mit nach Hause nehmen, möchte ich doch dem entgegengesetzten Aspekt noch einige Worte widmen.

An der alten, primitiven Auffassung, die Epen seien in der Weise

---

[1] Belege hiefür gibt es bei fremden Völkern. Ich nenne zwei Beispiele, und zwar eines aus der Vergangenheit und eines aus der Gegenwart. In seiner Vita des hl. Faro (9. Jh.) kommt Hildeger auf ein Lied zu sprechen, das den Heiligen preist (De Chlotario est canere rege Francorum ...) und von dem er berichtet: «... feminaeque choros inde plaudendo componebant» (vgl. H. Grégoire, La cantilène de S. Faron, 1934). – In gewissen Gegenden Jugoslawiens lebt noch heute der Brauch, Heldenlieder zum Reigen zu singen. So singt man in der Crna Gora von Ereignissen aus dem russisch-türkischen Krieg, den Balkankriegen und dem Ersten Weltkrieg zum Kolo, nur dass das Versmass der Acht- und nicht der Zehnsilbler ist; und im kroatischen Küstenland singt man zur Fasnachtszeit bei den Tänzen von Kraljević Marko und anderen Volkshelden (M. Murko, Tragom srbsko-hrvatske narodne epike 1 [Zagreb 1951] 263). Gleiche Stoffe bildeten den Inhalt der Lieder zum «starinsko kolo» am Stephans-, Neujahrs- und Dreikönigstag auf Brač (ebd. S. 264). Murko sagt: «Auf Grund der Belege, die ich gesammelt habe, kann man mit Sicherheit behaupten, dass die serbokroatische Volkspoesie Beweise liefert für die ursprüngliche Einheit von Tanz und Gesang und aller Art von Poesie, sofern in ihr neben epischen und lyrischen auch dramatische Elemente vorhanden sind ...» (S. 265) – Wie weit darf man solches auch für das alte deutsche vorepische erzählende Lied auf Grund eines Analogieschlusses voraussetzen?

entstanden, dass ein Redaktor vorhandene Episodenlieder einfach aneinandergereiht habe, seine Tätigkeit sich also lediglich auf die Zurüstung und Aneinanderpassung bestehenden Liedguts beschränkte, wird heutigentags niemand mehr festhalten. Andreas Heusler hat in seiner nicht nur von umfassender Materialkenntnis, sondern auch von feinstem Kunstverständnis getragenen Abhandlung «Lied und Epos»[1] klar herausgearbeitet, dass das Epos nicht nur eine Summe von Liedern sein kann, sondern durch seinen Stil, die Art der Darstellung und das Tempo der Erzählung sich grundlegend vom Liede unterscheidet, so dass ein solches, wenn es in eine Epopöe eingehen soll, den grundlegenden Wandel von liedhafter Knappheit zu epischer Breite durchmachen muss. Dass Heusler sich auf germanische Verhältnisse beschränkte, kam der scharfen Zeichnung des Bildes zustatten; und diese glückte im besonderen noch dadurch, dass auf seiten des Epos im Nibelungenlied eine ausnahmsweise hoch entwickelte Form dieser Gattung kontrastierend dem Liede entgegengesetzt werden konnte.

Wenden wir jedoch den Blick ab von der germanischen Welt und betrachten die Verhältnisse bei gewissen anderen Völkern, so hört vielfach die Möglichkeit auf, Lied und Epos in ähnlicher Weise scharf zu kontrastieren. Es begegnen uns da Fälle, dass im gleichen Bereich kurze Lieder neben solchen stehen, die in Anbetracht ihres grossen Umfangs als Kurzepen bezeichnet werden könnten; dabei benützen aber beide Arten die nämlichen künstlerischen Mittel und es bestehen keinerlei stilistische Unterschiede zwischen ihnen. Auch liegt nicht etwa ein entwicklungsartiges Fortschreiten vom kurzen zum langen Liede vor, sondern ein und derselbe Sänger ist befähigt, je nach Gelegenheit und Zuhörerschaft das eine mal einen Liedinhalt mit knappen Strichen zu skizzieren oder ihn mit Behaglichkeit auszuführen. Auch beim Kurzliede muss nicht notwendigerweise eine Beschränkung auf eine einzige Episode stattfinden, sondern es können mehrere in ihm dargestellt werden; allerdings muss die Darstellung in letzterem Falle flüchtiger sein als beim einepisodischen Liede[2].

Unter den serbischen Heldenliedern, die Vuk Karadžić mitteilt, finden sich welche, die keine 100 Zeilen erreichen; muselmanische Sänger desselben Sprach- und Kulturraums, die freilich oft die Aufgabe haben, im Fastenmonat die Leute Nächte hindurch bis

---

[1] Lied und Epos in germanischer Sagendichtung (Dortmund 1905).

