Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 12 (1913)

Artikel: Die Ursprünge der Poesie [Schluss]
Autor: Singer, S.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-764000

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: 15.07.2025

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

DIE URSPRÜNGE DER POESIE

(Schluss)

Erst durch die Indische Altertumskunde von Lassen, deren erster Band 1844 erschien, kam dieses hohe Alter des Rigveda zum allgemeinen Bewusstsein, und Müllenhoff, der noch 1845 in seinen „Märchen, Sagen, etc., aus Schleswig-Holstein“ nur schüchtern die niederdeutschen Balladen mit den Homerischen Hymnen verglichen hatte, wies nun 1847 in seinem für unsere moderne Auffassung grundlegenden Universitätsprogramm *De antiquissima poesia chorica* auf diese älteste Urkunde hin. *Antiquissimum enim omnium poesis genus haud dubie illud est, quod choricum dicitur,* eine Gattung, die die *elementa et initia* der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtkunst in sich begriffe, aus der diese bei den Indern, Griechen und Germanen *quasi e communi radice efflorescerent.* Er verweist dann auf den germanischen Ausdruck *leich* als Bezeichnung für diese älteste Dichtgattung und sieht als ihren ältesten Stoff den Mythus an, der nicht durch einzelne Sänger besungen, sondern an den Festen der Götter in Liedern gefeiert wurde, die zugleich *cantata et acta sunt.* Vor dem vierten oder fünften Jahrhundert habe es keine eigentlich epische Poesie gegeben, das Zeugnis über Arminius wird weggedeutet. Die Art der chorischen Betätigung ist dreifach: *pompa, saltatio et ludus,* von denen die *pompa* die älteste und einfachste gewesen sei. Aus diesem feierlichen Schreiten erklärt er dann später in seiner Schrift *De carmine Wessofontano* im Jahre 1861 den Viervierteltakt der indogermanischen Metrik, im selben Jahre, als Westphal im neunten Bande der Kuhnschen Zeitschrift dieselbe auf andern Grundlagen rekonstruieren wollte. Indem Müllenhoff in der religiösen Lyrik das älteste Erzeugnis menschlicher Dichtkunst zu finden glaubte, ist er auf großen Umwegen zu der alten Lowthschen Theorie des achtzehnten Jahrhunderts zurückgekehrt. Richtig fasst Scherer[1]) in seiner Gedächtnisrede auf Müllenhoff den Inhalt von dessen beiden genannten Schriften dahin zusammen,

---

[1]) *Kleine Schriften zur altdeutschen Philologie.* Berlin 1893. S. 140.

. . . dass die älteste germanische Poesie im Wesentlichen strophischer Chorgesang gewesen sei und die Keime der epischen, der lyrischen und der dramatischen Dichtung unentwickelt, aber entwicklungsfähig in sich enthalten habe. Er zeigte, wie hieraus eine gemischte Form, Prosa mit eingefügten Versen und zuletzt das Epos mit fortlaufenden, nicht strophisch gegliederten Langzeilen hervorging.

Die größte Verbreitung und eine direkte Wirkung auf die Entwicklung der Kunst haben nun diese Theorien durch einen germanistisch immer stark interessierten großen Künstler, Richard Wagner, gefunden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er die Müllenhoffschen Aufsätze gekannt hat. Bereits in einigen, wohl dem Jahre 1849 zuzuschreibenden Aufzeichnungen[1]) schreibt er:

Das natürliche Kunstwerk wuchs aus dem Tanze und der Musik vermöge der Sprache bis zum Drama . . . Nach der Trennung der Künste kommen wir schließlich zu dem Resultat, dass zum Beispiel ein Literat ein Schauspiel schreibt und über den Schauspieler disponiert wie über ein Werkzeug, wie der Bildhauer über den Ton und Stein . . . Jedes will alles für sich allein. 1. Die menschliche Kunst: Tanz, Musik, Dichtkunst, ihre Untrennbarkeit. Wachstum der einen aus der andern, dennoch Gleichzeitigkeit, Gleichdenkbarkeit aller, am frühesten vereint in der Lyrik: am verständlichsten im Drama . . . Hilfsmittel des Dramas: Architektur (Dekoration), Bildhauerei, Malerei . . . Trennung der Kunstelemente, egoistische Entwicklung derselben . . . Die Musik auf der Grenzscheide zwischen Tanz und Sprache, Empfindung und Gedanke: sie vermittelt beide in der antiken Lyrik, wo das Lied, das gesungene Wort zugleich den Tanz befeuerte und Maß gab. Tanz und Lied, Rhythmus und Melodie: so steht sie verbindend und zugleich abhängig zwischen den äußersten Fähigkeiten des Menschen, der sinnlichen Empfindung und dem geistigen Denken. Das Meer trennt und verbindet: so die Musik.

Jede Einzelkunst kann heute nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die bildende Kunst allein, sondern die Tanzkunst, Instrumentalkunst und Dichtkunst nicht minder. Nun haben sie alle ihre höchste Fähigkeit entwickelt, um im Gesamtkunstwerk, im Drama, stets neu wieder erfinden zu können.

Dieses Gesamtkunstwerk Wagners steht in einem gewissen, losen Zusammenhang mit dem, was den Romantikern als eine Art Ideal vorschwebte[2]). Man mag dabei schon an das Gesellschaftsspiel in den Wahlverwandtschaften erinnern, in dem Luciane mit Musikbegleitung tanzend auftritt, während zugleich der Architekt ein Grabmal zeichnen muss, ein Spiel, das Mörike in seinem Nolten nachgeahmt hat, es ausdrücklich als ein Spiel bezeichnend,

---

[1]) *Sämtliche Schriften und Dichtungen.* XII, 263. 271.

[2]) Glöckner, *Studien zur romantischen Psychologie der Musik.* München 1909. S. 26.

das „drei verschiedene Künste auf sinnreiche Weise in Verbindung brachte“.

1850 trat Wagner mit seinen Gedanken im *Kunstwerk der Zukunft*[1]) zum erstenmal an die Öffentlichkeit:

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten (als Leibes-, Gefühls- und Verstandesmensch) haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer, bewusstvoller, höchster Vollendung, dem Drama. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die urgebornen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinungen der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schöne Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, dass jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht wie im Dreiverein selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst.

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander der einzelnen Künste . . . wird das einige Kunstwerk der Lyrik geboren . . . Im Drama, der vollendetsten Gestalt der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste ihre höchste Fähigkeit.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros . . . die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam wie verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlich ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieser.

1851 kommt Wagner in seinem Werke über *Oper und Drama* wieder auf die gleichen Probleme zu sprechen und wieder 1860 in seinem Briefe über Zukunftsmusik[2]). Am schönsten und eindringlichsten sind die Ausführungen an letzter Stelle, wo er auch seinen Begriff der „unendlichen Melodie“ darlegt, die er nicht mit dem alten Rezitativ identifiziert wissen will. Aber das Wesentliche ist schon in jenen beiden ersten Schriften gesagt.

---

[1]) a. a. O. III, 67, 73, 75, 103 f.

[2]) a. a. O. III, 236. VII, 106, 126, 128 ff.

Mit Wagner will ich diesen Überblick über die Geschichte des Problems schließen. Einzelforschungen haben ja seither viel verändert, aber die Prinzipien sind durch Müllenhoff und Wagner festgelegt worden. Es ist für mich die Möglichkeit vorhanden, den heutigen Stand der Wissenschaft, allerdings in meiner individuellen Auffassung, klarzulegen.

