

Der 'Ring' von Heinrich Wittenweiler

Ein spaetmittelalterliches komisch- didaktisches Epos

I. Einführung und Analyse

VON

Sára Bil

Heinrich Wittenweiler's Epos 'der Ring' ist die bedeutendste und interessanteste Grossdichtung des spaeten Mittelalters. Der unbekümmerte volkstümliche Realismus der Sprache, das Ineinander mehrerer Dialekte und die weithin willkürliche Orthographie erschweren zumal für den nicht deutschen Germanisten sehr erheblich den Zugang im Ganzen und das Verstaendnis im Einzelnen. Es wird daher im Folgenden der Versuch unternommen, eine in Auswahl und Darstellung das Charakteristische und Wesentliche herausgreifende, zugleich aber die Hauptprobleme verdeutlichende Gesamtanalyse dieser merkwürdigen, und vielschichtigen Dichtung vorzulegen. Dieser ausführlichen Bekanntmachung mit dem Gesamtphaenomen des 'Ring' wird im naechsten Heft die Erörterung einiger zentraler Probleme folgen, die jedoch das nachstehend entwickelte Gesamtbild voraussetzt.

Um 1400, um die Wende des Mittelalters zur Renaissance, entstand in der Schweiz ein ca. 10.000 Vers lange epische Grossdichtung: der 'Ring'. Sie tritt, dem didaktischen und wissbegierigen Zuge der Zeit folgend, als Lehrdichtung auf und waehlt sich, wie ihr einziger novellenartiger Vorlaeufer, der 'Meier Helmbrecht' ihren Stoff nicht aus dem ritterlich höfischen Lebensbereich oder aus dem Traditions-gut der Heldensage, sondern siedelt sich im dörflichen Leben an und Bauern allein sind ihre Helden. Inmitten der gestaltungsschwachen, ledernen Epigoneneplik der mittelalterlichen Spaetzeit zeichnet sie sich vor allem durch grossartige gestalterische Kraft, unerschöpfliche gegenstaendliche Phantasie sowie durch die rohe Urwüchsigkeit der Sprache aus. Das Schicksal dieser bedeutenden und umfangreichen Dichtung gehört zu den schwer begreiflichen Merkwürdigkeiten: sie blieb ohne jede Spur in der zeitgenössischen Literatur. Ihre Nachwirkung laesst sich an keiner einzigen Stelle mit Sicherheit feststellen. Sie wurde in der Öffentlichkeit offenbar überhaupt nicht

bekannt und ihre wohl einzige Handschrift verschwand in Privathand und blieb verborgen. Das ist umso erstaunlicher, als damals das Bedürfnis nach Grossdichtung, zumal nach einer solchen, die das lachlustige, schwankfrohe und wissbegierige Zeitalter besonders befriedigen musste, keineswegs versiegt war und ein an Umfang doppelt so grosses trockenes Werk wie der etwa um 1300 verfasste 'Renner' von Hugo von Trimberg vielfaches Interesse und weite Verbreitung fand. Der 'Ring' dagegen verschwand alsbald von der literarischen Bühne, hat sie vielmehr offenbar niemals betreten und blieb fast ein halbes Jahrtausend verschollen. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts (1851) hat der mehr durch seine Maerchen als durch seine germanistischen Forschungen bekannte L. Bechstein die 'Ring'-Handschrift in der 'Öffentlichen Bücherei des Landes Thüringen' entdeckt und - mit mannigfachen Fehlern und Ungenauigkeiten - in der 'Bibliothek des Stuttgarter Literarischen Vereins' Bd. XXIII. veröffentlicht. Die 'Ringforschung' fand jedoch ihre unentbehrliche Grundlage in der überaus sorgfältigen kritischen Edition des Textes, die Edmund Wiessner 1931 erscheinen liess und der 1936 ein ebenso umfangreicher Kommentar folgte, der vielfaches Licht auf sprachliche Einzelheiten und literarische Bezüge und Abhängigkeiten warf. Der Herausgeber dergleichen kritischen Ausgabe veröffentlichte 1956 in Tübingen unter dem Namen 'der Bauernhochzeitsschwank' die Bauernschwänke 'Meyer Betz' und 'Metzen Hochzeit', die um die Entstehungszeit des 'Ring' herumliefen und die diesem Epos als Quellen gedient haben. Ein näherer Vergleich der beiden Schwänke mit dem 'Ringepos' zeigt, dass dem 'Ring' die jüngere Fassung des 'Bauernschwankes' 'Metzen Hochzeit' als Vorlage gedient hat. Diese ist zugleich die längere Fassung und enthält im Unterschied zu dem 417 Vers langen Meyer Betz 680 Verse. Dieser Vergleich zeigt weiterhin, dass Wittenweiler seine Vorlage nicht nur vervielfacht, sondern dass er aus ihr qualitativ ein anderes Werk geschaffen hat, ein Werk, das sich seiner Vorlage zwar als Ansatz bedient, das aber darüber hinaus nichts gemeinsames mehr mit ihr hat und das durch die vielen originalen Einlagen wie auch durch die ungeheure Gestaltungskraft des Dichters zu einer völlig selbstständigen epischen Dichtung ausgestaltet ist.

Wer ist der Verfasser dieser höchst vielschichtigen, bildkräftigen Dichtung? Wegen des verwirrenden Durcheinanders zweier

Dialekte, des Allemannischen und Bayrischen, bereitete die Lokalisierung dem Verfasser Schwierigkeiten. Erst die lokale, durch J. Baechtold, Gustav Scherrer und Edmund Wiessner unternommenen Urkundenforschungen stellten zunachst die Zugehörigkeit des Ring-Autors zu einem ursprünglich adligen Thurgauer Geschlecht, dann auch seine Identität fest. E. Wiessner erblickt in dem in der Toggenger Chronik verzeichneten Stadtweibel von Lichtenstein dem Haini Wittenweiler, den Dichter des 'Ring', während Wieland auf die Identität des Ring-Dichters mit einem Magister und Advokatus aus Konstanz verweist. Freilich erlaubt der Stand der Forschung kein völlig gewisses Urteil über die Person unseres Dichters. Aber die von Wieland beibrachten Argumente und Tatsachen machen es wahrscheinlich, dass unser wohlbelesener, kenntnisreicher und stadt- und staatspolitisch wohl versierter Dichter eher als juristischer Beamter in einer damals bedeutenden Stadt denn als Bürgermeister eines abgelegenen Ackerbürgerfleckens denkbar ist.

Auch die als einziges Exemplar erhaltene Ring-Handschrift, die etwa über 3,5 Jahrhunderte im Besitze einer ursprünglich wohl ritterlichen dann verstaedterten Frankfurter Familie war, von der 1750 Herzog Ulrich von Sachsen-Meiningen sie abkaufte und sie der bedeutenden Bibliothek seines Hauses zugüfte, also auch die Geschichte der 'Ring'-Handschrift weist in das staedtische Patriziat und in eine mit der Führung der Regierungsgeschäfte besonders verknüpften Familie.

Das Auffallende an der wohlerhaltenen, sehr sorgfaeltigen und schönen Handschrift, die ganz offenbar das Werk eines Schreibers ist, besteht in einem am Rande die Versanfange begleitenden, abwechselnd roten und grünen Farbstrich, gleichen Alters wie die Handschrift selber. Nach der Einleitung des 'Ring' sollen diese roten und grünen Farbstreifen am Rande des Textes den etwa unschlüssigen Leser, der zweifelhaft ist, wie er den höchst vielschichtigen, durch das staendige Ineinander von Komik und Ernst, von Epischem und Didaktischem verwirrenden Text nehmen soll, darüber aufklaeren, ob er sich unbefangen zu freuen oder ob er sich zu belehren habe: eine rote Randlinie fordert dazu auf, den Text ernst zu nehmen. Die grüne Farbe dagegen erlaubt, das Vorgetragene von der heiteren Seite aufzufassen und sich lachend von der Anstrengung des Ernstes zu er-

holen. Ein Blick in den Text wird jedoch zeigen, dass die Farbsignale, statt vor Missverständnissen zu sichern, den Leser mehr verwirren, und zweifelhafter machen.

Gleich in den ersten Zeilen wird uns der Held unseres Epos vorgestellt, der junge Bauer Berchtold, Bertschi genannt, dessen Hauptname Triefnas, eine lächerliche oder unmanierliche Vorstellung hervorruft:

ein degen saeuberlich und stoltz
Sam er gedraiet waer aus holtz (V. 63/64)

Der 'degen' bereitet auf die parodistische Vermengung höfischer Masstabe und Lebensformen mit der niederen Komik des Bauernschwanks vor. Und wenige Verse später erfahren wir bereits, dass Bertschi, seinem unrühmlichen Vorgänger, dem 'Meier Helmbrecht', aber auch manchen Figuren schon Neidharts ähnlich, sich als 'junkherr (V. 69) auszuspielen liebt. Der bäuerliche Geck ist in 'Minne' zu Maetzli (Mechthild) mit dem unflätigen Hauptnamen Rüerenzumpf entbrannt, bei deren Schilderung sich der Dichter darin gefällt, einen Katalog extremer weiblicher Verunstaltungen zusammenzustellen, ohne sich darüber zu beunruhigen, ob es plausibel ist, dass der eitle Bertschi sich gerade in diesen Ausbund von Hässlichkeit verliebt. 'Junkher' Bertschi beschliesst, höfischer Gepflogenheit entsprechend, mit einem Turnier um die Gunst Maetzlis zu werben. Er veranstaltet es auf der Dorfwiese an einem Sonntag Vormittag und reitet mit 12 bäuerlichen Mitstreitern vor, die einzeln vorgestellt werden. (Tatsächlich sind es ausser Bertschi nur zehn, mit dem elften hat es eine besondere Bewandnis, er wird als Herr Neidhart, der 'pauernhagel' (V. 158) angekündigt). Wittenweiler benutzt diese Vorstellung der Kämpfer vor allem dazu, jeden einzelnen mit lächerlichen Wappen auszustatten und so die aufkommende allegorische Wappensucht und Literatur zu verspotten. So heisst es von dem einen:

in seinem schilt gemalet was,
in grünem veld ein toter has (V. 117/18),

Einem anderen:

Dem hiet der pharrer wappen geben
Dri nuss an einer weinreben (V. 129/30).

Die Gruppe hat auch ein gemeinsames Emblem: ein Kalb in einem Storchnest (V. 162), das 'durch junkfrawn Maetzen zuht und er' (V. 164) mitgeführt wird.

Für das Stechen haben sich die Kaempfer laecherlich ausgerüstet: Körbe anstatt Helme zum Kopfschutz, mit Heu und Stroh sind sie gegen Verletzungen gestützt, auf Eseln kommen sie geritten, ein rasend auf einen 'beki' schlagender Spielmann begleitet sie. Aber als sie nun zum Kampf herausfordern:

Da vand man nieman auf dem plan,
Der die rekken turst bestân (V. 189/190).

In Ermangelung von Gegnern beschliessen sie, untereinander zu kaempfen.

Triefnas, 'der viel trostleich man' (V. 219)

'sach, daz er gevallen was

Für frawn Maetzen in das gras' (V. 221/22).

Einige stürzen in den Schmutz, andere fallen in den Dorfbach, werden mühsam herausgefischt und z.T. auf den Kopf gestellt, damit das Wasser wieder auslaufen kann. An die freudige Feststellung eines so Durchnaessten, nun habe er dis bisher versaeumte Taufe nachgeholt, knüpft sich ein theologischer Disput. Ein allgemeines Missbehagen greift bei den Turnieren um sich. Da entschliesst man sich, jetzt mit dem bisher im Hintergrund gebliebenen fremden Gast mit dem Neidhartschen Fuchsschwanz-Wappen anzubinden. Ausser zwei Verwundeten, die ausfallen, fordern die restlichen 8 den 'fremden gsell', der nur darauf wartet, den verhassten Bauern übel mitzuspielen, zum Kampfe heraus. Er antwortet auf die tölpelhafte grobe Anrede höfisch, frei und bescheiden, und aeussert die vorgespülte Besorgnis, seine Kraft könne kaum dem einzelnen von ihnen, geschweige der ganzen Schar gewachsen sein. Da schwillt den Bauern der Mut, jubelnd fordern sie von dem Fremden, sich zu stellen; beim Anreiten verliert einer seine Hose, ein anderer stürzt beim Anprall gegen Neidhart vom Pferd, haelt sich aber nicht für besiegt, da er ja nicht durch den Gegner, sondern durch seine eigene Schuld auf dem Boden laege. Bei einem dritten weigert sich der Esel, den Gegner anzugehen, sondern reisst aus, so dass ihm erst die Augen verbunden werden müssen. Nun stürmt Bertsehi selber heran, vor Aufregung kommt er ins Stottern, was der Dichter mit einem für die

Zeit unerhört kühnem Naturalismus in den Vers hineingestaltet - ebenso das höhnische Nachaeffen seiner Stottereie durch Neidhart (V. 537/44). Beim Anreiten strauchelt Bertschis Kampfross und der erboste Minner stürzt so hart, dass er 'fluochet den frawen rain' (V. 559), die ihn zu solchem Missgeschick verleitet haben. Aber mitten im unflaetigen Geschimpf besinnt er sich:

'Frawen gnad wil ich derwerben
Scholt ich vierstund drüber sterben'. (V. 570-571).

Er laesst sich erneut doppelt fest binden, wird aber von Neidhart so hart getroffen, dass er vom Sattel rutscht, vom Pferde, an das er festgebunden ist, fortgeschleppt und übel zugerichtet wird. Die vier noch übriggebliebenen bauerlichen Turnierer trauen sich nicht mehr an den 'Gast', der, um ihnen Mut zu machen, zum Schein die Flucht ergreift. Darauf jagen die vier ihm so besinnungslos nach, dass zwei zu Tode stürzen, und die beiden Übriggebliebenen von laehmendem Schrecken erfasst, den Fremden als Wundertaeter um Vergebung anflehen. Neidhart und durch ihn der Dichter benutzt diese Gelegenheit zu einer neuen Schwankszene, indem er, ein schon bestehendes Schwankmotiv aufnehmend, den Bauern die Beichte abnimmt, um ihnen Absolution erteilen zu können. In grotesker Zerknirschung und Reue rücken die Bauern mit ihren primitiven Streichen heraus: der eine zog seiner Frau einen Stuhl fort, so dass sie hinstürzte. Neidhart erklart, diese Sünde überstiege seine Kompetenz, damit müsse er 'zu dem bischof draben' (767). Und der Dichter, der es mit seinen etwas bedenklichen geistlichen Spaessen nicht mit der Kirche verderben will, fügt - gewissermassen in Klammern - hinzu, Neidhart wollte sich hüten, seinen Scherz mit der Seele zu treiben und sich im Ernst Beichtgewalt anzumassen (777 ff). Den zweiten sendet Neidhart gar, weil er sich zum Überqueren eines Baches einer Kuh bediente, nach Rom zum Papst; Bertschi aber bittet den Fremden um Rat:

'ob ich schüll hofieren
Fürbas mit turnieren
Mit sagen und mit singen
Und auch mit andern dingen' (838/41).