[2] Vgl. zu dem folgenden das ausgezeichnet unterrichtete und unterrichtende Werk von C. M. Bowra, Heroic Poetry (London 1952).

zum Morgengrauen zu unterhalten, bringen es zu Liedern von drei- bis viertausend Zeilen. Ihr Vortrag kann 7–8 Stunden dauern, oder der Sänger verteilt ihn auf zwei, drei Nächte[1]. Auch unter den russischen Bylinen, einer stilistisch scharf profilierten Gattung von Heldenliedern, treffen wir auf solche, die noch nicht das Mass eines halben Hunderts an Zeilen erreichen, andererseits auf solche, die ihrer 2000 zählen. Kürze oder Länge eines Liedes wird vielfach durch die Aufgabe bestimmt, die es zu erfüllen hat. Der Möglichkeiten, ein Lied aufzuschwellen, gibt es mehrere: Der Dichter kann zusätzliche Vorfälle einschieben, er kann den Charakter der Hauptpersonen eindringlicher herausarbeiten durch Reden, die er sie halten oder Handlungen, die er sie vollbringen lässt; er kann Konflikte nicht nur von der eigenen, sondern auch von der gegnerischen Seite her beleuchten, und schliesslich kann er seine Personen Geschichten erzählen lassen, die nur lose mit dem Hauptgeschehen zusammenhängen.

Zur Veranschaulichung des Gesagten will ich ein Beispiel anführen. Eine russische Byline erzählt folgendes:

Fürst Michajlo muss sich zum Heeresdienst begeben; bevor er wegreitet, bittet er seine Mutter, sie möge um seine Gattin besorgt sein, und gibt genaue Anweisung, was man der jungen Fürstin zu essen und zu trinken vorsetzen solle. Michajlos Mutter heizt jedoch, kaum dass der Sohn weggeritten ist, das Bad und bringt die Schwiegertochter und das Kind in ihrem Leibe um, indem sie ihr einen glühenden Stein auf die Brust legt. Die Leichen lässt sie in einem Eichenklotz bergen, der, mit Eisenbändern versehen, durch Fischer im Meere versenkt wird. – Der Fürst wird durch üble Vorzeichen davon unterrichtet, dass zu Hause ein Unglück geschehen ist. Er reitet heim; beim Palaste kommt ihm nicht die Gattin, sondern die Mutter entgegen. Er fragt, wo sich die Fürstin aufhalte, und wird von der lügnerischen Mutter mehrfach fehlgesandt; schliesslich erfährt er von den Ammen, was vorgefallen ist. Er begibt sich zu den Fischern, lässt den Block aus dem Meere fischen und begeht über den Leichen von Frau und Kind Selbstmord.

Ich kenne etwa 70 Fassungen dieser «ballada-bylina», die natürlich in manchen Zügen von einander abweichen; der Stoff ist auch in einem deutschen Lied der Siebenbürger Sachsen verarbeitet, welches der nächste Halbband des Deutschen Volksliedwerkes bringen wird[2]. Die Byline hat durchschnittlich etwa 150 Zeilen, doch gibt es auch bedeutend kürzere Varianten. Wir besitzen von ihr auch eine

---

[1] M. Murko in SB Wien, phil.-hist. Kl. 173/3 (1913) 18f. und das oben zitierte Werk «Tragom ...» 352ff.; 258f.

[2] Nr. 77 «Die gemordete Schwiegertochter». S. auch W. Schuster, Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder (Hermannstadt 1865) 62ff. Nr. 50.

Fassung aus dem Munde der Marfa Semenovna Kŕukova, einer begabten und schöpferischen Sängerin aus einer Familie, die führend im Bylinengesang war. Sie gab an, das Lied von ihrem Grossvater übernommen zu haben, doch scheint sie vielfach der Version ihrer Mutter[1] zu folgen. Aber ihre Fassung enthält auf weite Strecken hin Teile, die in der ganzen übrigen Überlieferung der Byline keinerlei Seitenstück haben und die ihrer schöpferischen Individualität ihre Entstehung verdanken. Ihre Fassung zählt 923 Zeilen gegenüber 169 Zeilen der Fassung ihrer Mutter. Sie wurde 1934 in einem Dorf an der Winterküste des Weissen Meeres aufgezeichnet[2].

In der Fassung der Mutter heisst es, dass Fürst Michajlo seiner Mutter anempfahl, ihre Schwiegertochter Marfida mit Zuckerwerk zu speisen und mit süssem Met zu tränken. Die Byline fährt dann fort:

> Kaum war es gelungen dem Fürst Michajlo
> vom weiten Hofe wegzureiten,
> zum offenen Feld war er noch nicht geritten,
> sieh, da strauchelte sein treffliches Pferd ...