* * *

Des Aristoteles Poetik hat einseitig nur Epos und Drama ins Auge gefasst. Der große Philosoph erwähnt wohl die lyrischen Dichtungsarten, kennt aber keinen gemeinsamen Namen für sie und berücksichtigt sie nicht in der Definition. Auf die Versuche von Batteux und Nachfolgern, auch die Lyrik unter das Joch seiner Begriffsbestimmung zu beugen, bin ich oben zu reden gekommen. Sie mussten naturgemäß misslingen. Das Richtige hat, wie erwähnt, schon Gottsched gesehen. Wir können Epos und Drama als mimetische Poesie zusammenfassen und dieser innerhalb der Dichtkunst die Lyrik entgegenstellen. Ja, wollten wir die Scheidung in begriffsstrenger, unwirklicher Weise vollziehen, so müssten wir von zwei verschiedenen Künsten sprechen: denn als mimetische schließt sich die episch-dramatische den bildenden Künsten an, während die Lyrik zu dem entgegengesetzten Pole unter den Künsten, der Musik, strebt. Die bildenden Künste sind ihrer Natur nach naturnachahmend, visionär, traumhaft, apollinisch, die Musik gefühlbefreiend und anregend, nicht darstellend, stofflos, rauschgeboren, dionysisch. Die Poesie liegt mitten inne zwischen beiden Extremen und nimmt teil an beiden. Sie sinds natürlich in der wirklichen Ausführung nicht so wie in der schematisierenden Definition. Ohne dionysische Selbstbefreiung der Persönlichkeit bleibt das Produkt der bildenden Kunst ein Wachsfigurenkabinet, ja es gibt Zeiten, in denen dieses dionysische Element auch von bildenden Künstlern einseitig betont wird, und ich erinnere mich selbst an das kühne Wort eines bedeutenden Malers: „Was hat die Kunst mit der Natur zu tun?“ Ja, man hat mit Recht darauf hingewiesen, dass neben oder sogar vor diesem einfach naturnachahmenden Streben sich ein anderes naturüberwindendes geltend mache, das die übermächtig eindringende, gefürchtete Naturgegenständlichkeit dem Menschen zu unterwerfen sucht in Ornamen-

tierung und Stilisierung[1]). Jedenfalls hat man mit Recht darauf hingewiesen, dass es sich in diesen Fällen nicht immer und nicht durchaus um ein geringeres Kunstkönnen, sondern vielfach um ein anders gerichtetes Kunstwollen handelt[2]). Nicht immer und nicht durchaus: nur in dieser Einschränkung werden wir allerdings den Satz gelten lassen. Denn über beiden, dem Wollen und dem Können, steht doch das Müssen, und wie der Mensch auf ein solches Kunstmüssen reagiert, wird doch von seiner innerlichen Konstitution wie von seiner Fähigkeit, ihr Ausdruck zu verleihen, abhangen. Seit Goethe uns den Begriff der Befreiung durch die Kunst geläufig gemacht hat, sehen wir darin die Wohltat aller Kunst: die von außen auf uns übermächtig eindringende Natur, wie die von innen unser Herz zu sprengen drohenden Gefühle werden durch sie überwunden, die äußern Geschehnisse durch bildnerische oder episch-dramatische Nachahmung, die innern durch Aussprechen der Gefühle. Sie können in Worten und Tönen, sie können auch durch Gebärden, vielleicht auch durch Zeichnung überwunden werden; denn als solche in Zeichnung konkreszierte Ausdrucksbewegungen müssen wir jenes Ornament auffassen, das nicht in letzter Linie auf Naturnachahmung zurückgeht. Dass aber auch die Naturnachahmung diese befreiende Wirkung hat, das ist das Dionysische in aller bildenden Kunst, das ist das Lyrische, was, wie Jean Paul richtig gesehen hat, in aller Poesie steckt. Und dass wir heute diesen lyrischen Bestandteil besonders unserm Werturteil zugrunde legen, das ist ein Ausfluss der in unserer Zeit auch auf andern Gebieten immer steigenden Persönlichkeitsbewertung[3]).