Neidhart redet ihm dringend zu, kehrt zu der auf der Turnierwiese verbliebenen sechs Gesellen zurück und verkündet, der Kampf müsse weitergehen. Alle brüllen:

Turnierens, trun, wir müessen kosten
 Scholtin wir joch all zerchnosten:
 Wistin wirs nur an ze keren! (874/76).

Neidhart erklart sich bereit, ihnen den rechten Turnierkampf beizubringen, teilt sie in 2 Gruppen und gibt ihnen nun die hinterlistige Anweisung, dass zwei von ihnen aufpassen müssten; wer sich wider die Regel und wider die Sitte verhaelt, die müssten sie dann festhalten und alle sollten auf sie einprügeln. (Tatsaechlich knüpft Neidhart hier an ein im Turnier geübtes Verfahren an). Als Prügel empfiehlt Neidhart mit Stroh umwundene Stangen, wobei Stroh gefaehrliche Verletzungen vermeiden soll. Die Bauern überlegen eifrig, wen sie als 'Prügelknaben' auswahlen sollen, wobei jeweils höchst unmanierliche Gründe angeführt werden, und es fast zu einer Messerstecherei gekommen waere. Schliesslich einigen sie sich auf Bertschi, den Minner, als den verantwortlichen Anstifter der ganzen Unternehmung. Die Dorfglocken werden gelaetet, eine Arena abgesteckt, die Frauen und Maedchen stellen sich erneut ein, man staerkt sich durch Verpeisen einer halben Kuh, bevor man, wohl ausgepolstert, die Esel besteigt. Neidhart aber hat als einziger keinen Holzknüppel, sondern eine Eisenstange mit Stroh umwunden. Der Kampf laeuft im übrigen entsprechend Neidharts Anweisungen ab, dann aber proklamiert Neidhart noch ein Nachturnier bei dem alles wahllos auf einmal losschlaegt und Neidharts Eisenstange die Bauern böse zurichtet. Die wild gewordenen Reittiere gehen auch noch auf einmal los, so dass mehrere umkommen. Vor Lachen stürzt eine Baeuerin von der Tribüne und faellt sich zu Tode. Das Turnier ist aus, die Zuschauer zerstreuen sich: die werlt sich macht von dannen (V. 1229). Resultat des Turniers ist: eine tote Frau ('daz was dem pharrer ane schaden'), ein toter Esel (daz was dem wolf ane schaden), mehrere Schwerverletzte (dem wundarztet ane schaden) (V. 1230 ff.). Unter den verblaeten und zerschlagenen Turnierern erscheint der Minner Bertschi als der einzige, der munter und guter Dringe geblieben ist.

Mit Vers 1280 beginnt ein neuer Unterteil, der durch die überstürztartige Bemerkung eingeleitet wird, dass Bertschi

'doch woit er nicht enlassen ab
 und dient frawn Maetzen nacht und tag' (V. 1282/1283).

Von diesem Minnedienst berichtet nun die folgende Geschichten-
 gruppe.

Bertschi beschliesst, seiner 'frawe' ein naechtliches Staendchen zu bringen, er geht zunaechst zum Dorfmusikanten:

.. hilf mir hiut mit deiner chunst
Ich arbeit in der minne prunst (V. 1304-5).

Der Pfeifer aber schnarcht und hört es nicht, bis Bertschi ihn unsanft aus dem Schlaf klopft. Der kaum Erwachte wirft im Zorn sein Weib aus dem Bett, in der Meinung, sie habe ihn gestört, so dass selbst den minnesiechen Bertschi ein Lachen ankommt. Der Musikant weist Bertschi mit grober Beschimpfung ab, dieser schluckt sie herunter, um zu seinem Ziel zu kommen und stellt ihm ein erhebliches Trinkgeld in Aussicht. Das wandelt sofort Gesinnung und Ton des Pfeifers, er erklaert sich gern erbötig, kann aber zu Bertschis wütender Ungeduld seine Hose nicht finden. Bertschi beredet ihn, auch ohne dieses Kleidungsstück mitzukommen. Der Pfeifer blaest gewaltig in sein Instrument, Maetzli bietet dem Singenden ihre Kehrseite, wird aber dennoch von Bertschi hingerissen begrüsst. Die Bewohner, um die Nachtruhe gestört, vertreiben schliesslich Minner und Musikanten.

Nunmehr dringt Bertschi in den Kuhstall der Familie Maetzlis, überrascht sie dort, sie schreit, er haelt ihr den Mund zu, im Handgemeinge faellt der Eimer mit Milch um, die Kuh wird wild, schlaegt und stösst dazwischen, Maetzli ruft um Hilfe, alles stürzt herbei, in der Verwirrung entkommt Bertschi.

Einige Abende darauf erklettert er das Dach von Maetzlis Haus, um sie durch den Schornstein zu beobachten. Die Familie sass gerade beim Abendbrot. Bertschi verlor beim Gucken das Gleichgewicht, stürzt geschwaerzt durch den Kamin in die Stube, die Familie laeuft schreiend, in der Meinung, der Teufel sei da, auseinander. Der Vater Fritz, der noch von der Stallszene verwundet, nicht forkonnte, kombiniert:

Gluot ist gvallen in die gluot
Feur ist chomen zuo dem feur:
Dar schaft die minn, die aventure (V. 1517/19).

Er zieht den verrussten und versengten Minner hervor, der dem Bewegungsunfaehigen jedoch entrinnt. So haelt der Vater sich an die Tochter, zerblaeut sie elend und sperrt sie in eine Scheune ein. Bertschi aber denkt im Hinblick auf die zugesperrte Scheune (und hier

zeigt sich wieder, wie so haeufig in diesem Zeitalter, wie nah an die Blasphemie sich der Ulk heranwagen durfte!) anspielen auf das Sakrament des Altars:

... Hailiger Christ!

Beschlossen prot, wie süess du pist' (V. 1558/59).

Maetzi ihrerseits entbrennt - nach einem selbst innerhalb roher spaetmittelalterlicher Literatur hanebüchenen Streit und Versöhnungsdialog mit ihrem Unterleib - in Liebe zu ihrem Verehrer. Beide werden von Minneglut und Sehnsucht beinahe krank, kommen, alles Essen verweigernd, von Kraeften, und der Dichter zitiert mit roten Farbzeichen offenbar ein aus höfischer Minneregion in volkstümlich-derbere Schicht abgesunkenes Sprichwort:

Je minr man lieb zuo liebe liess

Je mer sich hertz zuo hertzen stiess (V. 1626-27).

Bertschi kommt auf den Gedanken, ihr in Ermangelung anderer Kommunikationsmöglichkeiten einen Brief zukommen zu lassen. Natürlich ist er (wie auch sie) Analphabet. So bittet der Minnesieche den Dorfschreiber Nebelreiber zu sich. Dieser beginnt sofort mit einem ausführlichen, zungenfertigen Vortrag über die rechte Beschaffenheit eines Liebhabers und Bewerbers und vor allem über das rechte Verfahren, die Gunst der Umworbene zu gewinnen - also eine Taktik der Erwerbung, die mit ihren Küsten von Tanz und Musik, ihren poetisch-geblühten Schmeichelreden ('Gott grüess sich, blüende rose zart / Chain Junkfraw nie so selich wart' V. 1723/24) ganz auf die Bürgerkultur zugeschnitten ist. Diese über 200 Verse gehenden detaillierten Anweisungen, die weder mit Bertschies und Maetzliches konkreter Situation, noch mit ihren faktischen Lebensumständen irgendetwas zu tun haben, verbinden kultivierte Lebensform mit einer reichlich zynischen erotischen Zwecksgesinnung. Endlich gelingt es Bertschis, den Schreiber zu unterbrechen und ihm klarzumachen, dass unter den waltenden Umständen nur eine 'briefliche' Verbindung versucht werden könne und schlaegt ihm den folgenden Briefftext vor:

Got grüess dich, lindentolde,

Lieb, ich pin dir holde.

Du bist mein morgensterne,

Pei dir so schlieff ich gerne. (V. 1860/64).

Dem setzt nun Wittenweiler durch den Schreiber das Muster eines wohlgeblühten, wohlklingenden, wohlgeordneten Liebesbriefs entgegen, der - auch dies symptomatisch für die Unbedenklichkeit der spätmittelalterlichen Wortornamentik - die Geliebte dem Schutz Jesu und der Venus zugleich empfiehlt. Der Brief wird, mit einem Stein beschwert, durch das Scheunfenster Maetzli's geworfen, trifft sie an den Kopf, so dass sie ohnmächtig wird. Als sie wieder zu sich kommt, haelt sie den Brief in der Hand, kann ihn nicht lesen und ihre Klage über ihre Unwissenheit wird ein geblühtes, selber höchst kultiviertes Lob der "chunst", die ihr verschlossen ist und deren Preis der Dichter unbedenklich in den Mund der dummen und verkommenen Bauerndirne legt:

Owe chunst, du werdes guot,
 Du höchster hord, du edler muot
 Gewisser schatz, du blüende frucht (V. 1969/72).
 Der sele hail, des laibes zucht

Nach der wohlgesetzten Arie auf die versaeumte Kunst kehrt Maetzli in ihre Wirklichkeit zurück. Sie beschliesst, wegen ihrer Verwundung Laerm zu schlagen, einen Arzt zu fordern, um sich von diesem den Brief vorlesen zu lassen. Sie wird zum Arzt gebracht, der mit Mühe die Neugierigen entfernt, vor denen Maetzli mit der Wahrheit nicht herausrücken will. Der Arzt liest ihr den Brief vor, darauf bittet sie ihn nun auch einen Antwortbrief für sie zu verfassen. Auch sie diktiert ihm einen primitiv direkten Zusagebrief:

'Chüm zuo mir pei diser nacht,
 Ins arztes haus und gib mir craft!
 Und was du wilt, das wil ich tuon:
 Ich acht der andern nicht ein huon. (V. 2091/94)

Der Arzt aber versucht angesichts dieser liebestollen Naivitaet seine Chance, droht sie zu verraten, wenn sie ihm nicht zu Willen sei. Er braucht aber nicht viel Gewalt anzuwenden, hat vielmehr bald Mühe, die liebestolle Maetzli loszuwerden. Wie völlig gleichgültig dem Dichter jede 'Wahrscheinlichkeit' ist, zeigt sich nun, da Maetzli offenbar fast anschliessend alle exakt zusammengestellten Anzeichen fortgeschrittener Schwangerschaft an den Tag legt. Der Arzt erkennt: es hat Eile, sie rechtzeitig unter die Haube zu bringen. Er versieht sie mit detaillierten Anweisungen, wie sie dem jungen Ehemann in der Hochzeitsnacht seinen Glauben an ihre Unkeuschheit erhalten

kann. Darauf beginnt er seinerseits einen kunstvollen Muster-Antwortbrief auf die von dem Schreiber verfassten Werbeepistel zu verfassen, der einen Umfang von annähernd 300 Versen (2261/2534) erreicht. Es stört ihn - und den Dichter und doch wohl auch die in Aussicht genommenen Leser keineswegs, nach dem eben Vorgegangenen den Brief mit frommer Anrufung der heiligen Dreieinigkeit einzuleiten. So heisst es u.a. in der Antwort der von dem Wurfbrief Bertschi blutig geschlagenen Maetzli:

Ein briefelein han ich vernomen:
 Mich daucht, es waer von himel komen,
 So wunneleich kam es geflogen,
 Da her in einem regenbogen,
 Einr wulchen swanch sein unbehanch,

Dar inn derchlanch der fröden gsanch (V. 2275/2280)

In weit reicherer allegorischerer Ausstattung erscheint der angeblichen Schreiberin die Vision der 'Junchfraw Venus', der 'Minne', und gebietet ihr, Bertschi alles zu gewahren. In ihrem Gefolge sind die allegorischen Figuren der Festigkeit, Keuschheit (!), Seligkeit. Darauf folgt die allegorisch ausgeschmückte Vision der gottwohlgefaelligen Liebe. Ein Priester erläutert warnend die allegorischen Einzelheiten - jeweils deutend auflösend - der himmlisch reinen und ehelichen Liebe.

Der Brief wird durch eine alte Zwischentraegerin Bertschi in die Hand gespielt, dieser wird vor Aufregung ohnmaechtig, staerkt sich aber, wie inmitten des Turniers, dadurch, dass er eine halbe Kuh auffrisst. Von dem gelehrten Brief versteht er natürlich kein Wort, aber der Schreiber erklart ihm, dass Maetzli zur Ehe bereit sei. Damit ist der erste Teil der - als reine Handlung - von der Werbung (Turnier, Staendchen, Kuhstall, Dach, Scheune, Briefwechsel) bis zu Maetzlis Jawort führt, abgeschlossen. (V. 2622).

*
 **

II. Teil

Es beginnt nunmehr das bedeutende Mittelstück der Dichtung, das, der Vorrede nach, lehren soll

Wie ein man sich halten schol,
An sel und leib und gen der welt - (V. 22/23)

und das der Dichter, wenigstens in der Vorrede, als das Kernstück des gesamten Werkes heraushebt (Das hab ich dir für das best gezelt, V. 24).

Eheschluss - das ist, zumal in dörflicher Tradition, nur unter Zustimmung und Mitwirkung der gesamten Verwandtschaft möglich. Das gibt dem Dichter erwünschte Gelegenheit, in einer Aufzählung grotesker Namenszusammensetzungen, zunaechst für die Sippe Bertschis, zu schwelgen: Hafenschlek, Ofenstecken, Frau Scheiddindpluomen, Völlibruch, Erenfluoch usw. (V. 2635). Bertschis Sippe tritt also zusammen (sein Parlament, 2655) und der Minner traegt ihr seinen unerschütterlichen Vorsatz, Maetzli zu ehelichen, vor. Gumpost meint vorsichtig: es gaeben drei Dinge, die an sich sehr erfreulich seien, bei denen aber, weil man selten wisse, wie gut oder schlecht sie ausliefen, aller Rat bedenklich sei, das seien: Reisen, Heiraten und ins Kloster gehen. Ein anderer meint pessimistisch, dass einen unvermeidlich beides, Heiraten und Junggesellebleiben auf die Dauer reuen müsse.

Damit ist der grosse Ehedisput über das Thema, ob Heiraten oder Ledigbleiben besser ist, eingeleitet - ein im Verlauf des spaeten Mittelalters beliebtes Thema, weil es Gelegenheit zu zahlreichen witzigen und boshaft kritischen Bemerkungen und Beispielen gibt. Kaum hat nach anfaenglicher Zurückhaltung der mit der Sprache nicht recht herauswollender Maenner der erste, von Bertschi gedraengt, sich eindeutig gegen das Heiraten ausgesprochen, da ergreift die erste Fürsprecherin der Ehe stürmisch das Wort, und fortan teilt sich das Rededuell darauf auf, dass die Maenner, mit jeweils verschiedenen Gründen saemtlich als weiter feindliche Ehegegner, die Frauen saemtlich als Fürsprecherinnen der Heirat auftreten. Dieser sich über nahezu 1000 Versen hinziehende Disput ist in der individualisierenden Charakteristik, in der Fülle lebendiger, witziger Beobachtungen und Argumente, in der überall gegenstaendlichen in Ton und Sprache zumeist ganz dem bauerlichen Denken und Sprechen angepassten Stilgebung eine schriftstellerische Glanzleistung unseres Dichters. Wir müssen uns hier darauf beschaerken, einige wenige Momente beispielhaft herauszugreifen.