Auch in der Fassung der Tochter legt Michajlo seiner Mutter die Sorge um die Fürstin Marfida ans Herz. Aber was wird nun von da ab weiter berichtet bis zum Eintreffen der Schlimmes verkündigenden Vorzeichen? Ich gebe hier nur eine kürzende Inhaltsangabe; im Bylinenstil des Originals nimmt sich dies noch um ein gutes breiter und feierlicher aus.

Die Mutter verschwor sich: «Alles werde ich getreulich halten; Marfidas Gesundheit werde ich erhalten.» Michajlo nahm Abschied von der Mutter und begab sich zu seiner jungen Gattin. Diese erhob sich vom Stuhl und hiess den Gatten sich setzen. Dieser aber entgegnete: «Ich habe keine Zeit, mich zu setzen; ich muss ins Feld ziehen zum Treffen der Helden.» Die Fürstin bat: «Nimm mich mit, Michajlo. All dies möchte ich sehen. Ihr werdet von alten Zeiten singen; mich gelüstet, all dies zu hören.» Michajlo antwortete: «Gerne würde ich Dich mitnehmen; aber es wird nicht lange dauern, da wird man mich Väterchen, Dich Mütterchen nennen müssen.» Da sprach die Fürstin: «Wenn ich schon nicht mit Dir reisen darf, so kannst Du später auch keine Vorwürfe erheben, möge passieren, was da wolle.» Michajlo entgegnete: «Nach drei

---

[1] Über diese Аграфена Матвѣевна Крюкова (sie beherrschte 10300 Zeilen) s. M. Speranskij, Русская устная словесность Band 2: Былины, историческія пѣсни (Moskau 1919) S. XLVIff.; kurz auch bei Trautmann, Das Heldenlied (1935) 28f. Abdruck ihrer Fassung in: Бѣломорскія былины записанныя А. Марковымъ (1901) 169ff. Nr. 31.

[2] Abdruck in Советский фольклор Nr. 2/3 1935 (Moskau-Leningrad 1936) 142ff.; vgl. dazu den Aufsatz von A. M. Astachova, ebd. 153ff.

Tagen werde ich zurückkehren.» Er nahm einen kostbaren Ring vom Finger, zog seine Mütze und verabschiedete sich von ihr. Er zog seine Heldenmontur an, seinen Panzer, rief seinen Dienern, sie möchten sein Pferd vorführen, gesattelt und mit goldenen Steigbügeln versehen. Er schwang sich aufs Ross, ergriff Säbel und Lanze samt der Peitsche, ritt zum Palast, wo die Fürstin am Fenster stand und mit einem weissen Tuch winkte, aufgelöst in Tränen und laut schluchzend. Auch der Fürst winkte mit einem Tüchlein und bat, sie solle ihr weisses Antlitz nicht benetzen, ihre strahlenden Augen nicht betrüben. Nochmals verneigte er sich und ritt weg ... Und erst jetzt wird die Fassung der Mutter wieder aufgenommen: Kaum war er weggeritten, strauchelte sein Ross ...

In ähnlicher Weise behandelt Marfa auch den übrigen Teil der Byline. Wennschon ihre Zusätze als eigene, individuelle Leistung zu würdigen sind, so bewegen sie sich doch auch wiederum in traditionellen Bahnen: Es sind vor allem die Bylinen «Dunaj» und «Garves», die ihr Anregungen für ihre Ausschmückungen vermittelt haben; gegen Ende zeigt sich auch der Einfluss der traditionellen Totenklage.

Neben solchen kürzeren und längeren Liedern steht bei manchen Völkern aber noch eine Epik von wahrhaft grossem Umfange. Auch diese zeigt gegenüber den Liedern keine wesenhaft anderen Stilmerkmale; allerdings erfordert es eine bedeutende Künstlerschaft, bei solchen Grossepen die Vielzahl der Episoden zu einer klar zu übersehenden Abfolge anzuordnen und trotz bunter Fülle des Inhalts die Einheitlichkeit des Epos zu wahren. Ein glänzendes Beispiel in dieser Hinsicht ist ja die Odyssee. Im Bereich der Bylinendichtung ist es zu keinem Grossepos gekommen. Wohl aber lassen sich Ansätze dazu neuerdings in Jugoslawien beobachten. Als Milman Parry 1934/35 den Balkan bereiste, lernte er in Südserbien den 60jährigen Avdo Međedović kennen, der Lieder von der Ausdehnung der Ilias und der Odyssee zu singen wusste. Das Lied von der Heirat des Smajlagić Meho besteht aus rund 12 000 Zeilen[1], und nicht minder lang ist das Lied von Osman Delibegović, dem Herrscher von Osek, das einen Rachefeldzug nach der weitentfernten Stadt Kajsar mit vielen Kämpfen auf dem An- und Rückmarsch und abschliessenden Hochzeitsfeierlichkeiten in der Heimat schildert. Zum Vortrag dieses Liedes benötigte der Sänger, der am Vormittag zwei Stunden sang und desgleichen am Nachmittag, zwei Wochen. Međedović scheint es in währendem Fortschreiten entworfen und gestaltet zu haben. Dabei konnte er weder lesen noch

