

C. M. BOWRA

HELDENDICHTUNG

EINE VERGLEICHENDE

PHÄNOMENOLOGIE DER HEROISCHEN POESIE

ALLER VÖLKER UND ZEITEN

MCMLXIV

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

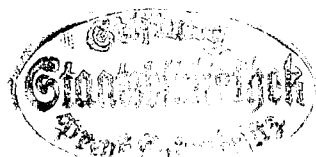
STUTT GART

Die englische Originalausgabe »HEROIC POETRY« erschien 1952, *1961 bei Macmillan & Co., Ltd., London und wurde von Hans G. Schürmann ins Deutsche übertragen

FÜR ISAIAH BERLIN

(140120)

©
J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH
in Stuttgart 1964. Satz und Druck: Georg Appl, Wemding
Printed in Germany



VORWORT ZUR DEUTSCHEN AUSGABE

Es ist mir eine Freude, diese vorzügliche Übersetzung meines Buches »Heroic Poetry« vorstellen zu können. Ich bin dem Übersetzer für seine überaus sorgfältige Arbeit zu großem Dank verpflichtet. Im Rahmen des Buches wird eine sehr große Zahl von Texten aus den verschiedensten Quellen zitiert. Was ich mit einiger Mühe im Englischen tat, ist mit viel Verstand und Einfühlungsvermögen nun auch im Deutschen geleistet worden, und da diese Zitate ein Hauptelement des Buches darstellen, ist es besonders dankenswert, daß sie so ausgezeichnet dargeboten werden.

Seit ich das Buch schrieb, habe ich über keines seiner Hauptargumente meine Ansicht geändert. Wohl habe ich zu meiner Genugtuung eine Menge zusätzliches Material gefunden, aber nichts davon scheint eine radikale Änderung der Interpretation erforderlich zu machen. Die wichtigste neue Quelle ist in Afrika erschlossen worden, aus der gut edierte Texte zu erscheinen beginnen, aber bisher ist dabei neben einigen ausgezeichneten Klage- und Preisgesängen nichts zutage getreten, das als echte Heldendichtung bezeichnet werden könnte. Auch habe ich den Begriff des Heldenzeitalters neu durchdacht und dem Problem ein Kapitel meines Buches »In General and Particular« gewidmet, wo alle, die an der Sache interessiert sind, die Einzelheiten finden können. Die »Heldendichtung« war mit der Absicht geschrieben worden, die große Pionierarbeit auf diesem Gebiet, die H. M. und N. K. Chadwick geleistet hatten, fortzusetzen, aber das Buch war auch selber eine Pioniertat. Es ist mir daher eine große Befriedigung, feststellen zu können, daß das Thema in den letzten Jahren an Popularität gewonnen hat, und ich hoffe, daß der weitreichende und faszinierende Gegenstand auch weiterhin nicht nur die Fachleute, sondern auch jenen Teil der Öffentlichkeit ansprechen wird, dem Literatur und Geschichte, oder besser Literatur als lebendiger Teil der Geschichte, nicht gleichgültig sind.