Die Maenner gefallen sich natürlich darin, die Leiden eines

Mannes, der an ein böses, zanksüchtiges, herrschsüchtiges, untreues, geiziges oder verschwenderisches Weib geraten ist, eindrucksvoll auszumalen, während die Frauen nicht müde werden auszumalen, was das Glück, das eine wohlversorgte Häuslichkeit, eine fürsorgende Gattin, eine blühende Kinderschar, eine Gemeinschaft in guten und bösen Tagen für den Mann bedeutet. Im Grunde läuft der männlich-weibliche Disput auf eine Folge gut begründeter, wenn auch einseitiger Schmaeh- und Lobreden auf die Frau hinaus. Dem Zerrbild einer dem Mann das Leben vergäellenden bösen Frau wird das Idealbild der guten mit immer neuen konkreten Erfahrungsbeispielen gegenübergestellt. Wittenweiler kann in seinem Element schwelgen: sich aufhebende, unvereinbare Widersprüche in Lehre, Ansichten, Überzeugungen entscheidungslos nebeneinanderzustellen und sich über die Gegensätzlichkeiten, die durch keine "Lehre" mehr zu bewältigen sind, die aber das seltsame wirkliche Leben darstellen, zu amüsieren. Dabei ist die zungenfertige Dialektik der Frauen, jedes garstige Negativum gleich in ein leuchtendes Positivum zu verwandeln, der etwas schwerfällig-groben Argumentation der Männer deutlich überlegen. Zuletzt schlägt die Älteste, die Dame Leichdenmann (die den Mann zur Leiche macht!) vor, dass die Ältesten das letzte entscheidende Wort sprechen sollen, weil sie weiss, dass sie dann, eben als Älteste, das letzte Wort behalten wird. So gipfelt die Debatte in dem Streitdialog für und wider Frau und Ehe, mit dem 'der alte Colman', vom Dichter mit offener Sympathie gestaltet, und dann die sophistisch und geschickt-demagogisch alle Mittel einsetzenden Leichdenmann den Reigen der Redner beschliessen.¹

Der alte Colman fasst noch einmal zusammen, was Eheweib, Kindersegen, Erziehung und Bewahrung der heranwachsenden Kinder, Krankheit im Hause, usw. an Sorge und Not hervorbringen. Aber die scharfzüngige Frau Leichdenmann fährt ihm temperamentvoll über den Mund, zerpfückt und widerlegt seine misogynen Argumente Punkt für Punkt. Es ist nicht zu leugnen: obwohl der Dichter ganz offenbar auf der Seite der Männer steht, erweisen sich die

¹ Wiessner hat nachgewiesen, dass zahlreiche also keineswegs alle Argumente in den vorangehenden Streitreden sich in Theophrasts 'Liber de Nuptiis' finden, einer Schrift, die auszugsweise bei Hieronymus *Adversus Jovianum Libidino*, Ed. Migne, *Patrolog. Lat.* Bd. 23, 276 ff.; doch ist auch in den Fällen, in denen Wittenweiler an übernommene Gedanken anknüpft, die kraftvoll lebendige, überall konkret-gegenständliche Sprach- und Bildgebung allein Leistung unseres Dichters.

Frauen in der Debatte immer wieder als überlegen - nicht nur, weil sie zungenfertiger sind, sondern offenbar auch, weil die Sache, für die sie eintreten, begründeter und ihre Argumente die besseren sind. Der in die Enge getriebene Colman sucht sich schliesslich dadurch aus der Affaere zu ziehen, dass er sich auf die eingangs so ausschweifend ausgemalte Haesslichkeit Maetzlis beruft: sie zu heiraten sei also schon deswegen unmöglich. Nun aber weist ihm die nicht umzubringende Leichenman witzig nach, wie nützlich diese Schönheitsfehler für eine Ehe seien, denn um ein Beispiel zu geben: ist sie klein und bucklig, braucht sie nur wenig Stoff für ein Kleid (3450/52), ist sie arm, dann kann sie nicht bestohlen werden und erregt keinen Neid. Schliesslich soll der Dorfschreiber der zu keiner Einigung führenden Beratung durch eine Entscheidung ein Ende setzen. Der Schalk erklärt, er wisse, weshalb man nicht vorangekommen sei: es laege daran, dass man in Versen und Reimen dahergeredet habe:

Ir habt gereimet und geticht:
 Chluogen sach wil reimens nicht;
 Wer mag ein disputieren
 Mit gmessner red florieren? (V. 3519/24)

Und dementsprechend folgt Nabelreibers Urteilspruch in Prosa - mit Anrufung Gottes eingeleitet! - im Ton der Verkündigung durch ein hohes Gericht. Er besagt: eine fromme, gottwohlgefällige Ehe sei zu bejahen. Nun sind es die Maenner, die sich bereitwillig fügen und Bertschi als erste beglückwünschen.

Nunmehr wählt Bertschis Sippe zwei Abgesandte, die sich als Werber zu Maetzlis Vater begeben. Unterwegs überlegen sie sich, dass es am praktischsten wäre, den Brautvater in der Dorfschenke zu treffen. Sie vereinbaren, wie und mit welchen Worten sie ihm am besten beikommen. Vater Fritz antwortet höflich, aber wie es der Brauch ist zurückhaltend und mit einigen kritischen Hinweisen auf den ihm angetragenen Schwiegersohn - lässt aber die Tür zu weiteren Verhandlungen am kommenden Tag weit offen und bezahlt ihnen ihre Zeche (V. 3612 ff). Fritz ruft dann am nächsten Morgen seine Sippe zusammen (erneute Gelegenheit zu einer komischen Namenliste: Laerenhopf, Übelgesmach, Lastersack, Saichinkruog) und trägt ihnen den Fall vor. Ein Redner beschreibt nun - nach dem negativen weiblichen bei der Beschreibung Maetzlis am Anfang - das

Ideal maennlicher Schönheit mit allen Einzelheiten: wenn Bertschi dem entspraechen, könne man ihm Maetzli anvertrauen. Der naechste ergaenzt die rein aeusseren Schönheitsmerkmale durch die inneren der Tugend und Frömmigkeit und entwirft ein wahres sittliches Ideebild von Mann. Zur Schönheit und Ehrbarkeit fügt ein dritter noch die Weisheit dazu. Solche Forderungen der leicht sich ins Abstrakte verlierenden Maenner sind Frau Leugefruo (log schon am frühen Morgen) zu dumm. Sie weist witzig und schlagend nach, dass er auch ohne all die aufgezaehlten Tugenden mit seiner Maetzli durchs Leben kommen werde, und was ihm fehle, würden ihm die Not und seine Ehefrau schon beibringen. Schliesslich bestellt man Bertschis Sippe die grundsatzliche Bereitschaft, ihnen Maetzli zu geben und bittet den Bewerber selber zu kommen, damit man ihn belehre, wie er sich als Ehemann zu verhalten habe ('da wöllen wir im legen aus/ Was er tun und lass da pei'/ V. 3793). Bertschi erscheint, wirbt nochmals persönlich um Maetzli, mit dem Versprechen, bestens für sie zu sorgen. Nun hat er sich einem kurzen Examen und einer sehr viel laengeren Belehrung zu unterwerfen. Er muss das Vaterunser, das Ave Maria, das Glaubensbekenntnis aufsagen. Wittenweiler schreibt getreulich alles in seinem Text. Beeindruckt von Bertschis Leistungen, ist man schon bereit, ihm Maetzli zu geben. Da tritt der Bauer Lastersack dazwischen: erst müsse man feststellen, was Bertschi sonst könne. Mit Ernten, Dreschen etc. sei es nicht getan, der Mensch lebe nicht von Brot allein (V. 3837). Er brauche auch, meint Lastersack (!), Gottes Wort, des Leibes Heil, der Seele hort (V. 3840). Und nun beginnt Lastersack seinen Vortrag über die rechte moralische Beschaffenheit eines 'schuoler'. Wittenweiler fügt hier mit der uns schon bekannten Unbekümmertkeit einen Schülerspiegel ein, der für fahrende theologische Studenten, aber niemals für unseren primitiven Triefnas passen mag. Dabei gibt Wittenweiler bereitwillig und sogar mit Stolz zu, dass er diese Vorschriften für rechte Studenten (sie fordern Gottesfurcht, Reisen ins Ausland, Lust und Talent zur Wissenschaft, Demit, Ausdauer, usw.) einem massgebenden Buche (sam ich han gelesen (3884) und 'sam der lerer spricht' (V. 3904) entnommen hat. Diese 10 Studentengebote empfehlen zuletzt sogar gelegentliche Abwechslung und Erholung von der Arbeit 'mit singen und mit seitenspiel' (3919).

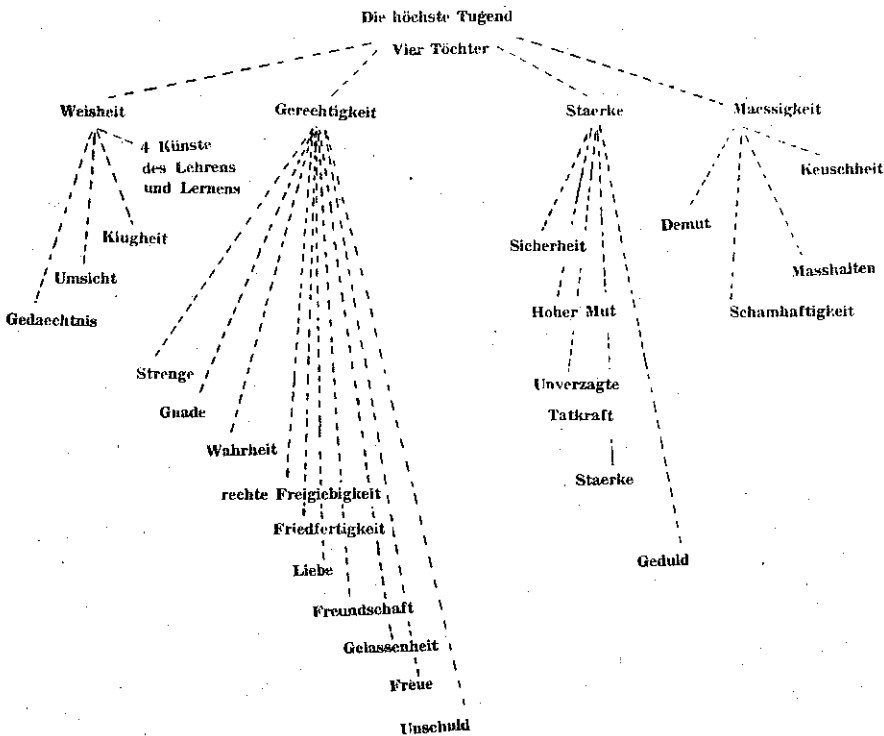
Bertschi erklart begeistert, das treffe alles auf ihn zu, Lastersack aber möchte fortfahren und sagen, welche Künste und Wissenschaften er dann als Schüler lernen soll. Nunmehr laesst Witten-

weiler durch Lastersack eine religiöse Glaubens- und Morallehre vortragen, die über den Glauben an die Dreifaltigkeit, die Verpflichtung zum frommen Werk, d.i. die Erfüllung der 10 Gebote und der sechs Werke der Barmherzigkeit, über den Empfang der Sakramente, die Vermeidung der Todsünden, die Befolgung der Gebote der Liebe und die der Kirche, ein 'Laiendoktrinal' also ('so lerne die allein, des ein laig nicht schol embern' V. 3940) -, das mit der natürlich wieder in Prosa gegebener allgemeinen Beichtformel schliesst.

Nach anschliessender Ermahnung, nicht nur mit dem Munde zu beichten, sondern mit dem Herzen zu bereuen, folgt ein 'Memento mori', eine tief in der mittelalterlichen, zumal in der spaetmittelalterlichen Frömmigkeit wurzelnde Mahnung an die unaufhaltsame Vergaenglichkeit aller Dinge und die Naehelikeit des unentrinnbaren Todes. Innerhalb des von Lebenslust und -kraft überschäumenden Epos Wittenweilers erscheint diese todvertraute Absage an die Welt und ihren eitlen Schein als ein seltener und seltsamer Fremdkörper. Ein ernster Hinweis auf das in Leiden und Sterben vorbildlichen Leben Jesu und die Hinfaelligkeit dieser todgeweihten Welt schliesst diesen wesentlich christlichen, streng religiösen Vortrag Lastersacks ab.

Kaum, dass die gottselige Rede zu Ende ist, laesst der Dichter (als sei es ihm zu viel des Heilig-Asketischen) krass und unvermittelt Frau Leugofruo dazwischenfahren: Wer 'den Leib mit vasten stört'; der könne den Leib mitsamt der Seele einbüssen, darum sei es besser, dem Leibe zu dienen, um damit zugleich die Seele zu staerken. Nach den etwas gesundheitsschaedlichen geistlichen Ratschlaegen des Predigers Lastersack sollte also nun der Apotheker dem Braeutigam eine Gesundheitslehre vortragen, die naturgemaess nicht auf die Kasteiung und Geringschaetzung des Leibes, sondern auf seine Pflege und Erhaltung zielt. Der erste Grundsatz dieser Tugend ist: in allen Dingen Mass zu halten. Im einzelnen wird auf Kleidung, Temperatur, frische Luft, auf die Notwendigkeit, sich Bewegung zu verschaffen, auf die Reinigung des Körpers, Nahrung, Trank, Schlaf, Erheiterung eingegangen (wobei der Apotheker, offenbar damals als sehr geldgierig bekannt, seine Weisheit erst nach Erlangung eines Honorars durch Bertschi kundtut). Auch hier stehen die Anweisungen des Apothekers in keinerlei Verhaeltnis zu Bertschis Lebenswirklichkeit, setzen vielmehr eine wohlhabende bürgerlich - staedtische Lebensform voraus. (So, wenn der Redner empfiehlt, nach dem Essen sich etwas zu bewegen, je nach Bedarf

Schweiss- oder Kaltwasserbad zu nehmen, das Essen mit Obst zu beschliessen, im Sommer Weiss- im Winter Rotwein zu Tisch zu trinken). Wieder ist es eine Frau, die bemerkt, dass die Lehren des Apothekers wie vorher Lastersacks religiöser Moraldisput im Hinblick auf die Lebensverhaeltnisse Bertschis und seiner praktischen Eheführung reichlich theoretischer Natur seien. Dieses Bedenken nimmt Herr Übelgesmach zum Anlass, alsbald eine Tugendlehre vorzutragen, die zu einer grossangelegten (nahezu 500 Verse) systematischen Tugendallegorie auswaechst. Die höchste Tugend wird als weibliche Figur, uralt, aber von urvergaenglicher Schönheit eingeführt. Ihr folgen in der üblichen allegorischen Personifizierungsweise vier 'Töchter', jede wieder mit Dienerinnen, so dass ein straffes Moralsystem entsteht, das folgendermassen aussieht:



Es ist ganz offensichtlich, dass Wittenweiler in diesem architektonisch kunstvoll und sorgfältig aufgebauten Tugendsystem sein Eigenliches und Bestes zu geben versucht. Dabei schliesst er sich selbstverständlich an die grossen philosophischen Morallehren des Mittelalters an. Wesentliche Parallelen hat Wiessner in seinem Kommentarwerk reichlich zusammengetragen. Dass auch dieser gelehrt-scholastischer Meistervortrag in Form und Inhalt völlig über Fassungsvermögen und Lebenswirklichkeit des guten Bertschi hinweggeht, bedarf kaum noch ausdrücklichen Hinweises. Im einzelnen verfährt er jeweils so, dass er zunächst erläuternd bei der Haupttugend verweilt, und dann entsprechend Wesen und Eigenart der Teilgebiete, in die sie sich aufgliedert, darlegt. Auch hier ist auffallend, wie Wittenweiler selbst in diesen zunächst dünnen und abstrakten Moralschemen nirgends in einen trocken-langweiligen Ton verfällt, sondern wie er mit dem ersten Satz seiner erläuternden Erklärungen alsbald wieder mitten im Konkreten, Sinnhaften, Gegenständlich-Wirklichen sich bewegt. Man braucht nur einen Blick in die ledernen Grossallegorien seiner Zeit ('des Teufels Netz', 'der Minne Burg', usw.) zu werfen, um die ganze Kraft seiner überall dinglich - konkreten Sprache zu ermessen.