[1] S. Milman Parry, Srpsko-hrvatske junacke pjesme 1 (Cambridge-Beograd 1954) 46 (Aufnahme 6840).

schreiben, beherrschte allerdings die poetische Tradition seines Volkes und deren Formelgut. Noch umfassender sind epische Leistungen bei gewissen asiatischen Völkerschaften. Bei den Usbeken schuf der Dichter Pulkan (er lebte von 1874 bis 1941) neben etwa 70 kürzeren Liedern ein Epos Kiron-Khan mit über 20 000 Zeilen; Lied- und Epenkunst liegen hier also in ein und derselben dichterischen Hand. Von den Karakirgisen wissen wir, dass bei ihnen schon im 18. Jahrhundert ein Barde namens Keldybek Lieder auf Manas und seine Unternehmungen gegen China verfasste; 100 Jahre später wurden solche von Radloff aufgezeichnet; 6000 Zeilen war ihr Höchstmass. Neuerdings verfasste indes Sagymbai Orozbakov ein Manasepos mit rund 40 000 Zeilen; und von Sayakbai Karalaev, der eine Fortsetzung dazu schrieb über die Taten von Manas' Kameraden Alaman Bet, geht die Kunde, er habe einen Manaszyklus von 400 000 Zeilen geschaffen.

Nach diesen grundsätzlichen Ausführungen möchte ich noch zwei spezielle Fälle herausheben und Ihnen schildern.

Der erste führt uns nach Finnland. Es ist Ihnen bekannt, dass dort eine reiche Dichtung an erzählenden Liedern besteht, den sogenannten «Runen». Sie war wohl ursprünglich im Südwesten Finnlands beheimatet, wurde dann aber im Verlauf der schwedischen Kolonisation immer mehr nach Norden abgedrängt und ist heutigentags vor allem noch in Karelien diesseits und jenseits der finnisch-sowjetischen Grenze lebendig[1]. Noch Ende des 19. Jahrhunderts konnte ein Sammler aus dem Munde einer Karelierin 1152 Lieder mit zusammen 32 000 Verszeilen niederschreiben. – Die finnischen Forscher haben unendliche Mühe darauf verwendet, die Geschichte der einzelnen Lieder herauszukristallisieren; es stand ihnen hiefür das umfängliche Material der Finnischen Literaturgesellschaft zu Gebote. Dabei ergab sich, dass die karelischen Sänger eine starke Kombinationslust entfalteten und Einzellieder bald in dieser, bald in jener Weise miteinander verbanden, wodurch Zyklen von übergreifendem Umfang geschaffen wurden. Dies wurde dadurch erleichtert, dass man Taten, die ursprünglich von verschiedenen Helden erzählt wurden, auf einen einzigen vereinigte. Man schob ferner nicht nur Stücke aus anderen Heldenliedern ein, sondern auch solche aus Liedern lyrischen oder magischen Inhalts. Eine besondere Anziehungskraft übte das an sich schon episodenreiche Lied vom Zauberkleinod Sampo aus, um das man die vielen Gesänge

[1] Vgl. Карельские эпические песни. Предисловие... В. Я. Евсеева (Moskau-Leningrad 1950).

auf den alten Väinämöinen gruppierte. Man vereinfachte die geographischen Angaben und verlegte einen grossen Teil der Geschehnisse nach einem «Nordheim», dem Lande «Pohjola». Dadurch hatte man die Möglichkeit, mehrere Zyklen, die sich herausgebildet hatten, miteinander zu kombinieren.