Man pflegt gerade in letzter Zeit auch von apollinischer und dionysischer Musik zu sprechen. Unter der ersten versteht man eine Musik von geschlossenen Formen und symmetrischem Aufbau, die dem Ornament und damit der bildenden Kunst näher zu stehen scheint. Keine große Rolle spielt die eigentlich mimetische, die Programmusik. Die Musik aus der Nachahmung der Vogelstimmen herzuleiten, haben wir lange aufgegeben. Hingegen

---

[1]) Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. 3. Auflage. München 1911.

[2]) Worringer, *Formprobleme der Gothik*. München 1911.

[3]) H. Gomperz, *Über Persönlichkeitsbewertung*. Archiv für systemat. Philosophie XV, 543 ff.

liegt in jeder Instrumentalmusik etwas Mimetisches; denn mag sie auch gleich alt sein wie die Vokalmusik[1]), die menschliche Stimme in ihren gefühlsbetonten Äußerungen ist doch älter als beide. Natürlich aber ist dieses Moment unserem Bewusstsein schon lange entschwunden.

Ganz anders, sobald sich die Musik mit dem Wort verbindet und dadurch fassbaren, gedanklich bestimmten Inhalt bekommt. Jede Lyrik, sobald sie sich über die Jean Paulschen kleinsten Gedichte von Ausrufungszeichen und Gedankenstrich erhebt, ist stofflicher, mimetischer als die reine Musik. Und von dieser kaum merklichen Beimischung mimetischen Elements bis zur deutlichen Einverleibung des gefühlsanregenden Geschehnisses in epischer Erzählung oder dramatischer Aktion können unendlich viele Stufen durchlaufen werden. Ja, das älteste Drama ist nichts anderes als Chorlyrik mit Tanz und Aktion verbunden. Einseitig ist es, mit Müllenhoff und Wagner alle Chorlyrik auf den Tanz und die „heilige Handlung" zurückzuführen, ebenso wie mit Scherer im erotischen Tanz[2]) oder mit den neuesten Psychoanalytikern in „unausgelebten sexuellen Impulsen"[3]) die Keimzelle aller Poesie erblicken zu wollen. Die lyrisch anregenden Momente auch der Urzeit sind mannigfaltig wie das Leben. Auch hat Müllenhoff ausdrücklicher als Wagner *pompa, saltatio* und *ludus,* Marsch, Tanz und Spiel unterschieden, während dieser allzu einseitig, wenn er im Menuett und Scherzo der Symphonie ihren Urkeim sehen will[4]), seinen Blick auf den Tanz gerichtet hält[5]). Vor allem ist die pompa, der Marsch, als gleichberechtigt zu betrachten, und dazu hat Bücher[6]) mit Recht noch das Arbeitslied gestellt, mag er auch seinerseits übertreiben, wenn er in diesem den Ursprung aller Dichtkunst zu finden meint.

Epischer Inhalt ist schon für die älteste Chorlyrik zuzugeben, weniger für die einsame Lyrik, die naturgemäß selten bezeugt,

---

1) G. Adler, *Der Stil in der Musik.* I. Leipzig 1911. S. 57.
2) *Poetik.* Berlin 1888. S. 10, 86.
3) H. Sperber, *Über den sexuellen Ursprung der Sprache.* Imago I.
4) a. a. O. VII, 126.
5) G. Adler, a. a. O. 167.
6) *Arbeit und Rhythmus.* 4. Aufl. Leipzig 1909.