Es folgt nun eine Unterbrechung des Lehrvortrages von Übelgesmach: er wird aufgefordert, dem Eheknadaten auch noch höfische Lebensart beizubringen. Seine Antwort lautet: die lerne man nur bei Hofe selber - oder aber: wenn man einen Bauern beobachtet und sich dann genau entgegengesetzt benehme. So könne er Bertschi hinsichtlich des Studiums des Höfischen keinen besseren Rat geben als sich bei seiner eigenen bevorstehenden (!) Hochzeit zu belehren, deren antihöfischer Verlauf ja bereits sprichwörtlich (!) sei. Hier also wird der Held auf die bereits sprichwörtliche Exemplarität seiner eigenen erst bevorstehenden Hochzeit verwiesen.

Nach diesem Zwischenspiel beendet Übelgesmach seine bürgerliche Tugend- und Lebenslehre mit einem Lob auf die Tugend der 'Maessigkeit', verstanden vor allem als die rechte Mitte zwischen Geiz und Verschwendung - deren Untertugenden (S. das obige Schema) sodann kurz durchbehandelt werden. Die Reihe der Tugend- und Lebenslehren beschliesst endlich Saichinkruog, der die rechte Kunst des Haushaltens entwickelt. Er fordert, dass immer etwas Geld zu Hand sei, dass klug und sorgfältig eingekauft wird, dass man nicht zu viel Gäste einlade und feiere, weil das zu teuer komme; der Mann

solle Herr im Hause sein, nicht die Frau, die dafür zu bestaendiger Arbeit dazuhalten sei, usw.

'Herr Perchtold' verspricht darauf, alles Gewünschte zu tun. Maetzli, die vor Freude ohnmaechtig wird, wird herbeigeschafft. Bei der feierlichen Abgabe des Eheversprechend sind die Verliebten so aufgereggt, dass Bertschi statt 'ja' 'gra' hervorstottert und Maetzli 'mit füessen und mit elnpogen/ Schluog sei umbso wol gezogen (V. 5265-6), ruft 'sta' - ein Ring aus Blei mit einem falschen Stein aus Glas wird ihr von dem Braeutigam an den Finger gesteckt. Aller Sitte gemaess wird der Braeutigam im Anschluss an das Eheversprechen gerauft und geprügelt. Unmittelbar darauf gehen Boten in die nahe und ferne Umgebung, um zur Hochzeit einzuladen. Zahlreiche Gaeste stellen sich ein - erwünschte Gelegenheit für den Dichter, erneut einen ganzen Katalog komischer Namen (Hornstein, Chützeldarm, Vallinsstroh, usw.) zusammenzustellen. Im baeuerlichen Festgewand nahen die Hochzeitsgaeste von allen Seiten. Viele müssen im Freien übernachten und treiben die ganze Nacht einen wüsten Unfug, blasen den in den Stall gehenden Bauern die Kerzen aus, so dass Bertschi im Dunklen anstelle der Kuh aus Versehen seinen Esel als Festbraten schlachtet. Am naechsten Morgen wird der Braeutigam von den Maennern, die Braut von den Weibern zum Kirchgang abgeholt. Auf des Pfarrers Frage, ob irgendeiner begründeten Einwand gegen die Ehe erhebe, kommt es zu einem grob-burlesken Zwischenfall mit einem keifenden, mannstollen alten Weib. Anschliessend an den Kirchgang werden dem Paar die Hochzeitsgeschenke durch die Gaeste überreicht. Brautvater Fritzens Aussteuer ist mehr als jaemmerlich, weitere Gaben sind: ein Hund, eine Katze, eine kranke Ente, ein ungültiges Geldstück, ein Besenstiel, ein alter Hut, usw. Nunmehr folgt das Hochzeitsmahl, in dem die gegenstaendlich-pralle Gestaltungskraft des Dichters gleichsam nachholt, was er sich in den langen lehrhaften Partien hatte versagen müssen.

Vier Dorfbewohner werden zu Tischdiener bestellt und wie üblich dürfen sie zuerst speisen. Sie stürzen sich auf die Suppe, einer verbrüht sich in seiner Gier dermassen, dass er wütend den Napf umstösst, das Verschüttete wird dann vom Boden gefressen. Alte, schmutzige Saecke als Tischtücher, gröbstes Geschirr. Dann erscheinen die Gaeste mit ungewaschenen Haenden - bis auf zwei, die aus lauter Hast in den Schmutz gefallen waren, darunter Frau Els, die sich beim Waschen zu lange aufhaelt und dann vor lauter Gier einen

Tisch mitsamt dem Geschirr umreisst. Entsprechend unmanierlich, gierig und jede gute Tischsitte ins Gegenteil verkehrend beginnt das Essen und Trinken, bei dem vor allem Frau Elsens tierisches Benehmen detailliert geschildert wird, die, weil verspaetet, das Versaemte nach- und die anderen einholen muss. (So legt sie sich einen Brotvorrat an, bei dem sie in der Eile die Brotleibe nur einmal durchschneidet) :

Secht, daz wurdent erber snitten!
Die legt sei an einn hauffen stoltz
Ze samem sam ein peig mit holtz (5690)

(wie ein für den Winter ausgeschichteter Holzvorrat).

Die Diener, mit den Fingern in den Schüsseln und auf dem Fleisch, werfen den Gaesten die Stücke vor - schliesslich erscheint das 'faisse chraut' (5712). Viele fahren, da Löffel fehlen, mit der hohlen Hand in die Schüsseln, suchen da gierig nach den Fettstücken herum (5740), 'Graf Purkhart' hat aber in beiden hohlen Haenden eine solche Ladung, dass es heisst:

Got den ruoft er an ze stund,
Daz er behielt daz wetter genaem,
Bis daz das fuoder ein chaem (5748).

Der flüssige Rest wird gleich aus den Schüsseln getrunken. Die fettriessenden Finger werden eilig an den Kleidern abgewischt. Da die Diener nichts anbieten, brüllen die Gaeste nach Getraenk. Hochzeiter Bertschi reisst deswegen einem der Faulpelze beinahe den Bart aus, wird aber dann von dessen Kollegen übelst zugerichtet, ein Schauspiel, das die Gaeste froh für das bisher beste Tischgericht erklären (5838). Nach Stillung des schlimmsten Hungers beginnt das Saufen. Gleichzeitig werden Fische aufgetragen. Einer erstickt an einem gierig verschluckten Fisch, wird in den 'Neckar', das toggenburgische Flüsschen geworfen, ohne dass der Zwischenfall die Festfreude beeinträchtigt. Um seinen eigenen Anteil zu vermehren, kommt Uotz auf einen sinnreichen Einfall. Er fordert den sangestüchtigen Guggoch auf, ein Heldenlied zum Mahle anzustimmen:

'Von Dietrichen dem Perner,
Den hörten wir vil gerner,
Dann dass wir also saessin
Die toten fisch da aessin.' (5923 - 5926)

Der beginnt auch augenblicklich im solennen Stil das Heldenlied: 'Es sassen held in einem sal...' (5929) und gibt seinen Nachbarn damit die ersehnte Gelegenheit, ihm die Fische vom Teller wegzuessen. Triefnas aber, das Treiben überschauend, erinnert sich bekümmert des weisen Spruches:

'Chlaineu hochzeit schol er haben,
Der sich hüteten wil vor schaden' (5951)

Sein schüchterner Versuch, die Gaeste aus Gesundheitsgründen zum Einhalten zu bewegen, wird zurückgewiesen. Getraenke und Speisen werden knapp. Sauermilch muss als Ersatz dienen. Eier werden schleunigst nachgebraten. Das Handgemenge um die Eier gibt dem Autor reichlich Gelehenheit zu 'farbigen' Szenen. Die Stimmung steigert sich trotz des Alkoholmangels. Alles redet und schreit durcheinander, entsprechend steigern sich die animalischen Unmannerlichkeiten ins Unbeschreibliche.

Auf das Mahl folgt der Tanz, d.h. ein richtiges Springen und Toben, zunaechst zur grellen Musik des bereits stark betrunkenen Spielmanns. Das uralte, symbolische Neidhart-Motiv von dem beim bauerlichen Tanz zerbrechenden Spiegel des Maedchens wird mit eingeflochten (6232 ff). Alles sinkt nach dem ersten Tanz erschöpft ins Gras. Da der Spielmann sich weigert, weiter zu 'pfeifen', springt Bertschi mit einem primitiven Liede an, dessen Refrain zum allgemeinen Rundgesang einlaedt. Die Stimmung wird immer zügelloser. Jauchzer und Schreie tönen dazwischen. Auch die Frauen sind ausser Rand und Band, und die Maenner nützen die Gelegenheit zu wüsten Handgreiflichkeiten. Bertschi sucht vergebens das chaotische Treiben zu enden. Troll beginnt als Vorsaenger einen neuen Reigen-Tanz zu inszenieren. Völlig betrunken wiederholt er stotternd und lallend immer die gleichen Silben. Und die naturalistische Darstellungskraft nimmt in der Art der Steigerung und der dionysischen Auflösung des Festes schon spaetere Leistungen Fischarts und Weckerlins vorweg. Die jeder Selbstkontrolle entwachsene Stimmung bedarf nun des geringsten Anlasses, um in eine blinde Rauferei und Prügelei einzuschlagen. Und eine allzu taepisch-grobe Liebkosung (Eisengrein kratzt der Gredul aus Minne die Hand so heftig, dass sie blutet), wandelt das Chaos der Lust im Nu in einen wüsten Kampf aller gegen alle.

Hier, inmitten der von ihrem spannenden Höhepunkt stehenden

Handlung, endet der grosse Mittelteil des Epos, das uns belehren sollte, 'wie ein man sich halten schol an sel und leib und gen der werlt' und das als der wichtigste Teil bezeichnet wurde.

III. Teil

Der dritte und letzte 'kriegswissenschaftliche Teil' setzt ohne jede Unterbrechung der Handlung, in waehrender Szene ein. Die zu taepsich- grobschlaechtige Handgreiflichkeit des Herren Eisengrein (aus Lappenhausen) der Dame Gredul (aus Nissingen) gegenüber führt zu einem Einspruch ihres Onkels, der aber von dem offenbar angetrunkenen und leicht erregbaren Dorfknaben unter Beschimpfungen zurückgewiesen wird. Der Wortwechsel artet der erhitzten und unkontrollierten Stimmung entsprechend alsbald in eine Rauferei aus. Die Frauen bringen sich in Sicherheit, die Knechte halten zu ihren Herren, die Keilerei greift rasch um sich. Es beginnt mit der leichten und bequemen Formen des Haar- und Bartausraufens, wobei immerhin bereits ein Betelligter zu Tode kommt. Als die Haare so verwüstet sind, dass sie keine rechten Angriffspunkte mehr bieten, geht man zu den Faeusten über, wieder bleibt einer tot auf der Strecke. Die Kampflust waechst. Man greift zu Spiessen und Schwertern. Weitere Tote aus den Dörfern Lappenhausen und Nissingen sind das Ergebnis des Kampfes, bei dem sich beide Parteien immer kriegsmaessiger bewaffnen. Wittenweiler knüpft in dieser Szene an die ihm durchaus in seinen Plan passenden analogen Vorgaenge in 'Metzen Hochzeit' an. Nun beginnen die Lappenhaeuser ihre Nissinger Gaeste von weitem zu bombardieren. Diesen wird es allzu ungemütlich, so dass sie sich zu schleuniger Flucht entschliessen. Die Lappenhaeuser verfolgen sie bis vor die Tore ihres Dorfes. Mit dem Rückhalt an ihrem Wohnort waechst die Widerstandskraft der Nissinger und die Lappenhaeuser ihrerseits müssen sich schleunigst zurückziehen. Dafür halten sie sich zu Hause an die dort zurückgebliebenen Frauen und Maedchen aus Nissingen.

In Nissingen aber bereitet der Bürgermeister Strudel - eine Lieblingsfigur des Dichters, wie sich noch zeigen wird - eine dringliche Ratsitzung vor. Man klaert zunaechst die Ursache und die Entstehung des Streites. Ein Nissinger Vater beklagt bitterlich den Tod

seines in Lappenhäusern erschlagenen Sohnes und faellt anschließend, entsprechend den allgemeinen heftigen physischen Begleiterscheinungen psychologischer Erregungen bei unserem Dichter in Ohnmacht. Ein Nissinger Sohn fordert ungestüm auf, seinen erschlagenen Vater zu rächen und augenblicklich zum Rachezug gegen Lappenhäuser aufzubrechen. Aber die Angehörigen der in Lappenhäuser zurückgebliebenen Frauen warnen: man müsse klug und gelind verfahren und erst die Frauen herausholen - dann habe man die Hände frei für den Kampf. Da man sich nicht einigen kann, wird Bürgermeister Strudel gebeten zu entscheiden. Der legt in akademisch-wohlgesetzter Rede dar, wie den Nissingern vor Gott und den Menschen schreiendes Unrecht angetan worden ist, die zu rächen die Ehre gebiete. So hätten es schon Moses und Josue gehalten. Aber: leider siege auf Erden nicht immer die gerechte Sache. Deswegen solle man zunächst den Verhandlungsprozess beschreiten. Eine Gesandtschaft solle die Herausgabe der Frauen und vollen Schadenersatz fordern. Zwei Abgesandte werden gewählt, der eine weigert sich, sein Leben bei den wüsten und betrunkenen Trunkbolden zu gefährden, der andere ist, im Hinblick auf seine in Lappenhäuser zurückgebliebenen 'Süssen' (6884) bereit, und macht sich allein auf den Weg.

Die Lappenhäuser haben indessen unbekümmert begonnen weiter zu feiern und sind mitten im Tanz. Der Nissinger Bote erscheint und trägt seine Forderung vor, wird aber höhnisch abgewiesen - wenn das Leben von Gesandten nicht heilig wäre, würde man ihn augenblicklich totschiessen. Mit Mühe und Not kann er fliehen.