Die Entwicklung vom Einzellied zum Liederzyklus, die hier fern der ursprünglichen Heimat der «Runen» von unbekannten Sängern angebahnt worden war, wurde dann vor unseren Augen von einem Forscher, der aber zutiefst mit der poetischen Tradition seines Volkes vertraut war, zu Ende geführt. Der Arzt und erfolgreiche Sammler Elias Lönnrot versuchte, geleitet von dem Vorbild der homerischen Epen, alle ihm bekannt gewordenen Lieder zu einem einzigen grossen Epos zu verschmelzen. Nach viermaliger Umarbeitung erschien 1849 die abschliessende Redaktion des «Kalewala» mit über 23 000 Zeilen in 50 Gesängen. Nur in wenigen Fällen hat Lönnrot, um Verbindungen herzustellen, frei zugedichtet, aber auch dann unter Verwendung traditionellen Wortlauts; von ihm selbst geprägte Zeilen sind von äusserster Seltenheit. So besteht zwischen der Darstellungsweise der Lieder und der des Nationalepos keinerlei Unterschied; Lönnrot hat eine bereits im Zug befindliche Entwicklung als «Diaskeuast» zu Ende geführt.

Und nun der zweite Fall. Aus dem griechischen Kulturbereich besitzen wir nicht nur die alten homerischen Epen, sondern ausserdem ein Nationalepos aus mittelalterlicher byzantinischer Zeit; es schildert die Taten des Basileios Digenis Akritas. Digenis – der Zwiegeborene – heisst der Held, da sein Vater ein sarazenischer Emir, seine Mutter jedoch eine Griechin war, Akritas als Verteidiger der Grenze (*τὰ ἄκρα*). Das Epos berichtet zunächst von den Eltern des Digenis, dann von dessen Geburt, seinem schnellen Heranreifen, von Jagdabenteuern und Kämpfen mit Räubern (Apelaten), von der Entführung der schönen Eudokia, seinem Zusammentreffen mit Kaiser Romanos in Kappadokien, seiner Niederlassung am Euphrat in einem prächtigen Palast und seinem frühen Tod im Alter von 33 Jahren. Überliefert ist uns das Epos in sechs Handschriften aus verschiedenen Jahrhunderten; die älteste und beste ist die von Grotta Ferrata aus dem 14. Jahrhundert; im allgemeinen erzählen die Fassungen dieselben Ereignisse in der nämlichen Reihenfolge, so dass wir schliessen können, dass sie alle auf eine bestimmte Urfassung zurückgehen; aber im einzelnen sind die Fassungen sehr unterschiedlich, auch voll der Verderbnisse; sie sind als jeweilige Bearbeitungen durch bestimmte Re-

daktoren aufzufassen[1]. Von zwei weiteren Handschriften haben wir Kenntnis, ohne sie zu besitzen. Neben diesen griechischen Fassungen haben wir aber auch noch eine russische, die vor allem deshalb wichtig ist, weil ihre Primitivität, ihre politische Einstellung und ihr Inhalt darauf schliessen lassen, dass ein nicht auf uns gekommener Vorläufer der uns erhaltenen griechischen Fassungen ihr als Vorlage gedient hat.

Aber neben diesem, die ganze Lebensbahn des Digenis umfassenden Epos besitzen wir eine grosse Anzahl episodischer Lieder über seine und seiner Mitstreiter Taten, die sogenannten «akritischen Lieder», die bis heute vom Volke gesungen werden, und zwar von den äussersten Grenzen Kappadokiens an bis zu den Ionischen Inseln, von Makedonien und den westlichen Gestaden des Schwarzen Meeres bis nach Kreta und Zypern. Es erhob sich auch hier unter den Forschern die Streitfrage, ob das Epos oder die Lieder das Ursprüngliche sind. Einige Gelehrte, wie K. Dieterich oder Antonio Miliarakis haben sich für das Epos als das Primäre ausgesprochen, und G. Wartemberg behauptete in seiner Studie über das Digenis-Epos von 1897, der Autor desselben habe in keiner Weise bestehendes Material verwendet. Heute herrscht unter den Byzantinisten jedoch Einigkeit darüber, dass die Lieder dem Epos vorausgingen und seine Hauptquelle bildeten. Es ist vor allem das Verdienst von Politis, dieser Ansicht zum Siege verholfen zu haben. Die Lieder behandeln einen umfänglicheren Bereich als das Epos, indem sie nicht nur Digenis, sondern auch zahlreiche andere Helden besingen. Sie sind viel ursprünglicher und stehen dem Volksglauben viel näher als die Epopöe. Die Gestalt des Charos konnte der Epiker nur der Volksüberlieferung entnehmen, wo sie allein noch Lebendigkeit besass. Nach den Liedern stellt Digenis, nachdem ihm Liogenniti, das von ihm begehrte Mädchen, verweigert wurde, eine Tambura her, deren Töne einen unwiderstehlichen Zauber ausüben, und entführt auf diese Weise das Mädchen, als es eben Jannakis angetraut werden soll; die Mutter, die sich der Verbindung besonders feindlich gegenüberstellte, ermordet er. Der Epiker hat diese Züge unterdrückt, muss sie aber, wie andere Stellen zeigen, gekannt haben. Nach den Liedern ruft Digenis, nachdem er im Ringkampf von Charos besiegt worden ist und nun auf seinem Lager dem Tode entgegensieht, seine Gattin zu sich und erwürgt sie in seinen Armen, damit sie keinem anderen