doch von Burdach[1]) mit Recht für die älteste Zeit angenommen wird, epische Mimesis der Taten der Götter und Helden, Verstorbener und Lebender, in Preis-, Spott-, Hochzeits- und Totenliedern, neben rein gefühlsmäßigen Ergüssen der Freude und der Trauer, der Liebe und des Hasses. Solche Balladen im eigentlichen Sinne des Wortes werden wohl noch heute auf den Färöer und anderwärts getanzt. Ob wir aber hierin einen Überrest der alten Chorlyrik zu erblicken haben, nicht vielmehr eine Neuschöpfung, das ist mehr als fraglich, da uns von Chorlyrik aus der germanischen Zeit auch kein Restchen überkommen ist, und Sievers[2]) gegen Müllenhoff, der die Form unserer Allitterationspoesie daraus ableiten wollte, wohl Recht behalten wird, wenn er diese vielmehr auf das Rezitativ zurückführt. Wenn Heusler[3]) gegen diese Auffassung die Harfenbegleitung anführt, so berücksichtigt er nicht alle Möglichkeiten: sie kann dem Gesang vorangegangen oder gefolgt sein, sie kann mit einzelnen gezupften Noten nur die Stäbe gestützt haben; aber auch für ursprüngliche primitive Polyphonie, die zwar später durch die Kirchenmusik erdrückt worden wäre, lässt sich einiges anführen[4]). Ob, nicht in den Vers-, aber in den Strophenformen der altnordischen Poesie, in unsern Vierzeilern und Kinderliedern nicht doch Nachklänge jener alten Chorlyrik zu finden seien, ist immerhin der Erwägung wert.

Wenn das klassische Altertum „als die Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung Homer und Archilochus auf Bildwerken, Gemmen usw. neben einander stellt“[5]), so gibt es damit einer Ahnung der Gleichaltrigkeit der epischen und lyrischen Gattung Ausdruck. Natürlich steht Homer nicht am Anfang der Entwicklung: sein Vers, der Hexameter ist ebensowenig wie der Allitterationsvers der germanischen Poesie aus dem lyrischen Vers der alten Chorlyrik hervorgegangen, sondern aus dem der Rezitation. Wallaschek[6]) zeigt uns, dass die Form der von einem

---

[1]) *Das volkstümliche deutsche Liebeslied.* Zeitschr. f. deut. Altertum. XXVII, 343 ff.

[2]) *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur.* XIII, 135 ff.

[3]) Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst.* Leipzig, 1903. S. 161, 163.

[4]) Hoops, *Reallexikon der germanischen Altertumskunde.* I, 458.

[5]) Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie.* Neue Ausgabe. S. 20.

[6]) *Anfänge der Tonkunst.* S. 30, 49, 208, 213.

Rezitator im sanglich erhöhten Sprechton, vom Chor durch lyrischen Gesang unterbrochenen Erzählung eine bei Naturvölkern ungemein verbreitete Art und Weise des Vortrags ist:

Die Gesänge (auf den Freundschaftsinseln) zerfallen in zwei Klassen, solche, die unserem Rezitativ ähnlich sind, andere streng im Takt und mit einem Text in Reimen.

Sowohl während des Rezitatives, wo jeder Sänger (der Karok-Indianer) unabhängig von dem andern die Geister anruft als in dem Choral hielten sie ausgezeichnet Takt . . . Dasselbe wird von den Viard oder Wiyot (am Eel-River) behauptet. Wir finden den selben monotonen Gesang, einen Chor, dessen Text nichts bedeutet, während der Takt merkwürdig gut gehalten wird.

Ausdrücklich erwähnt wird das Rezitativ von Thomson. Seine Zanzibar-Träger waren aufgeweckte Leute. Sie tanzten, sangen und schlugen den Takt mit den Händen. Daneben gab es Rezitative und fröhliches Jauchzen. Guessfeldt beschreibt ein Fest zu Nkondo, das aus Tänzen, rhythmischen Gesängen und Trommelschlag bestand. Während dessen erhob sich zeitweise ein einzelner Mann und improvisierte einige Zeilen, worauf der Chor antwortete. Die geselligen und häuslichen Lieder der Yoruben und Borghus sind Rezitative und gerade das Gegenteil der öffentlichen und Nationallieder. Zu Katafungi (in Westafrika) hörte Lander die Eingeborenen singen: „es schien etwas sehr Komisches zu sein, in Form eines Rezitativs, und sie hielten Takt, indem sie in die Hände klatschten.“ Die Malayen auf Sumatra . . . bringen ihre Mußestunden mit Gesängen zu . . . sie sind eine Art Rezitativ, das bei ihren Festen produziert wird, andere werden extempore vorgetragen. Solche Extempore-Vorträge einzelner Sänger kommen wiederholt während einer Pause des streng taktmäßigen Chorgesanges vor, mit dem sie abwechseln.