Nunmehr senden die Nissinger in zahlreiche Ortschaften bis hin zum Rhein Männer, die um Bundesgenossenschaft werben.

Hier nun (6973) unterbricht Wittenweiler den politisch-militärischen Ablauf und besinnt sich auf die noch immer nicht zustandegekommene Verheiratung seines Haupthelden Bertschi. Er fügt an dieser - wenig geschickten - Stelle einen detaillierten und vor nichts zurückschreckenden Bericht über die Hochzeitsnacht des würdigen Paares ein, in der Maetzli die ihr seinerzeit gegebenen Ratschläge zur Täuschung ihres Brautigams höchst gelehrig und erfolgreich anwendet. Der naturalistische Bericht über die Brautnacht und das zügellose Treiben der Hochzeitsgäste wird in greller und bewusster Parodie mit rein höfischen Minne und Tageliedtönen beschlossen:

Do nu der liechte Tag her prach
Der wachter an der zinnen sprach:

Wer an lieben armen leit,
 Der macht sich auf! Won es ist zeit
 Die sunne tet den morgenstreit
 Mit chreften überwunden (7100-104)

Dabei vertieft der Umstand, dass der Waechter auf der Zinnen ja hier nicht verbotene Liebende, sondern ein ganz legitimes Paar weckt und 'warnt' die Komik.

Damit ist Bertschis private Liebes-, Werbungs- und Eheschliessungsaffaere zu Ende gebracht und die Darstellung kehrt ohne Übergang zu dem sich ausspinnenden kriegerischen Konflikt zurück:

Auch die Lappenhaeuser treten angesichte der ihnen zu Ohren kommenden Zurüstungen zu einer Ratsitzung zusammen.

Ein Junger fordert zum Überfall der Feinde auf. Ein Vertreter der Alten warnt: ein solcher Überfall sei Landfriedensbruch. Nur Fürsten stehe das Kriegersrecht zu. Und hier nun erscheint die Stelle, in der vielleicht am staerkten die revolutionaere Linie, die wir oben im Überblick über die literarische Doppelrolle des Bauern gezogen haben, bei Wittenweiler in Erscheinung tritt. Dem bedaechtigen Warner wird entgegengehalten:

Sag mir eins, des ich dich frag:
 War aus sein die fürsten gmacht?
 Von wannen chümpft die herschaft?
 Sein seu nicht als wol sam wir,
 Adams kinder? Daz sag mir!' (V. 7219 ff)

Zwar wird diese revolutionaere These von der ursprünglichen schöpfermaessigen Gleichheit aller Menchen alsbald der traditionellen vom 'Renner' bis zu Hans Sachs verfolgbaren Ableitung der Ungleichheit aus der Sünde (Noah und seine Söhne!) entgegengestellt - aber wiederum bleibt die Frage offen und Wittenweiler begnügt sich, These und Gegenthese, ohne sichtbare Stellung zu nehmen, nebeneinanderzusetzen.

Die Lappenhaeuser Ratsammlung waehlt daraufhin Anführer und ernennt sie zu 'Kaiser,' 'König' und Herzog - Bertschi bringt es bis zum 'Markgrafen' (V. 7272). Bezeichnend für den Dichter ist, dass er an dieser Stelle nicht darauf verzichten will, einen gelehrt scholastischen Vortrag über Wesen, Arten und Unterarten von Streit und Krieg einzuschieben, die fast über 100 Verse geht (V. 7295-

7387). Der streng akademische Vortrag im Stil der scholastischen Distinktionen der Zeit wird vom Bauern Rupprecht gehalten. Er unterscheidet a) den geistlichen Krieg: Schöpfer und Himmlische und b) (mit hintergründiger Wittenweilerscher Ironie) den Streit, den die Pfaffen gegen die Laien mit ihren Kirchenstrafen führen. Bei dem letzteren fügt er ausdrücklich hinzu, dass es teils gute, teils aber auch üble Faelle gaebe. Nach dem 'geistlichen' kommt der 'leibliche' Streit, sei es eines Fürsten und einer Nation, sei es eines Einzelnen, das sich seiner Haut wehrt. Es folgt nun eine Aufzählung gerechter und ungerechter Ursachen zum Streit. Im Ganzen wird aber der irdische Streit und Krieg als ein immer von verderblichen Folgen begleitetes Ergebnis menschlicher Untugend und Unzulaenglichkeit erklart.

Aber die kriegerischen Lappenhaeuser überhören alle Warnungen der Alten. Da erscheint die alte Frau Leichdenmann im Rat und prophezeit den Untergang Lappenhausens und seiner Bewohner, wenn man der Kriegspartei Gehör schenke. Sie begründet völlig ihre Weissagungen mit detaillierten astrologischen Darlegungen, die zugunsten der Nissinger sprechen (Die Nissinger sind Mars-, die Lappenhaeuser Venuskinder, etc.). Aber die unerwünschte Warnerin wird aus dem Rat gejagt. Widerstrebend und böser Vorahnungen voll, gibt der alte Colman nun der siegreichen Partei Anweisungen, wie sie sich verhalten sollen.

Darauf folgen Werbung von Verbündeten, Fehdeansage, usw.

Der Kirchendiener wird zur Überbringung der Kriegserklärung nach Nissingen geschickt. (Man hofft, dass der allgemein unbeliebte Mann bei der Gelegenheit erschlagen würde, tatsaechlich traegt er Gewinn davon). Der Nissinger Bürgermeister Strudel empfaengt die Bortschaft in freudiger und zuversichtsvoller Haltung und schenkt dem Gesandten einen Esel für die gute Nachricht. Nunmehr (obwohl sich alles in den naechsten 48 Stunden abspielt) sendet Lappenhausen Gesandte mit Bündnisgesuchen nach Rom, Venedig, Brügge, Barcelona, Neapel. 75 Verse füllt der Dichter mit seinen geographischen Kenntnissen mit Staedtenamen.

Nun beginnt die phantastisch-groteske Ausweitung des Dorfzankes zu einer Affaere der gesamteuropaeischen Politik. Die angerufenen Staedte treten zu einem Gesamtkongress zusammen, um über ihre Haltung zu beraten. Der Sprecher der Versammlung ist der Ver-

treter des Senats von Rom. Er schlaegt drei Redner vor, die besonders gerühmt werden und deren Rat man folgen solle. Es sind die Abgesandten von Florenz, von Paris und der Ammann von Konstanz!

Der Italiener plaediert für Neutralitaet (Rom sei mit beiden Dörfern gut befreundet, wolle es mit keinem verderben!); der Franzose raet auch ab (er ist es, der auf die Spannung zwischen Staedten und den Rittern hinweist). Der 'gelehrte' (V. 7766) Konstanzer Rats-herr aber hat das Schlusswort. Er gibt dem mehr gefühlsmaessigen Rat seiner Vorredner eine ausgewogene juristische Begründung; tatsaechlich verfaellt er alsbald wieder in die von Wittenweiler anscheinend geschaezte und gern geübte Kunst scholastischer Distinction. (Von 'Schutz', Gunst oder Begünstigung, etc.) Erst im letzten Teil kommt er zum praktischen Vorschlag: man sei mit beiden Parteien befreundet, solle sich zur gütlichen Vermittlung und Beilegung des Streites anbieten, schlage das fehl, solle man sich aus dem Kampf heraushalten.

Der gelehrte und weltkluge Rat des dem Dichter offenbar aus dem Herzen redenden Konstanzer Staadsherrn wird angenommen. Das Vermittlungsangebot der Staedte wird jedoch von den Lappenhaeusern schroff und mit offenen Drohungen zurückgewiesen. Dies veranlasst Wittenweiler - es ist eine der seltenen Stellen, wo er unverhüllt als Dichter Stellung nimmt - die Unbelehrigkeit der groben und dickköpfigen Bauern, die der Vernunft unzugänglich sind, heftig zu tadeln. Die Lappenhaeuser wenden sich nun ihrerseits an benachbarte Dörfer, vor allem aber schliessen sie nun - und damit wendet sich die Handlung vollends ins Phantastische, ja Mytische! - die geistlichen Helden der Dichtung und der ganzen Welt der Sage ein: Hexen, Zwerge, Riesen und Helden werden um Hilfe angegangen. Die Hexen lassen sich nicht lange bitten, schwach bekleidet springen sie auf Ziegen herbei. Als dies die Zwerge hören, die mit den Hexen verfeindet sind, reiten sie auf Rehen heran, um den Nissingern zu helfen. Von den Riesen, Heiden und benachbarten Dörfern schliessen sich Torenhohner, Narrenheimer den Lappenhaeusern an. Die Bewohner Maetzendorfs bieten den Niessingern unangefordert ihre Hilfe an, weil sie sich einer Bagatelle wegen seit 100 Jahren mit den Nissingern herumstreiten. Ein Igel auf einem Stock ist ihr eindrucksvolles Wappen. Schweizer, der freie Held "Leibingen" und die Recken gesellen sich zu den Nissingern. Von den Recken werden Dietrich von Bern, Hildebrant, Wolfdietrich und Dietrich von Steinmark noch ausdrücklich genannt. (V. 8064).

Die zahlenmaessig sorgfaeltig festgelegten Nissinger Verbündeten werden im Dorf freudig empfangen und von den Frauen mit Speise und Trank versehen. Der Wein steigt ihnen bald zu Kopf, so dass sie nur mit grösster Mühe von den Alten und dem Bürgermeister Strudel davon abgehalten werden können, Hals über Kopf den Kampf zu beginnen. Der Bürgermeister laedt sie schleunigst zu einer Versammlung unter freiem Himmel ein, besteigt ein Dach und beschaeftigt sich mit einer ausgedehnten Ansprache. Zunaechst empfiehl er jedem Krieger seinen Frieden mit Gott zu machen und vor der Schlacht zu beichten. Nach diesem frommen Werke wolle man gut und ausführlich tafeln, dann zur Nacht auf den Kampfplatz ziehen, den Tagesanbruch dort abwarten und bei Morgengrauen zur Schlachtordnung antreten. Fünf Kampfgruppen mit fünf Führern werden von dem überlegenen, ruhig und sachkundig regierenden Strudel aufgestellt: der Zwergenkönig Laurin, Dietrich von Bern, Führer der Recken, ein bewaerhter Schweizer und ein Nissinger. Strudels Neffe wird Bannertraeger des ganzes Heeres. Es folgt die in damaliger Zeit wichtige und schwierige Prestigefrage, wer den 'Vorstreit', die Ehre des Beginns, haben solle. Wieder zeigt sich das ausserordentliche Geschick Strudels: Er laesst jede der so ungleich zusammengesetzten Kampfgruppen erklæaren, wer von den Gegnern (Hexen, Riesen, Heiden, usw.) ihnen die verhassesten seien, und raet eben diese anzugreifen, sobald sie sich zeigen. Nur die Lappenhaeuser behaelt er als Gegner seinen Nissingern vor. Ausführliche Anweisungen an Bannentraeger und Hauptleute über ihre Pflichten füllen den naechsten Abschnitt von Strudels Rede. Dabei geht Wittenweiler erneut weit über das für die Situation Nötige und Mögliche hinaus, indem er die Grundsæetze einer kriegstüchtigen militærischen Ausbildung und Führung überhaupt entwickelt (V. 8275-8426). Dieser und der folgende Abschnitt enthalten den lehrhaften Kern dieses III. Teiles, der darlegen sollte, 'wie man allerpest gevar, Ze nōten, chrieges zeiten, in stürmen, vechten, streiten.'

Nach den ausführlichen Anweisungen Strudels stellen die vier Hauptleute noch eine Reihe ergaenzender Fragen, z.T. seltsam spezieller Art. Höflich, geschickt und sachkundig geht Strudel dann auf die Frage des Zwergenkönigs Laurin über die Behandlung der Gefangenen ein: er müsse dies erst in der Literatur nachschlagen! Die Diskussion wird unterbrochen, Strudel verweilt eine Weile in der Bibliothek, die betreffenden Punkte studierend, und zurückkehrend versucht er das Gelesene darzulegen. Eine höchst seltsame und völlig

unpassende Frage stellt der edle Dietrich von Bern: Soll sich ein Gefangener, den man gegen ein seine Kraefte weit übersteigendes Lösegeld freilaesst, an seine Versprechen gebunden fühlen oder nicht- eine Frage, die der Dichter nur stellen laesst, weil er darüber - vielleicht auf Grund mancher Erfahrungen der Staedter auf ihren Reisen, - eine detaillierte Antwort zur Hand hat. Das Heerhorn ruft bei Tagesanbruch zum Kampf, der Lappenhaeuser Feldherr haelt eine kurze, anspornende Ansprache. Nach der Weise der Fürsten erteilt "Kaiser Lechspiess" einigen Kriegern unmittelbar vor der Schlacht den Ritterschlag mit der gelaeufigen Formel "besser ritter danne knecht" (V. 8639). An den ritterlichen Symbolen (Schwert, Handschuh, goldne Sporen) fehlt es freilich. Die Zeremonie wird aber ohnehin jaeh abgebrochen, indem die Hexenfürstin an der Spitze ihrer Zunft kampflüsternd gegen die Nissinger losstürmt. Hier setzt der zum jaehen Abschluss überleitende letzte grosse Abschnitt, zugleich der phantastisch-groteske Höhepunkt des ganzen Werkes ein: die Schilderung der Gegenwart, Vergangenheit, Geschichte, Dichtung und Sage vereinigenden Vernichtungsschlacht zwischen den beiden verfeindeten Bauerndörfern, die nahezu 800 Verse einnimmt. Dabei geht Wittenweiler so vor, dass er Gruppe gegen Gruppe kaempfen laesst, wobei die siegende jeweils von der naechsten, der Unterliegenden zu Hilfe Kommenden überwaeltigt wird.

Der Gang dieser vom Baeuerlich-Naturalistischen bis ins Mythisch-Phantastische reichenden Kampfhandlung sei nun noch durch einige besonders bezeichnenden Einzelhinweise skizziert, die den Erzählstil und die eigentümlich gegenstaendlich-realistische und zugleich ungebundene phantasiestarke Darstellungsart Wittenweilers auch und gerade in diesem neuen Stoffbereich beleuchten mögen.

Die auf Geissen heransprengenden Hexen überschütten die auf Rehen reitenden Zwerge mit einem so dichten Hagel von Pfeilern (hergestellt aus vergifteten Schweinsborsten), dass die Sonne verdunkelt wird. In seltsamem Zwischenspiel unterbricht ein in der Sage gelegentlich auftauchender "Wilder Mann" den Kampf, indem er, auf einem Hirsch reitend, seine ungeheure Mordkraft, blindlings gegen beide Parteien wüthen laesst, so dass diese voneinander ablassen und mit Anstrengung und grossen Verlusten schliesslich den gemeinsamen Feind erlegen. Dann erst geht das Morden zwischen Hexen und Zwergen weiter. Als nach aufregendem Kampf der Widerstand der Hexen gebrochen wird, ist das Schlachtfeld von Leichen bedeckt und man wadet bis zu den Fersen im Blut der Erschlagenen.