[1] Man vergleiche die nämlichen Erscheinungen bei den spanischen cantares de gesta und beim «Wolfdietrich-Epos».

nach seinem Hinscheiden angehöre; der Epiker dagegen erzählt, wie der sterbende Digenis seiner Frau rät, sich mit einem anderen Manne zu vermählen; diese aber bittet Gott um den Tod, der ihr gewährt wird. Hier wird besonders deutlich, wie der Epiker eine fast heidnisch zu nennende Wildheit in christliche Milde und Gottbezogenheit umgewandelt hat.

Die Entwicklung des Digenisstoffes in Lied und epischer Gestaltung wird Ihnen am deutlichsten werden, wenn ich versuche, sie entsprechend dem heutigen Stand der Forschung in zeitlicher Abfolge zu schildern[1].

Jahrhundertelang hatte Byzanz am Euphrat Grenzkämpfe zur Sicherung des Reiches zu führen, in erster Linie gegen die Araber, die, militärisch gut organisiert, immer wieder zu Beutezügen ins Reich einbrachen. In seinen Gegenmassnahmen konnte sich Byzanz auf die römische Einrichtung der «milites limitanei» stützen; es waren dies Grenzsoldaten, die Land zu Lehen besassen mit der Verpflichtung zu kriegerischem Einsatz, wenn solcher erforderlich war. Kaiser Heraklios (610–641) gab dem akritischen Korps eine straffe Organisation, die es unbesiegbar machte. Es bildete eine eigene Aristokratie mit einer durchaus heldischen Lebensschau. Fern von dem defaitistischen Byzanz mit seinen übeln Hofintrigen konnte man eine gewisse Selbständigkeit wahren. Lesen und Schreiben war wenig bekannt; die Erziehung war ganz auf soldatische Tugenden ausgerichtet, Kampf und Jagd der Lebensinhalt. In dieser heroischen Gesellschaft konnte das Heldenlied erblühen. Den Akriten begleitete nicht nur Schild und Keule, sondern auch die Tambura. Er feierte seine eigenen Taten in Liedern, und es waren vor allem die Gelage in den prächtigen Palästen, bei denen diese Lieder erklangen. Sie mehrten sich unter den ständigen Kämpfen, welche die Akriten auszufechten hatten. In Digenis Akritas bildete sich eine mehr oder minder mythische Gestalt heraus, in der sich die Schlagkraft der Truppe personifizierte und um den sich allerlei Mären kristallisierten.

---

[1] Über das Digenis-Epos ist viel abgehandelt worden in Ausgaben und Einzeluntersuchungen. Die ältere Literatur ist verzeichnet bei Karl Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur (2. Aufl. 1897) 831f. Ich verweise noch auf S. P. Kyriakidis, *Ὁ Διγενὴς Ἀκρίτας* (Athen 1926) = *Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων* Nr. 45; H. Grégoire, *Ὁ Διγενὴς Ἀκρίτας. Ἡ βυζαντινὴ ἐποποιΐα στὴν ἱστορία καὶ στὴν ποιήση* (New York 1942); P. P. Kalonaros, *Βασίλειος Διγ. Ἀκρ.* Bd. 1.2 (Athen 1941), sowie auf die mit einer sehr übersichtlichen Einleitung versehene Ausgabe von Salv. Impellizzeri: Il Digenis Akritas. L'Epopea di Bizantio (Firenze 1940).

Vermutlich um die Wende des 9. zum 10. Jahrhundert ist an der Front aus den über Digenis umgehenden Liedern ein Epos gebildet worden, das, in seiner Art noch durchaus volkstümlich, sich eng an den Wortlaut der Lieder anschloss. Wir besitzen keinen griechischen Text dieser Urfassung; aber russische Spielleute, die ja enge Beziehungen zu Byzanz unterhielten und sich dort auch anderweitig mit Stoff für ihre Lieder versorgten, bemächtigten sich des Gedichtes und gossen es in ihre Sprache um. Bemerkenswert ist, dass in diesem Urepos die stolze Unbeugsamkeit des Akritentums darin einen Ausdruck fand, dass Digenis den Kaiser Basilius besiegt.