Bei den Indianern Nordamerikas hat Baker an zahlreichen Musikbeispielen die Existenz zweier verschiedener Formen der Musik nachgewiesen, des Rezitativs und des taktmäßigen Chorgesangs.

Diese Form der durch lyrischen Gesang unterbrochenen Erzählung ist auch noch im Mittelalter die herschende Form der irischen Erzählung gewesen, sie hat ihre Parallelen in der antiken Menippeischen Satire, deren Vorbild wir wohl die Form von Boethius *De consolatione philosophiae* zu danken haben, in isländischen Sagas und französischer Chantefable. Sie entwickelt sich neu in provenzalischen Troubadourbiographien, die die Erzählung des Lebens durch die Mitteilung der Lieder unterbrechen, denen sich Dantes *Vita nuova* und, nicht Prosa, aber ein episches Versmaß durch die Lieder unterbrechend, auch der *Frauendienst* des Ulrich von Lichtenstein anschließen. Aber auch ein Versroman mit eingelegten Liedern wie der *Guillaume de Dole* und seine Nachfolger, in neuerer Zeit Scheffels Trompeter, Julius Wolfs Vers-

romane e tutti quanti gehören hierher, und noch mehr natürlich Reisebeschreibungen à la Thümmel, die Prosaromane mit Liedern wie Goethes Wilhelm Meister und die der Romantiker[1]). Dieselbe wohl von Irland her beeinflusste Form möchte ich für die angelsächsischen Elegien annehmen, deren epische Prosa uns verloren gegangen wäre. So haben der Schreiber der Manessischen Handschrift die Gedichte Ulrichs aus dessen *Frauendienst*, die Schreiber einzelner Handschriften des „*Triumphe des Dames*" die metrischen Partien desselben herausgeschrieben[2]). Denn es ist doch nicht anzunehmen, dass diese angelsächsischen Elegiendichter uns absichtlich haben Rätsel aufgeben wollen. Hingegen bleiben die Rätsel freilich Rätsel, aber ihre Rätselhaftigkeit wird doch erklärlich, wenn wir das Ausfallen eines erzählenden Prosatextes vor ihnen annehmen, der sich zu ihnen verhalten hätte wie etwa die nordischen Prosatexte zu den umrahmten Eddaliedern oder die Sagas zu ihren Lausavisur. Der zentralen Stellung, die die irische Poesie zwischen der nordischen und angelsächsischen einnimmt, entspricht es, wenn wir sie als Quelle dieser Form ansehen, und wirklich wird wohl keinem Unbefangenen die Ähnlichkeit der Stimmung entgehen, die zwischen diesen angelsächsischen Elegien und etwa den Totenklagen der Derdriu, der Crede, oder denen um Ferdiad[3]) oder mit den spätern Ossianischen Gesängen besteht. Und auch ein dialogisches Gedicht wie der Seefahrer hat seine Analogien in den zahlreichen in die Prosa eingelegten dialogischen Gedichten der alten Irländer.

Aber so uralt diese gemischte Form auch sein mag, ursprünglich ist sie gewiss nicht. Sie ist kombiniert aus der Chorlyrik und der zur musikalischen Rezitation gesteigerten Prosa, die die originärste Form für die Erzählung, für Sage, Märchen und Novelle oder, besser gesagt, Anekdote gewesen ist. Billroth[4]) hat

---

[1]) G. Thurau, *Singen und Sagen.* Berlin 1912.

[2]) Brecht, *U. v. Lichtenstein als Lyriker.* Zeitschr. f. deutsch. Altertum, 47, 1. Julia Kalbfleisch, *Le triumphe des Dames von Oliver de la Marche,* Rostock 1901.