Angesichts der Bedraengnis der Hexen setzt der Lappenhaeuser "Kaiser" die Riesen in Bewegung, indem er ihnen zuruft:

Ir seitz die minner in dem her;
 Geh hin an durch frauwen er,
 Und lat der twergen nicht ein bitten
 Unzerriert und unzerrissen! (V. 8857 ff.)

Die siegreichen Zwerge wehren sich zunaechst gegen die Riesen nach der seit Davids Kampf gegen Goliath bewaehrten Methode ziel-sicher geschleuderter Steinchen, oder sie klettern in Mengen an den Beinen der Riesen herauf, um sie zu Fall zu bringen. Die Giganten suchen sich beissend und hastig ihre kleinen Gegner verschlingend dagegen zu wehren. Ein besonders flinker Zwerg, namens Aschenzell unterlaeuft einen Riesen, um ihn von unten in den Bauch zu stechen, aber:

Des was der held so gar behuot,
 Mit seiner eisen pruoeh vil guot,
 Daz man im nicht ermocht getuon
 Da mit ertruickt er sam ein huon
 Mit seinen schinggen Aschenzelten. (V. 8994 ff.)

Als die Zwerge an Zahl und Kraft erschöpft sind, gibt Hildebrant seinen Recken das Zeichen zum Angriff. Diese reißen Bäume aus und schlagen damit auf die Riesen ein; die ihrerseits, nicht faul, werfen sie mit kleinen Bergen (V. 9022 ff). Sieben Meilen weit hört man - so parodiert der Dichter hier im folgenden den hyperbolischen Stil des spaetmittelhochdeutschen Epigonenepos - die Streiche, Kampfstaub steigt Tausende von Metern in die Höhe. Dietrichs Schwert ist so scharf, dass es einen Riesen spaltet, ohne dass dieser zunaechst irgendetwas merkt, erst als er sich buickt, faellt er in zwei Haelfen auseinander. (So erging es nach einer Fassung des Nibelungenliedes bereits Kriemhild, als Hagen sie mit Siegfrieds Schwert erschlug!)

Den Riesen geht es schlecht und der Kaiser von Lappenhausen setzt schleunigst die Heiden ein. In dicken Scharen dringt heidnische Kavallerie gegen die Recken an. Hildebrant erlegt 61 Rosse samt Reitern (V. 9101). Die heidnische Kavallerie, an 2000 wird bis auf wenige vernichtet. Die Recken sind ermüdet und von schrecklicher Durst gequaelt. Die Schweizer kommen ihnen von seiten der Nissin-

ger zu Hilfe und kaempfen das heidnische Fussvolk nieder. Der Stand des Blutes ist betraechtlich gestiegen: es reicht bereits bis an die Knie (V. 9145).

Wie schon vorhin König Laurin mit dem Rest seiner Zwerge, so verlassen nun auch die Recken das Schlachtfeld. Der Rest des Kampfes wird von natürlichen Personen bestritten.

Die Lappenhaeuser treten zum Kampf an, als ihre heidnischen Verbündeten von den Schweizern nahezu vernichtet sind. Beritten greifen sie an und es kommt zu einem heftigen Kampf mit den Schweizern. 700 (!) Lappenhaeuser fallen.

Nun führt Strudel seine Nissinger nach einer kurzen, würdigen Ermahnung in den Kampf. Der junge Bauer Snegg raecht seinen bei der Hochzeitstumult erschlagenen Vater, indem er sieben Lappenhaeuser mit seinem Spiss durchrennt:

Die huob er auf, der selbig fiess,
Sam die hüener an eim spiss (V. 9238 f.)

Kaiser, Graf und Herzog der Lappenhaeuser fallen. Strudel be-maechtigt sich des feindlichen Banners und reisst es zu Boden. Es waere um die Lappenhaeuser geschehen, wenn ihnen nicht im letzten Augenblick die Narrenheimer zu Hilfe gekommen waeren. Noch einmal wendet sich das Schlachtglück. Die Nissinger müssen ihre letzten Bundesgenossen, die Torehofener, heranschreien, denn

So grosseu vinstreu was geschehen
Von dem pulver auf dem plan. (V. 9376 f.)

Indessen ist die Nacht hereingebrochen. Man gibt den Kampf in der Finsternis auf und schliesst einen Waffenstillstand bis zum naechsten Morgen. Das Blut ist den Streitern indessen bis zum Gürtel gestiegen. Nun ist aber die Stunde der für ihre warnende Pro-
phezeihung so übel belohnten Frau Leichdenman gekommen. Sie raecht sich durch Verrat, schleicht zu den schlafenden Nissingern, weckt sie, bestellt sie in aller Frühe vor das Dorftor in Lappenhau-
sen, das sie ihnen öffnen will. Vorher will sie noch selber an mehre-
ren Ecken des Dorfes anzünden. Die Nissinger nehmen das Angebot freudig an, beachten aber hinterher, was zu tun sei, um jede Falle zu vermeiden.

Man einigt sich auf folgendem Plan, bei dem man auch sicher geht, falls die Verraeterin gelogen hat:

Man laedt viele Wege mit scheinbarem Fluchtgeraet voll, versteckt einen Teil der Mannschaft in dem Wald, laesst nur einen Teil kaempfen und alsbald die Flucht ergreifen. Der Feind würde dann, von Siegesübermut und Beutegier getrieben, hinter den fliehenden Nissingern hereilen und sich zerstreuen. Erst dann sollen die im Walde versteckten Kaempfer eingreifen. Niemand dürfe in diesem letzten Kampf überleben. Danach solle man nach Lappenhäusen reiten: Haelt die Alte das Wort, umso besser, wenn nicht, wird man sich des von Verteidigern stark entblössten Dorfes auch mit Gewalt, Haus für Haus vorgehend, bemaechtigen. Dort wolle man rauben, was zu rauben ist, das übrige in Flammen aufgehen lassen.

Sie machen sich gegen Nissingen auf und der zum Schluss eilende Dichter erspart sich die planmaessige und erfolgreiche Durchführung der Kriegslust. Wir hören die Nissinger zurückkehren und dabei den dem Leser seit langem aus den Augen gekommenen Helden, den Junker und Minner Bertschi, den einzigen Überlebenden aus Lappenhäusen, wiederfinden. Er hat sich offenbar frühzeitig der Schlacht abgesetzt und auf einen Heuschober, der er durch Graben und Palissaden befestigt hat, verschanzt. Wie er das in den wenigen Stunden fertigbrachte, kümmert den Dichter wenig. Ihm ist es weit wichtiger, dass er sich auf diese phantastische und groteske Weise die Gelehenheit geschaffen hat, die Taktik der Belagerung zu beschreiben. Die Nissinger jedenfalls lassen angesichts dieses Urhebers aller Leiden zunächst ihren listigen Plan fahren und versuchen, den Heuhaufen in Sturm zu erobern, was aber angesichts der durch Gras unsichtbar gemachten Verteidigungsgraben scheitert. Die Nissinger besorgen sich Sturmgeraete, aber merkwürdigerweise ist auch Bertschi mit allen Abwehrmitteln ausgerüstet und schlaegt jeden Sturmversuch ab. Man schleudert grosse Steine gegen den Haufen, aber die bleiben darin stecken und machen ihn nur umso fester. Und nun kommt die Stelle, auf die sich der Terminus ad quem der Datierung der Dichtung sich gründet:

Do hieten seu des pulvers nicht,
Dar umb ir stürmen was enwicht. (V. 9619 f.)

Schliesslich kommt man überein, den Heuhaufen zu belagern und Bertschi auszuhungern. Bis zum vierten Tag dauert die Belagerung. Die Belagerer speisen vergnügt vor den Augen des immer hungrigen Bertschi. Da kommt er auf einen grossartigen Einfall. Er stellt sich hin, stopft sich Heu in den Mund und tut, als schmeckte es ihm gross-

artig. Daraufhin geben die Nissinger die Belgaerung auf und ziehen davon.

Als Bertschi die Luft rein glaubt, herabsteigt und auf einen anderen Weg durch den Wald sich davon macht, ist inzwischen die Katastrophe geschehen und alles vollbracht, wie es die Kriegslist der Nissinger vorgesehen hatte. Über Berge von Leichen steigt Bertschi bis an sein heimatliches Dorf. Dort aber findet er keinen Lebenden mehr - nur Erschlagene, darunter auch sein "lieben hausfrau" (V. 9666). Bertschi weint und faellt für einen halben Tag in Ohnmacht. Wieder zu sich gekommen, stimmt er eine jaemmerliche Totenklage an, in der er seine Schuld erkennt. Aber worin besteht diese?

"Das ich so wisech was gelert
Und mich so wenig daran chert" (V. 9680-81).

Nun, angesichts des totalen Sterbens und Verderbens um ihn herum, dringt die spaetmittelalterliche Todes- und Vergaenglichkeitsstimmung - bisher von der unverwüstlichen Vitalitaet des Dichters völlig verscheucht - doch noch herein:

"Wer heute lebt, der stirbet morn" (V. 9684)

Die übermaechtige Erfahrung von der Vergaenglichkeit der Welt laesst ihn reichlich jaeh erkennen, dass 'allaine gottes vorcht/ Gottes minne unverworcht' (V. 9690-91) Bestand haben. Und so flieht er, aehnlich wie spaeter der Simplizissimus, "enmitten in den Swartswald" (V. 9693) - in diese Domaene für weltüberdrüssige Einsiedler, um sich, nach dem wenig geglückten zeitlichen das ewige Leben zu verdienen, das der Dichter sich und den Lesern - erbaulich schliessend wie beginnend - von der Gottheit erbittet.

Heroische Landschaft

Nun sticht die Zwergin Nacht mit schwarzem Pfahl
das Sonnenauge aus der Himmelsstirne,
dass es verblutend aus dem wehen Hirne
hintropft. Erblindet schreit in ihrer Qual

die Erde auf. Um offne Graeber knien
die Palmen, und sie werfen voll Verzagen,
wie Klageweiber ihre Brüste schlagen,
die Zweige schluchzend in der Winde Glühn.

Im Schilf verröcheln mit geborstnen Speeren
des Tempels Saeulen, wo im Aas der Sümpfe
ein Lachen schießt. Die toten Staedte stehn

im Sande auf. Sie zeigen ihre Schwaeren
und heben stumm die blutigen Mauerstümpfe,
wie Bettler, die um eine Münze flehn.

Armin T. Wegner

Wir wollen uns in dieser Stunde mit einem Gedicht beschaeftigen, das der Lyrik des Expressionismus angehört. Der Expressionismus, die letzte geschlossene dichterische Stilrichtung in Deutschland, faellt in das von Vorahnung und Ablauf des ersten Weltkrieges beherrschte Jahrzehnt zwischen 1910 - 1920. Unser Ziel ist, durch genaue Betrachtung eines Gedichts, Einblick in Wesen und Stil der expressionistischen Lyrik überhaupt zu gewinnen. Dabei wollen wir bewusst vermeiden, diesen Einblick auf dem Wege philosophisch-summarischer Definitionen und allgemeiner Formeln über die expres-

sionistische Bewegung im Ganzen zu gewinnen. Wenn man schon bei der Beurteilung literarischer Strömungen überhaupt mit allen generellen Urteilen sehr vorsichtig sein muss, so ist doppelte Vorsicht ratsam bei einer so komplexen und vielschichtigen Bewegung, wie es der Expressionismus war. Das hat noch jüngst Gottfried Benn in dem Lyrikband 'Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts' mit Recht eindringlich hervorgehoben. Benn, selber einer der führenden Geister des lyrischen Expressionismus, stellt hier einige von Literaturhistorikern stammende Definitionen zusammen und versucht sie auf das Phaenomen selbst, auf die vielstimmige expressionistische Lyrik anzuwenden. Resultat: die allgemeinen Formeln und Definitionen versagen vor der konkreten Mannigfaltigkeit der lyrischen Texte, treffen immer nur einen Teil des Ganzen und sie widersprechen sich untereinander. Um ein Beispiel zu geben: 'Das grammatische Bild (der-expressionistischen Lyrik) ist das Bild einer Sprengung' heisst eine kritische Formel. Und in der Tat: der Satzbau, die Zerrüttung und Sprengung der syntaktischen Form im Expressionismus ist auffallend genug. Dennoch: es gibt Gedicht von Stadler, von Heym und von anderen repraesentativen Lyrikern, deren Verse in tadelfreien klassischen Metren dahinfließen. Also ist die generelle Feststellung der Zersprengung der Form wohl im allgemeinen zutreffend, aber nicht im einzelnen. Um der Gefahr, solcher halbweisen Verallgemeinerungen zu entgehen, wollen wir in dieser Stunde auf alle Gesamtüberblicke verzichten und uns um einen wenn auch noch begrenzten und bestimmten Einblick in den Text eines einzelnen frühexpressionistischen Gedichtes bemühen. Wir haben das Sonett 'Heroische Landschaft' von Armin Wegner ausgewaehlt. Zunaechst einige kurze Hinweise auf den verhaeltnismaessig wenig bekannten Dichter:

Armin Wegner, 1886 in Elberfeld geboren, war schon als junger Mann ein vielseitig interessierter, unruhiger Geist. Nach rechtswissenschaftlichem Studium ging er als Dr. der Rechte an die Schauspielschule Reinhardts in Berlin und arbeitete dann an verschiedenen Zeitungen als Theaterreferent. Sein Beruf bat ihm die Möglichkeit, Reisen nach Afrika und Asien zu unternehmen. In den ersten Weltkriegsjahren sieht man ihn als Krankenpfleger an der russischen Front. Dann nahm er an einer deutschen Sanitaetsexpedition teil, die ihn, u.a. auch nach Istanbul und an die Dardanellen führte. 1917/18 war er Redakteur der Zeitschrift 'der neue Orient' in Berlin. Nach dem ersten Weltkrieg betaetigte er sich als radikaler Kriegsgegner

und Pazifist. So wurde er u.a. Mitgründer des Bundes der Kriegsdienstgegner. Es folgten Reisen nach Südeuropa, Russland, Persien. Nach 1933 kam er wegen einer Protestaktion gegen Hitler, die sich gegen die russische Unterdrückung der Juden wandte, wiederholt ins Gefaengnis und in Konzentrationslager. Nach seiner Entlassung emigrierte er nach England und Palaestina und spaeter nach Italien, wo er in Padua laengere Jahre eine Lehrtaetigkeit ausübte. Seit dem zweiten Weltkrieg lebt er in Positano, am Golf von Neapel.

Das bewegte Leben dieses rastlosen Dichters und Kaempfers war von Anfang an erfüllt von der Abneigung gegen alle politische Unterdrückung. Das freie und friedliche Miteinander und Füreinander der Einzelnen, der sozialen Gruppen und der Nationen stand ihm zeitlebens als höchstes Ziel vor Augen. Das Gedicht, über das wir sprechen wollen, steht in dem 1917 erschienen Buch 'das Antlitz der Staedte'. Es ist vermutlich in der ersten Haelfte des ersten Weltkrieges entstanden.

Wir richten unsere Aufmerksamkeit zunaechst auf seine Form und auf die Gestaltungsmittel, die hier verwendet werden.