Mit der Zeit interessierten sich auch Konstantinopel und die Hofkreise für das Epos, das da in den östlichen Grenzbezirken erblüht war. Aber so, wie es war, konnte es der hauptstädtischen Bevölkerung nicht geboten werden; man musste es dem höfischen Geschmack anpassen. Von einer Besiegung des Kaisers konnte natürlich keine Rede sein: in der Bearbeitung wird er von Digenis mit Ehren empfangen. Diese Umarbeitung muss in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts vorgenommen worden sein und zwar von einem gelehrten Dichter. Er ging darauf aus, ein vollständiges Lebensbild des Helden zu entwerfen. Manches, was von Basilius erzählt wurde, wurde von ihm auf Digenis übertragen. Er schöpfte Chroniken aus und benützte antike Schriftsteller, wie die Gnomiker und Homer, er fügte gelehrte Elemente und erbauliche Betrachtungen ein und bog die Charaktere der Helden in der Richtung christlicher Ethik um. Ausser durch griechische Überlieferung scheint sich der gelehrte Dichter aber auch durch arabische haben beeinflussen lassen, denn zu dem ersten Teil seines Werkes, das über die Taten des Emirs berichtet, findet sich eine bis in viele Einzelheiten sich deckende Parallele in der Erzählung von Omar-al-Neman in '1001 Nacht'. Zur Zeit der Abfassung dieses Archetyps der gesamten Überlieferung herrschten freundliche Beziehungen zwischen den Arabern und Byzanz, die solchen Austausch erleichterten. Die Sprache, in der das Epos abgefasst wurde, ist die gelehrte.

Es ging dann in das Repertoire von Strassensängern ein, die es ihrem Publikum um Geld vortrugen; dabei erlitt es mancherlei Verderbnisse. Es wurde im Laufe der Zeit auch immer wieder modernisiert und aktualisiert: andere Namen wurden eingesetzt, Anspielungen ausgewechselt und die Genealogie des Helden mehrfach umgearbeitet.

Müssen wir damit rechnen, dass auch das Epos in erster Linie mündlich tradiert wurde, so gingen doch auch immer noch die

Einzellieder daneben von Mund zu Mund, um schliesslich das Epos zu überdauern. Und sie gingen nicht in völliger Einflusslosigkeit neben dem Epos einher, sondern dessen Aöden benützten immer wieder die Einzellieder zur Auffrischung und Verjüngung des von ihnen vorgetragenen Epos. Gelegentlich hat dann ein Aöde, der ausnahmweise schriftkundig war, die von ihm vorgetragene Fassung zu Papier gebracht, wie das z. B. im Falle des Eskurialensis geschehen ist. Später wurde das Epos dann auch zum Prosaroman umgearbeitet, wie ihn die Handschrift von Andros bietet, und eine solche Prosaauflösung hat dann der Mönch Ignatios Petritzis 1670 auf Chios in Reime gebracht.

Die eben geschilderten Vorgänge interessieren uns nicht nur deshalb, weil sie uns vor Augen führen, wie aus Einzelliedern im Laufe der Zeit sich ein Grossepos bildet, sondern sie sind uns im Hinblick auf unser Thema auch dadurch bemerkenswert, dass wir beobachten können, wie mit der Erreichung der umfassenden Form keineswegs eine Erstarrung eintrat, sondern dass Epos wie Lied in gleicher Weise mündlich nebeneinander tradiert werden mit allen Folgen, die sich daraus ergeben, und dass die Lieder das aus ihnen geschaffene Epos ständig auch fernerhin in seiner Gestaltung beeinflussen.

Ich könnte Ihnen noch weitere Beispiele dafür anführen, wie verwickelt unter Umständen die Beziehungen zwischen Lied und Epos liegen können. Dabei könnte ich an ein Referat anknüpfen, das ich vor vier Jahren in Jugenheim über kroatische Lieder hielt, die in merkwürdig engem Anschluss an die Odyssee die Spätheimkehr eines Mannes schildern, der mit seiner, nur von ihm gemeisterten Waffe sich der Freier um sein Weib erledigt[1]. Ich könnte dem dann beifügen, dass fast zur selben Zeit meines Referats Stjepan Banović eine Fassung veröffentlichen konnte, die das Thema auf 1500 Zeilen zu einer reizvollen und mit vielen gut beobachteten Zügen ausgestatteten Erzählung ausspinnt[2]. Es ist eines der schönsten Langlieder epischen Gepräges aus dem adrianahen kroatischen Raum (Zaostrog), das ich kenne. Bei ihm sind – über manche Vorformen – zusammengeflossen ein uraltes novellistisches Thema, das bereits Homer kannte und verwertete, Erinnerungen an die Kriege um Kreta und an geschichtliche Persönlichkeiten des 17. und

[1] Bericht über den Allgemeinen volkskundlichen Kongress (7. deutscher Volkskundetag) des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde in Jugenheim an der Bergstrasse, 28. bis 31. März 1951 [1952] 38f. S. ferner: Festschrift für Ernst Ochs (Lahr 1951) 168ff.