[3]) Thurneysen, *Sagen aus dem alten Irland.* Berlin 1901. S. 17 ff., 102 f. Kuno Meyer, *Selections from old Irish Poetry.* London 1911. S. 17 f. 63 ff. Windisch, *Die altirische Heldensage Taín bó Cúalnge.* Leipzig 1905. S. 576 f.

[4]) *Wer ist musikalisch?* Deutsche Rundschau 1894. S. 454 ff.

diese Entstehung des Gesangs aus der prosaischen Rede klar dargelegt:

> Und doch ist meiner Überzeugung nach der Gesang aus der Sprache hervorgegangen . . . Bei sehr lautem Sprechen, beim öffentlichen lauten Gebet der Priester erwies es sich als besonders wirksam auf die Zuhörer, den Stimmton bald zu heben, bald zu senken; vielleicht war dies anfangs nicht beabsichtigt und ergab sich von selbst als Folge der Anstrengung und Ermüdung der Kehlkopfmuskeln . . . Stärkere Betonung ist zugleich unabsichtliche Tonerhöhung; doch geht der Vortragende auch oft bewusst in eine höhere Tonlage über, der Redner benutzt absichtlich verschiedene Tonhöhen; seine Sprache ist neben der Klanggebärde zugleich Tonsprache. Beim gewöhnlichen Sprechen bleiben wir etwa innerhalb einer Quint; beim erregten Sprechen benützen wir wohl eine Oktav . . . Von einem derartigen pathethischen Sprechen bis zum halbsingenden Rezitieren ist ein leicht getaner Schritt, schließlich ein kaum wahrnehmbarer Übergang.

Billroth sucht hier den Ursprung der Musik überhaupt, aber diese ist aus zwei getrennten Quellgebieten entsprungen: auf der einen Seite die Chorlyrik, dramatische Aktion und Gefühlserguss vereinend, vielfach mit epischem Inhalt gefüllt, eng mit dem Tanz verbunden, Vokalmusik leicht durch Instrumente ablösend, durch die Verbindung mit dem Tanz von vorneherein nicht nur rhythmisch, sondern auch taktisch gegliedert. Auf der andern Seite das Rezitativ, leidenschaftlich gesteigerte und dadurch melodisch gewordene Prosa, seiner Natur nach ataktisch, der Stammvater des epischen Liedes, wie die Chorlyrik die der Ballade, mit dieser zusammen Bestandstück der spätern großen Epen[1]).

Eine besondere Stellung nimmt der Zauberspruch ein[2]). Er zerfällt vielfach in eine epische Einleitung und in die eigentliche magische Formel. Die Einleitung hat wohl die gewöhnliche rezitativische Vortragsform: feierlichen Sprechgesang hat man's genannt. Die magische Formel aber zeigt eine uralte, besondere Form des Vortrags, das Raunen, den Murmelgesang, der uns dafür bei verschiedenen Völkern bezeugt ist. Aus der epischen Einleitung haben sich wenigstens bei den Finnen, vielleicht auch anderwärts, epische Lieder losgelöst; der zweite Teil gab wohl

---

[1]) Vgl. darüber meinen Vortrag *Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans in Sprache und Dichtung.* II. Tübingen 1910.

[2]) E. Schröder, *Über das SPELL,* Zeitschr. f. deutsches Altertum. 37, 257 ff. Sudhaus, *Lautes und leises Beten.* Archiv f. Religionswissenschaft. IX, 197 ff. Kauffmann, ebenda XI, 121.

den anfangs wahrscheinlich prosaischen, aber ebenfalls uralten didaktischen Gattungen des Sprichworts und des Rätsels die rhythmische Form.