Sie erkennen sofort, dass wir es mit einem Sonett zu tun haben, erstaunlicherweise mit einer der strengsten klassisch-lyrischen Formen die jeder Tendenz zur Auflösung und Sprengung den staerksten Widerstand leisten. Es besteht bekanntlich aus zwei Quartetten, auf die zwei Terzette folgen. Die Reime abba, cdd, efe, efe entsprechen dem normalen Reimschema des Sonetts, wobei freilich der Reim 'knien' und 'glühn' strengen Ansprüchen gegenüber nicht bestehen kann. Klingende und stumpfe Reime lösen einander ab, ohne dass einer von ihnen zur Alleinherrschaft kommt. Enjambements innerhalb der Strophen, aber auch solche, die sogar den kraeftigen Einschnitt zwischen den Quartetten und Terzetten überspielen, lockern die strenge Form des Sonetts.

Aber trotz der freieren Handhabung dieses von Haus aus klassischen Strophenform kann man von Auflösung oder Sprengung des Gedichtgefüges, so, wie es spaeter bei Werfel, Stramm oder Becher der Fall ist, nicht sprechen. Gesetzlichkeit und überkommene Bauweise werden - trotz erheblicher Einschraenkungen - gewahrt. Das jambische Versmass mit fünf Hebungen in jeder Verszeile bestimmt durchgehend das metrische Bild des Gedichts. Stark aufgekipfelte Hebungen stehen neben solchen, die nicht gefüllt werden und tonlos

bleiben. Die Betonungsfolge beim Sprechen entspricht also vielfach nicht dem metrischen Schema. Die innere Bewegung erweist sich als übermächtig: sie zerbricht die starr metrische Regel. Rythmus und Metrum treten in einen deutlichen Gegensatz. Der Rythmus ist bestimmt durch ein beständig strömend - fließendes Weiterdraengen, das das Metrum überwaeltigt, die Vers- und Strophengrenzen überflutet und das Gedicht zu einem einheitlichen, unaufhaltsam bewegten dynamischen Vorgang macht. Damit ist von innen her die wesentlich **statische** Struktur und der zum Logisch - Intellektuellen neigende Charakter der Sonettform verwandelt: unser Sonett hat einen dynamischen, von strömendem Gefühl bewegten Charakter - und dieses dynamische Element ist so stark, dass es sich der strengen und starren Sonettform nur noch zu **bedienen** scheint, um an der strengen und fremden Form überhaupt **Gestalt** zu gewinnen und zu bewahren. Während das Sonett eine lyrische Form ist, die, der Architektur und Plastik verwandt, im '**Raum**' sich aufbaut, wie auf klaren Pfeilern zu der krönenden Spitze der überraschenden und geistreichen Pointe aufstrebt, lebt unser Gedicht ganz im Element der **Zeit**. Verfolgen wir diese Dynamik einmal etwas im Einzelnen:

Das Sonett setzt ein mit dem Zeitadverb 'nun', das uns alsbald mitten in ein **Geschehen**, in einen **Vorgang** versetzt. Als aktives Verb haelt das folgende Praedikat 'sticht' den Zustand der Bewegung aufrecht und als gleichzeitig transitives Verb ruft es eine spannungsvolle Erwartung hervor:

Nun sticht die Zwergin Nacht mit schwarzem Pfahl,... eine Spannung, die auch durch das Nennen des Objekts, naemlich des 'Sonnenauges' nicht aufgelöst wird, da schon der naechste Satz, der als Konsekutivsatz mit dem ersten eng verbunden ist, die **Folgen** des vorangehenden Vorgangs als ein neues **Geschehen** aufrollt:

dass es verblutend aus dem wehen Hirne hintropft.

Dem im Wortlaut des ersten Verses sich ankündigenden Geschehen und der ihm latent innewohnenden Spannung entspricht auch der Lautbestand: die viermalige Wiederholung des Vokals 'i' im ersten Vers ist gewissermassen die phonetische Wiedergabe des Schmerzlischen und des Quaelenden der Stiche. Dem gegenüber steht als lautlicher Gegensatz der dumpfe Vokal 'a', das im gleichen Vers dreimal erscheint und das in dieser Gegenüberstellung bedrückend und unheimlich wirkt.

Der naechste Satz laesst durch Enjembements die ersten beiden Quartette zusammenfliessen und schliesst damit die beiden von Haus aus selbstaendigen und streng geschiedenen Pfeiler der beiden Quartette zu einer strömenden Einheit zusammen. Dies Enjembement zwischen den beiden Quartetten stellt eine der staerksten Auflösungen und Verwandlungen der statisch -architektonischen Struktur des klassischen Sonetts ins Dynamische, vom strömenden Gefühl Bewegung dar. Der die beiden Quartette gleichsam nahtlos miteinander verschmelzende Satz 'erblindet schreit in ihrer Qual die Erde auf' bildet die mittlere Achse dieser ersten Strophengruppe, um den sich je zwei laengere Saetze gruppieren. Hier werden die Wirkungen des in den ersten vier Versen geschilderten Vorgangs zusammengefasst; auch im Lautbestand, der sich weithin dergleichen Vokale 'i' und 'a' bedient, fasst sich wie im Schlussakkord die Quinteszens des Vorangegangenen zusammen. Die den Satz bestimmenden aktiven Verben des zweiten Quartetts, Verben wie 'knien', 'werfen', 'schlagen' nehmen die Bewegung des ersten Quartetts auf und setzen sie fort.

Die zweite Strophengruppe, die, der Sonettform entsprechend, aus zwei Terzette besteht, weist eine gewisse Aehnlichkeit der Anlage mit der ersten Strophengruppe auf. Auch hier schliesst ein übergreifender Vers - naemlich die toten Staedte stehn im Sande auf - die beiden Terzette, jede Trennung aufhebend, aneinander. Und dieser Vers wird seinerseits wieder von zwei, die Versgrenzen überschreitenden Versen umklammert. Damit setzt sich der Prozess der dynamischen Verwandlung der statischen Sonettform, die gleichsam nur noch optisch erhalten bleibt, entscheidend fort. Zugleich strömt der innere Rythmus auch hier über Hebungen hinweg, ohne sie zu füllen. Eine Sonderstellung im ganzen Gedicht nimmt jedoch der die beiden Terzette übergreifende mittlere Satz ein: die toten Staedte stehn im Sande auf. Hier werden durch die regelmaessige Folge von Hebung und Senkung, der durch die völlige Übereinstimmung von Sinnakzent und Versakzent der Rythmus plötzlich in seinem strömenden Vorwaertsdraengen aufgehalten. Der mechanisch - regelmaessige Wechsel exakter Hebungen und Senkungen in 'die toten Staedte stehn im Sand auf' wirkt im strömenden Fluss des rythmischen Gesamtgefüges wie ein geisterhaftes, müdes Andante. Der unmittelbar aufeinanderfolgende Stabreim in Staedte und stehn sowie die Klangwirkung, die im Unterschied zu der ersten Strophengruppe hier nicht in bestimmten Vokalen gipfelt, sondern sich ohne Vorzug

verschiedener Vokale bedient, verstaerkt die Wirkung des Müden, Leblosen, Erloschenen. Trotz der strukturellen Aehnlichkeit mit der ersten Strophengruppe fehlt also der zweiten die Kraft und Wucht, die Intensitaet an Bewegung. Es fehlt die Fülle an Bewegungsverbena, die in den beiden Quartetten ein buntbewegtes Gemaelde entwarfen.

Aber, im gleichen Masse wie die aeussere Bewegung abnimmt, steigert sich die Wirkung des **Unheimlichen**, ja sie steigert sich bis hin ins Daemonisch-Gespentische. Und es sind Wortbildungen wie 'Aas der Sumpfe', 'die blutigen Mauerstumpfe', aber auch das einzelne Wort 'Schwaeren', die diese Wirkung hervorrufen.

Nach diesem formalen Überblick versuchen wir, an den Inhalt unserer Verse heranzudringen, an das, was der Dichter hier getalten wollte. Wir fragen zunaechst: Welchen Eindruck hinterlaesst das Gedicht, wenn es zum ersten Mal gelesen oder gehört wird?

Unser Blick ist durch einen **Vorgang** gefesselt, den genau zu definieren wir zunaechst nicht imstande sind. Wir hören wohl von der Sonne, von der Nacht, von der Erde, von Palmen, Tempeln und Staedten. Aber alles Nahe ist in geisterhafte Ferne, alles Vertraute ins Unheimlich-Grauenhafte, alles Lebendige in Sterbendes oder Erstorbenes verwandelt. Gleichzeitig überwaeltigt uns das Gefühl des Verlorenenseins im Endlosen: denn unser Blick, auf das erlöschende Himmelsgewölbe gerichtet, senkt sich alsbald auf die ersterbende, zum Leichnam erstarrende Erde, um schliesslich durch die flehende, die Arme ohnmaechtig hebende Geste wieder hinauf in den toten Himmel verwiesen zu werden. Ein ins Kosmische ausgeweiteter Raum, ein ins Mythische erhobener Vorgang, der, ins Dunkle, Vergangene und Leblose versinkend, selbst die Kategorien des Raumes und der Zeit aufzuheben scheint. Im Ganzen haben wir das Gefühl, vor einem unwirklichen Landschaftsbild, einer gespentischen Landschaft zu stehen, die uns wie ein Angsttraum laehmt und bannt. Die hier dargestellte Welt hat - so scheint es - zu der Wirklichkeit, in der wir leben, keinerlei Beziehung mehr.

Ist aber dieser erste, unmittelbare Eindruck beziehungsloser Fremdheit zwischen der Welt, die sich in unserem Gedicht auftut und unserer Wirklichkeit zutreffend? Ist diese Landschaft nicht auch real fassbar? Und enthaelt das Gedicht bei allem Visionaeren nicht

sehr anschauungskraeftige Elemente der realen Wirklichkeit? Sehen wir naeher zu:

Da ist zunaechst der Vorgang der ersten Strophe: grell, peinigend, ja abstossend - alle aesthetischen Wirkungen bewusst vermeidend, ja versch maehend. Und doch koennte man, zumindest von seiner optischen Wirkung her, eine gleichnishafte Beziehung zur Wirklichkeit herstellen. Man koennte naemlich in den gewaltsamen Bildern der ersten Strophe den jaehen und farbengluhenden Sonnenuntergang in einem der suedlichen Laender wiedergespiegelt finden, in jenen mittelmeerischen Laendern, die dem Dichter durch seine vielen Reisen so vertraut waren und in denen die Sonne nicht allmaehlich und friedlich versinkt, sondern nach einem purpurnen und gluhenden Kampf mit der gewaltsam hereinbrechenden Nacht erlischt. Solchem Versuch, in der Bildersprache unseres Gedichts nur die gleichnishafte Umschreibung 'naetuerlicher' und 'realer' Gehalte zu finden, bieten die naechsten Strophen noch einige weitere Anhaltspunkte dar: Wir hoeren von Palmen, deren Zweige sich im Gluehwinde regen, von den halbversunkenen Saeulentruemmern eines Tempels, von erstorbenen Satedten, die der Sand der Wueste bedeckt - Fragmente also einer mittelmeelischen, kleinasiatischen oder afrikanischen Landschaft, aber ohne dass sich die Teile zum Ganzen eines gestalthaften Landschaftsbildes zusammenschliessen. Sie erscheinen offenbar auch gar nicht, um ein solches bestimmtes Landschaftsbild hervorzurufen, und unsere Augen dabei festzuhalten - sondern aus ganz anderen Gruenden.

Wenn auch gewisse Realitaetsfragmente auftauchen, die ganz allgemein der suedmittelmeerischen Welt angehoeeren, so erschaffen sie doch kein vorstellbares Gesamtbild und der Dichter hat offenbar nichts weniger vor, als eine bestimmte gegebene Natur oder Landschaft zu besingen. Und so verschaerfen sich diese vereinzelt 'Vorgaenge' und 'Gegenstaende' - trotz ihrer an die Wirklichkeit erinnernden sinnlichen Wirkung - in die Frage, weshalb die dichterische Aussage so ungreifbar, so fremd, so befremdend wirkt und weshalb der Dichter offenbar gerade diese Wirkung erstrebt hat.

Wir muessen uns, wenn wir eine Antwort auf diese Frage finden wollen, noch einmal und genaueer unseren Text ansehen.

Das grauenhafte Bild, mit dem das Gedicht einsetzt, verwendet einen Vorgang den Homer von Odysseus erzaehlt: der von dem Kyklopen Polyphem mit seinen Gefaehrten in einer Hoehle eingeschlossene

Odysseus vermag sich nur so zu retten, dass er den einaeugigen Riesen mit einem glühenden Pfahle blendet. Hier ist es die Nacht, die das Sonnenauge auslöscht und dadurch die Erde erblinden laesst, die 'Zwergin Nacht', wie es zu Anfang des Gedichtes heisst. Die Wirkung der Nacht, die das allbelebende Himmelsgestirn auslöscht, erscheint hier also als das abscheuliche Verbrechen eines heimtückischen und böshaften Daemons.

Ein abstossendes Bild und eine befremdende Vorstellung der heraufziehenden und einbrechenden Nacht. Wer von uns verbaende das Schauspiel der sinkenden Sonne und des anbrechenden Abends mit solchen Vorstellungen? Wo haettte je ein Dichter das Scheiden der Sonne und die Ankunft der Nacht so grauenhaft und abstossend beschrieben? Wir brauchen nur einen Augenblick innezuhalten und aus der kaum übersehbaren Fülle lyrischer Aussagen über Sonnenuntergang, Abend und Nacht - seit dem Barock bis zu Goethe, bis zur Romantik, bis an die Gegenwart willkürlich einige wenige herauszugreifen:

- Andreas Gryphius : Der schnelle Tag ist hin
Die Nacht schwingt ihre Fahn
Und führt die Sternen auf.
- Matthias Claudius : Der Mond ist aufgegangen
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar
- Hölderlin : Sieh, und das Ebenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch, die Schwaerm-
rische, die Nacht kommt
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert
um uns
Glaenzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin
unter den Menschen.
- Eichendorff : Komm, Trost der Welt du stille Nacht,
Wie steigst du von den Bergen sacht,
die Lüfte alle schlafen,
- Mörrike : Gelassen stieg die Nacht ans Land
lehnt traumend an der Berge Wand,
- Hebbel : Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen,

In den ewigen Fernen
sage, was ist da erwacht!

Liliencron : Mitternacht, die Gaerten lauschen,
Flüsterwort und Liebeskuss,
bis der letzte Klang verklungen,
weil nun alles schlafen muss -
Flussüberwaerts singt eine Nachtigall...

Über die Jahrhunderte und ihre Wandlungen hinweg hat die vorexpressionistische Lyrik, von der hier nur einiges wenige kurz berührt wurde, Eins gemeinsam: In all diesen Gedichten ist die Nacht selbst die Angeredete, Besungene, Gegenwaertige, ist sie, die wirkliche Nacht gemeint. Mag sie dabei zur Traegerin seelischer Stimmungen werden, mag sie von der Phantasie beseelt erscheinen oder mag sie das Herz des Dichters lösen, dass es sich selber auszusprechen vermag - immer bleibt die erfahrene und empfundene Wirklichkeit der Nacht einziger Gegenstand des Gedichts. Ihre eindruckhafte Realitaet büsst sie nicht ein. Selbst im Impressionismus, der die Nacht, wie jede Erfahrung der Wirklichkeit in eine flüchtige Folge isolierter Sinnesindrücke auflöst - selbst im Impressionismus behaelt die Nacht ihre eigene Wirklichkeit, ihren eigenen Wert, bleibt sie im Grunde noch objektiver Gegenstand der Dichtung. So wird vom Barock bis an die Schwelle des Expressionismus die besungene Wirklichkeit der Nacht im dichterischen Wort durch Bilder und Symbole gesteigert.