[2] Stepan Banović, Motivi iz Odiseje u narodnoj hrvatskoj pjesmi iz Makarskog primorja (Zagreb 1951) (Sonderdruck aus: Zbornik za narodni život i običaje, Bd. 35).

18. Jahrhunderts, Motive eines gewissen Typs von Gefangenenliedern sowie sonstige Motive des traditionellen Heldenliedes, Erlebnisse und Beobachtungen aus dem täglichen Leben des Dorfes und auf den Almen. Das Lied atmet in all seinen Schilderungen durchaus heimatliche Atmosphäre. Sollten gewisse Züge darauf hindeuten, dass dem Gestalter dieser Variante die Odyssee selbst nicht unbekannt geblieben ist, so wäre dies am ehesten damit zu erklären, dass ihm diese Kenntnis entweder durch Verwandte wurde, die als Geistliche im Kloster lebten und dort Homer im Original lasen, oder durch später gedruckte Übersetzungen.

Ich will es jedoch bei diesen Andeutungen bewenden lassen und nur noch abschliessend die Ergebnisse meines Referates in drei Punkte zusammenfassen:

1. An der Umsetzung von Episoden epischer Werke zu kurzen Tanzliedern, wie wir dies vom Spätmittelalter an bei etlichen Völkern Europas beobachten können, hat auch Deutschland teilgenommen, allerdings lange nicht in dem Umfange, wie dies anderswo geschah.

2. Umfängliche epische Werke stellen gegenüber Kurzliedern eine spätere Entwicklungsstufe dar; damit ist auch der umgekehrte Weg vom Lied zum Epos gegeben. Er wird bei den einzelnen Völkern auf unterschiedliche Weise beschritten; ein Bruch in der Art der Darstellung und der Verwendung stilistischer Mittel braucht dabei nicht einzutreten. Wo er sich, wie im Deutschen, infolge besonderer Entwicklung einstellt, bedarf es allerdings einer Umstilisierung der Lieder auf dem Wege zum Epos. Diese Vorgänge liegen im Deutschen um Jahrhunderte früher, als die unter 1. genannten. Belege dafür, dass solche vorepischen erzählenden Lieder gelegentlich auch getanzt wurden, haben wir aus dem Bereich fremder Völker; ob dies auch für Deutschland gilt und ob von hier aus gewisse Entwicklungsstränge zur nachepischen Tanzballade verlaufen, bedarf besonderer Untersuchungen.

3. Aus der fast verwirrenden Fülle der Ihnen vorgetragenen Beispiele werden Sie ersehen haben, dass das Verhältnis zwischen Lied, Ballade und Epos nicht auf eine allgemeingültige Formel gebracht werden kann. Bei jedem Volke stellt es sich auf seine Weise dar, wie ja auch die einzelnen Gattungen jeweils ihr eigenes nationales Gesicht zur Schau zu tragen pflegen. Der allgemeine Kulturzustand und das Kräfteverhältnis zwischen traditioneller Dichtung und literarischer Hochkunst spielt bei der Auswirkung dieser Beziehungen eine ausschlaggebende Rolle.

Mit einer allgemeinen Betrachtung möchte ich schliessen. Wir haben uns mit Vorzug auf einem Gebiet bewegt, das fern von den uns aus der Literaturgeschichte vertrauten Gefilden einer Individualkunst mit ihren im Wortlaut festgelegten Schöpfungen liegt. Freilich ergab sich auch hier die Gelegenheit, Namen von Sängern und Dichtern zu nennen; aber neben solchen wirkte eine grosse Anzahl ungenannter und unbekannter Überlieferungsträger im kleinen immer wieder mitschöpfend und umbildend mit und hielt das Überkommene in ständigem Flusse. Wir stehen hier vor segensreichen und beglückenden Kräften, die aber in einer Zeit wie der unsrigen mit ihrem Grossangebot an Darbietungen, die den Hörer von jeglichem aktiven Mitgestalten ausschliessen, Gefahr laufen, zu verkümmern. Mögen Einblicke, wie sie sich heute abend vor uns auftaten, uns von dem unverlierbaren Wert solch schöpferischen Vermögens überzeugen und mögen die Kreise, die dazu berufen sind und zu denen auch der gehört, vor dem zu sprechen ich heute die Ehre hatte, das Ihrige dazu beitragen, dass es uns, allen entgegengesetzten Strömungen zum Trotz, erhalten bleibe.