So steht hier durchaus nichts Einfaches, wie man so gerne annehmen möchte, sondern etwas recht Mannigfaltiges am Anfange der Entwicklung, ein äußerst komplizierter Tatbestand, den wir aus den Überlieferungen der Naturvölker auch für die ursprüngliche Poesie des alten Europa erschließen dürfen. Unsere heutige Volkspoesie dürfen wir durchaus nicht zur Rekonstruktion dieses Urzustandes verwenden, weder textlich noch musikalisch. Sahen wir doch, dass bereits in ältester Zeit uns nur Reste der auf der rezitativischen Poesie basierenden Allitterationsdichtung überliefert sind, während wir über die Natur der alten Chorlyrik in Ermanglung aller überlieferten Reste auf unsichere historische Nachrichten und auf Rückschlüsse aus der Poesie der noch existierenden Naturvölker angewiesen sind.

Die Urform des rezitativischen germanischen Verses ist der zweihebige Kurzvers, der mit einem andern durch die Allitteration gebunden ist. Die Urform des keltischen Gedichts ist die vierzeilige Strophe aus katalektischen trochäischen Tetrametern bestehend, wohl schon vom Lateinischen her beeinflusst, da sowohl das bekannte Soldatenlied als der Hymnus des heiligen Hilarius diese Form zeigt. Eine ältere, originäre Form, die Verwandtschaft mit deutschen allitterierenden und noch mehr mit altlateinischen Versen hat, wie sie uns der alte Cato überliefert, ist im ganzen selten angewendet worden. Auch hier haben wir nichts von alter Chorlyrik, auch hier ist alles Überlieferte Einzelgesang; abgesehen von jenen besprochenen Einlagen in die Prosaerzählungen, sogenannte Bardengesänge, Preislieder bei Festlichkeiten und Totenfeiern. Wir hören wohl etwas über die musikalische Begleitung dieser Lieder mit der Chrotta, wie von der germanischen Allitterationspoesie mit der Harfe, über die Musik selbst aber wissen wir hüben und drüben gar nichts. Gewiss ist schon damals getanzt worden, aber die Musik eines mittelalterlichen Tanzes etwa des dreizehnten Jahrhunderts schlankweg mit diesen verlorenen volkstümlichen Tänzen zusammenzustellen oder darauf zurückzuführen, halte ich für unerlaubt. Einen Passus aus einem Tanzleich des wilden Alexander glaube ich als Nachahmung des Salve regina

zu erkennen, wie Molitor[1]) in dem Marschlied, das Walther für die Kreuzfahrer gedichtet hat, Motive aus geistlichen Gesängen erkennt. Wenn die fränkische Credo-Weise mit einer niederländischen Ballade des fünfzehnten Jahrhunderts, der Advent-Hymnus *Conditor alme siderum* mit einem niederdeutschen Liede Ähnlichkeit zeigt[2]), so geht die Ballade auf die Sequenz, das Lied auf den Hymnus zurück, nicht umgekehrt. Dass in der weltlichen Musik des Mittelalters wie der des späteren Volksliedes ein gut Teil vorchristlicher Musik steckt, ist nicht zu leugnen, aber herausschälen lässt sich gar nichts, denn christlich beeinflusst ist alles, musikalisch wie textlich.

Noch weniger als von der Lyrik der Barbaren im Anfang des Mittelalters wissen wir von der lebendigen, gesungenen Poesie der Kulturvölker des Altertums um dieselbe Zeit. Zwischen der italienischen und neugriechischen Lyrik und derjenigen ihrer antiken Vorfahren klafft ein Spalt, den wir auszufüllen durchaus nicht in der Lage sind. Die heutigen griechischen Volkslieder schließen sich formal und in ihrem Geiste an die Poesie der slawischen Nachbarn, die italienischen trotz aller vom vierzehnten Jahrhundert an auftretenden Eigenart an die der übrigen Romanen an. Stofflich finden sich hier wie vor allem in den Volksmärchen allerhand Berührungen mit der Antike, aber formal in Text und Musik nicht die geringsten. Was der italienische oder griechische Bauer im früheren Mittelalter sang, wird uns wohl immer verborgen bleiben.

BERN S. SINGER

---

[1]) Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, XII, 497.

[2]) A. Thürlings, *Wie entstehen Kirchengesänge?* Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, VIII, 476, 478.