Kehren wir nach diesem raschen Überblick zu dem Bilde zurück, mit dem unser Gedicht einsetzt: 'nun sticht die Zwerg in Nacht mit schwarzem Pfahl' -, so müssen wir feststellen: dieses Bild ist weder ein **steigerndes Symbol** für die objektive Erfahrung und Wirklichkeit der 'Nacht' noch verkörpert es einen **subjektiven**, durch das Erlebnis der Nacht erzeugten **Stimmungsgehalt**. Hier scheint das dichterische Bild eine ganz andere Funktion zu haben als in der vorangegangenen Kunst.

Hier ist das Bild 'die Zwergin, die einen schwarzen Pfahl in das Himmelsauge stösst, weder eine poetische Interpretation des reinen Naturvorgangs, noch drückt es die Gefühle aus, die den Dichter beim Erlebnis des Naturvorgangs bewegen. Vielmehr benutzt der Dichter den Naturvorgang nur, um etwas völlig Wesensverschiedenes mög-

lichst sinnenfaellig, um nicht zu sagen, krass, zu verdeutlichen. Denn weder die 'Zwergin' noch das Hantieren mit einem Pfahl hat die geringste innere oder aeussere Beziehung zum Naturvorgang der Nacht. Vielmehr zwingt der Dichter, gewaltsam und mit einer gewissen Willkür den Naturvorgang, sinnenfaelliger Ausdruck für etwas ganz anderes, für einen wesenhaften, geistigen, menschlichen Vorgang zu werden. Dieser **innere** Vorgang erfüllt ihn ganz. Ihn will er mit allen Mitteln, seien es die gewaltsamsten und grellsten zum gesteigerten Ausdruck bringen. Mit anderen Worten: der Dichter will hier weder etwas über die **Nacht** noch über **sein** persönliches **Erlebnis** der Nacht aussagen - sondern er drückt durch seine Bildersprache eine ganz andere, **wesenhaftere Realitaet** aus, einen Verhalt, den er nicht dem Gegenstand entnimmt, sondern der dem Innern entstammt,- und der doch zugleich nicht bloss subjektive Stimmung ist, sondern eine gültige Wirklichkeit darstellt. Die Natur also wird hier - entgegen der lyrischen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts zum blossen Mittel, einen inneren Vorgang zu versinnlichen. Aber dieser innere Vorgang besteht nicht in subjektiven Empfindungen des Dichters, es ist ein die **Welt**, die ganze Menschheit betreffender Vorgang. Es ist, um es vorwegnehmend anzudeuten: der Sieg der bösen, die Menschheit zerstörenden Mächte über die guten. Von dieser drohenden oder bereits vor sich gehenden Menschheitskatastrophe erschüttert, erspresst der Dichter gewaltsam von der Natur den wirkungshöchsten Ausdruck für diese seine erschütternde Verkündigung, Ahnung oder Warnung.

Ein kurzer Blick auf die Bildersprache der folgenden Strophen wird diese Einsicht bestäetigen:

Während der Vers 'erblindet schreit in ihrer Qual die Erde auf' in seiner lakonischen Kürze und Härte das Leiden der Erde und ihre tödliche Bedrohung durch daemonische Mächte zusammenfasst, stellt die zweite Sonettsprophe den Untergang der Menschheit abermals in einem Natur- Bild, diesmal im Bilde einer Landschaft dar. Jedoch, trotz der aus dem Sande ragenden Säulen und Ruinen fehlt dieser Landschaft alles Landschaftliche und Naturhafte, es fehlt ihr alles Geschlossene und Anschauliche, es fehlt ihr der Hauch und die Seele. Der Dichter selber hat sein Gedicht 'Landschaft' genannt - und er hat diese Landschaft näher als 'heroische Landschaft' bestimmt. 'Heroische Landschaft' -, das war einmal ein Motiv der Malerei. Es bevorzugte erhabene - strenge Eindrücke, in denen das Leblose, Ele-

mentare beherrschend ist: Gebirgseinsamkeit, Burgruinen, Wolken, Gewittersturm. Hier aber, bei unserem leidenschaftlich und verzweifelt für Frieden und Menschlichkeit kämpfenden Dichter ist das 'Heroische' zweifellos ironisch - verneinend zu verstehen: Vernichtung, Ruinen, ausgerottetes Leben —, das ist das Ergebnis eines Heroismus, der hier durch die 'Tat' der heimtückischen Zwergin Nacht eindeutig genug gekennzeichnet ist. Und die 'heroische' Landschaft ist hier also Schauplatz oder besser, Resultat des Kampfes zwischen dem Bösen und der von ihm bedrohten, ermordeten Welt, zwischen den nächtlichen Dämonen der Vernichtung und des Hasses und den ihnen erliegenden Kräften des Lichts, der Kultur. Die Natur **scheint** belebt: sie handelt, sie empfindet. Die Erde 'schreit', die Palmen "knien" und 'schluchzen' - aber die Natur lebt hier nicht aus einer humanen Beseelung heraus. Es gibt kein menschliches Herz, das hier Natur in sich, sich in Natur empfindet. Die Natur führt hier ein fremdes, erschreckendes, ganz aussermenschliches Dasein. Und was geschieht, das sind nicht Regungen des Lebens, sondern Gebärden, Zuckungen des Untergangs, des Todes. Die offenen Gräber, das seufzende Rauschen der Palmen im Glühwind der Wüste, die veröchelnden Säulen —, das ist keine Natur mehr im Sinne aller vorangehenden Lyrik. Das sind nur noch leblose oder sterbende **Stücke** der einstigen Natur, grauenhafte Bezeugungen des Untergangs. Und von diesem Untergang wird, ähnlich wie in der ersten Strophe, nicht wie von einem Gewesenen berichtet sondern er vollzieht sich in der schluchzenden, in der verzweifelten und ersterbenden Gebärde der ihm ausgesetzten Landschaft.

Aber, das ist entscheidend: diese 'Landschaft' ist - ebensowenig wie anfangs der Sonnenuntergang und die Nacht noch lyrischer Selbstzweck. Es gibt diese Landschaft gar nicht - sie besitzt Wirklichkeit nur noch innerhalb und nicht mehr ausserhalb des Gedichts; sie ist eine einzige gewaltige und künstliche Chiffre des Dichters, von ihm, von seiner Phantasie hervorgebracht, um die Angst und das Grauen auszudrücken, das seine Seele erfüllt. Diese Natur ist, um es schroff auszudrücken, nur noch willkürlich zusammengesetzte Montage, nur noch 'Expression' des inneren Gefühls. Dies Gefühl schafft sich eine Bildersprache, durch die es sich so wirkungsmächtig wie möglich ausdrückt. Das Pathos dieses Ausdrucks kommt daher, dass der Dichter hier nicht subjektive Empfindungen, sondern Ahnung, Angst, Warnung vor einem Objektiven, den Menschen und

die Menschheit Bedrohenden aussagt. 'Objektiv' ist der Untergang alles Lebendigen, Schönen, Menschlichen, und Guten, ist der totale Triumph der Dämonen des Todes und des Bösen. Überall in der Natur und in der menschlichen Welt sind sie übermächtig. Alles ist ihnen preisgegeben: die Erde, die Natur, die Tempel als Schöpfungen menschlicher Frömmigkeit und Kultur. Sie kommen von oben herab und überfallen die Erde in der mythischen Dämonengestalt der Zwergin Nacht, sie steigen aus den chthonischen Urtiefen, aus den 'Sümpfen' auf und vernichten die sinnvoll geordnete Welt. Wir sehen sie nicht. Aber wir erleben in der sinnfaelligen Dynamik der Verse beständig ihre tödliche Gegenwart. In dem synaesthetischen Bild vom Lachen, das im Aas der Sümpfe schielt, im zynischen Gelaechter angesichts der totalen Vernichtung verdichtet sich der Triumph des gestaltlosen aber deshalb nicht minder wirklichen Dämonischen über die Ermordung der Natur und des Menschen. Der Dichter ist von dieser inneren Vision des Untergangs so überwältigt, dass er sie in immer neue Bilder hineingestaltet. Alle diese Bilder, so abrupt sie sind, so beziehungslos sie nebeneinander stehen, wollen dasgleiche: in immer neuem Einsatz diesen einen Angsttraum des Dichters verkörpern: die gemordete Natur und die gemordete Wirklichkeit. Dieser Angsttraum von einer Menschheit, der sich den Mächten des Bösen, des Hasses und der Gewalt ausliefert und so sich selber vernichtet, er nimmt in diesem Gedicht bereits das Resultat vorweg: die sterbende, die gemordete Schöpfung als objektive Wirklichkeit, als ein Faktum, oder besser, als eine Vision. Alle Bilder unseres Sonetts, so beziehungslos sie nebeneinander zu stehen scheinen, korrespondieren einander, insofern sie ihr Pathos und ihre Wahrheit aus dieser verabsolutierten Vision des Dichters schöpfen.

Die letzten Strophen zeigen nach der Mordtat der ersten, nach dem Ersterben in den mittleren Strophen, die tote, die abgestorbene Welt. Der Vers 'die toten Staedte stehn im Sande auf' fasst in seiner gespenstischen Leblosigkeit und seiner erhabenen Feierlichkeit eine apokalyptische Vision in ein grossartiges, unvergleichliches Bild. Er meint natürlich nicht die Wiederauferstehung der menschlichen Welt zu einem neuen Dasein, sondern in geisterhaft abgeschiedener Ferne spukt die geschaendete und ermordete Welt, spukt ihr Leichnam, um in stummer klagender Gebaerde auf das hinzuweisen, was an ihr verbrochen wurde. Sie zeigt auf ihr blutiges Antlitz, auf das Graesslich-Verstümmelte, sie zeigt auf die 'Schwaeren', ihre 'blutigen

Mauerstümpfe'. Gespenstisch richten sich die versunkenen Staedte aus dem Wüstensand, der sie wie ein Leichnam bedeckt, empor, ihre stumm emporragenden Ruinen geben dem Dichter, dessen Phantasie alles belebt und doch zugleich in dem gnadenlosen Bereich des Todes belaesst, ein letztes grossartig abschliessendes Bild ein: Die toten Staedte stehn / im Sande auf. Sie zeigen ihre Schwaeren / und heben stumm die blutigen Mauerstümpfe / wie Bettler die um eine Münze flehn.

Das Sonett schliesst, so wie es begonnen hat, als harte, unpersonliche Beschreibung eines Sachverhalts -aber welches Gewicht an Wahrheit und Ernst hat es gewonnen, wenn wir bedenken, dass es vor den durch den Bomben zerfetzten Staedten des zweiten Weltkrieges, vor der drohenden Atomvernichtung der Gegenwart geschrieben ist.

Haelt der Dichter den Untergang der Menschlichkeit und damit der Menschheit für unvermeidlich? Oder bedeutet die erschütternde Gebaerde, mit der das Gedicht schliesst, eine beschwörende Warnung und Mahnung, ihn zu vermeiden? Enthaelt die Klage, die flehend-bittende, die inmitten des totalen Untergangs leise hörber wird, enthaelt sie vielleicht eine letzte Hoffnung, dass eine Rettung gesucht werden muss und gefunden werden kann, einen Rest von Hoffnung auf eine erneuerte Menschheit, die stark genug ist, die Daemonen und das Chaos zu baendigen? Diese Frage zu stellen ist wohl das Aeusserste, was uns der Wortlaut der Dichtung allenfalls erlaubt.

Es wurde versucht, soweit es in dieser kurzen Stunde möglich war, etwas von der eigentümlichen Absicht und Leistung dieses Gedichts zu verdeutlichen. Dabei gingen unsere Erwaegungen Schritt für Schritt von der Beobachtung des Aeussern zum Innern, von der Analyse des Einzelnen zur Erfassung des Ganzen, von der Untersuchung der Form zu dem inneren Erlebnis, das hier Gestalt gewinnt. Wenn ich am Schluss einige der am konkreten Text gewonnenen Ergebnisse noch einmal sehr kurz zusammenfasse, dann werden damit zugleich gewisse Grundzüge, zumindest der frühexpressionistischen Lyrik und Lyriker überhaupt hervortreten. Sie wird keineswegs erschöpfend, aber sie gelten nicht nur für die Lyrik Wegners, sondern zugleich für die Bedeutenderen seiner Zeitgenossen, für Ernst Stadler, für Georg Heym, Georg Trakl, Paul Zech und andere mehr.

Dieser jungen Dichter bemaechtigt sich inmitten des Fortschritts, der Sicherheit, der Machtfülle und des Wohlstandes des Kai-

serreichs die Ahnung und die Angst, dass die sittlichen und religiösen Grundlagen der Kulturmenschheit unterhöhlt und aufgezehrt sind, dass eine Katastrophe herannaht, die unvermeidlich ist. Weil diese Dichter jenseits aller naturalistischen, impressionistischen, aller bloss ästhetischen und literarischen Experimente wieder von der Frage nach Wesen, Sinn, Zukunft des Menschen und der Menschheit ergriffen sind, darum entdecken sie plötzlich in allem Glanz den Schwund und die Ohnmacht aller humanen Werte und Ideale. Sie entdecken die Übermacht und die Daemonie der Technik, der Profitucht, des nationalistischen und rassistischen Egoismus. Die Prophetie eines Chaos, eines Untergangs ohnegleichen wird nun zum immerwiederkehrenden und bis zu mythischer Bildgewalt gesteigerten visionären Inhalt ihrer Gedichte. Weil sie gequält und wie gejagt sind von dieser sie zuinnerst erschütternden Ahnung und Angst, gibt es für sie keinerlei *l'art pour l'art* mehr, kein ästhetisches Geniessen und Schwelgen in schönen Gefühlen und Gestaltungen, sondern alle Formen und Bilder, auch die Natur wird zum rücksichtslos ausgenutzten, aufs äusserste gesteigerten Mittel zu dem einen Zweck: aufzurütteln, die taub und blind dahintreibenden Menschen durch das Grelle und Graessliche zu erschüttern und wachzuschreien. Diesem inneren Gefühl der tödlichen Bedrohtheit des Menschen und der Menschheit die staerkste Expression zu geben - dieser Drang allein bestimmt Versbehandlung und Rythmus, Syntax und Wortwahl und Bildlichkeit dieser expressionistischen Gedichte. Wenn wir heute, fast ein halbes Jahrhundert spaeter diese Gedichte des Frühexpressionismus lesen, dann scheinen sie furchtbar bestaetigt durch zwei Weltkriege und die Schreckensherrschaft der Gewalt angesichts einer im Banne der Atombombe lebenden Menschheit an beschwörendem und warnendem Ernst nichts verloren, vielmehr noch gewonnen zu haben.