10. Juli 1964
Wadham College, Oxford

C. M. Bowra

INHALT

I

DAS HELDENGEDICHT

Seite 1

II

POESIE DER TAT

Seite 51

III

DER HELD

Seite 98

IV

DER REALISTISCHE HINTERGRUND

Seite 143

V

MECHANISCHE ERZÄHLMITTEL

Seite 195

VI

DIE KOMPOSITIONSTECHNIK:
SPRACHE

Seite 235

VII

DIE KOMPOSITIONSTECHNIK:
ERZÄHLMUSTER

Seite 278

VIII
EINIGE KOMPOSITORISCHE BESONDERHEITEN
Seite 328

IX
UMFANG UND ENTWICKLUNG
Seite 362

X
TRADITION UND WEITERGABE
Seite 404

XI
DER SÄNGER
Seite 444

XII
INNERHALB DER TRADITION
Seite 487

XIII
ARTEN HELDISCHER GEISTESHALTUNG
Seite 524

XIV
HELDENDICHTUNG UND GESCHICHTE
Seite 560

XV
DER NIEDERGANG DER HELDENDICHTUNG
Seite 592

ANMERKUNGEN
Seite 627

LITERATUR
Seite 634

REGISTER
Seite 639

HELDENDICHTUNG

DAS HELDENGEDICHT

BEI IHREN VERSUCHEN, die Menschheit in verschiedene Typen einzuteilen, räumten die frühen griechischen Philosophen jenen Menschen eine Sonderstellung ein, die ihr Leben der Tat geweiht hatten und der Ehre, die aus der Tat erwächst. Diese Menschen, so glaubten sie, seien von einem bedeutsamen Element der menschlichen Seele, dem Trieb zur Selbstverwirklichung, vor allem bewegt, und dieser Trieb müsse gleichermaßen von den Begierden wie von der Vernunft unterschieden werden und könne sich allein in der mutigen Tat verwirklichen. Sie waren der Ansicht, daß das Leben der Tat jedem Streben nach Gewinn oder der Befriedigung der Sinne überlegen sei, und daß ein Mensch, der nach Ehre strebe, schon an sich eine ehrenwerte Erscheinung sei. Als Pythagoras die Menschen an den verschiedenen Typen vergleichend zu messen versuchte, die bei den Olympischen Spielen auftraten, zollte er den nach Ehre Strebenden das Kompliment des Vergleichs mit den wettstreitenden Athleten (*Cicero*, *Tusc. Disp.* V, 9). Die Griechen des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. hielten die Männer, die Homer Heroen (ἥρῳες) genannt hatte, für ein Geschlecht höherer Wesen, die nach Ehre gestrebt und sie verdient hatten. Sie waren davon überzeugt, daß es in der griechischen Geschichte ein heroisches Zeitalter gegeben habe, in dem der Menschentyp dieser Art vorherrschend gewesen war, und sie konnten sich dabei auf das Zeugnis Hesiods berufen, der in seiner Beschreibung der verschiedenen Menschenzeitalter zwischen Bronze- und Eisenzeit eine heroische Epoche annimmt, in der alle die Helden lebten, die bei Theben und Troja gekämpft hatten:

Aber nachdem auch dies Geschlecht in der Erde geborgen,
Schuf noch ein anderes viertes auf vielernährnder Erde
Zeus, der Kronide, und dies Geschlecht war gerechter und besser,
War ein göttlich Geschlecht von Helden, und man benannte
Halbgötter sie, dies Vorgeschlecht auf unendlicher Erde;
Aber der schlimme Krieg und das arge Gewimmel der Feldschlacht

Im kadmeiischen Land beim siebentorigen Theben
Tilgte die einen im Kampf um Oidipus' weidende Herden
Oder lenkte die andern in Schiffen über die schwarzen
Schlünde des Meeres nach Troja der lockigen Helena wegen.
Wahrlich, dort umhüllte die einen das Ende des Todes.
(*Werke und Tage*, 156–165)¹

Archäologie und Sage lassen den Schluß zu, daß Hesiod nicht völlig im Unrecht war und es tatsächlich eine solche Zeit gegeben hat. Erinnerungen und Spuren davon finden sich genug in der epischen Dichtung Griechenlands, und die späteren Griechen schauten auf sie mit Entzücken zurück. Homer macht keinerlei Anstrengung, die Überlegenheit jener Zeit über seine eigene zu verhehlen (*Ilias*, I, 272; V, 304; XII, 383, 449; XX, 287), und selbst der kritische Heraklit räumt ein, daß eine solche Existenzform mit ihrem Streben nach Ehre höchst eindrucksvoll gewesen sein muß: denn „eins gibt es, was die Besten allem anderen vorziehen: den ewigen Ruhm den vergänglichen Dingen“ (*Fr.* 29, Diels). Es ist bezeichnend, daß selbst noch im vierten Jahrhundert v. Chr. Aristoteles die Ehre nicht nur als „den Preis für die edelsten aller Taten“ sondern als „das höchste aller äußeren Güter“ (*Nic. Eth.* 1123a 20) apostrophierte. In Griechenland war der Begriff des heroischen Lebens schon sehr früh lebendig und blieb es lange Zeit, und von ihm, mehr jedenfalls als von irgend etwas anderem, sind unsere Vorstellungen von Helden und Heldentum abgeleitet.

Die Griechen standen jedoch nicht allein mit ihrer Hochachtung für eine höhere Gattung von Menschen, die allein der Ehre lebten. Der *chevalier* des mittelalterlichen französischen Epos ist in jeder Beziehung so heroisch wie ein griechischer Held und handelt aus ähnlichen Motiven. Zur gleichen Familie gehören der spanische *caballero*, der angelsächsische *cempa*, der russische *Bogatyř*², der altdeutsche *Held*, der nordische *Jarl*, der tatarische *Batyr*, der serbische *Junak*, der albanische *Trim* und der usbekische *Pawlan*. Hin und wieder werden heroische Qualitäten einer besonderen Gruppe von Personen zugeschrieben, die sonst ein ganz normales Leben führen. So betrachten zum Beispiel die Jugoslawen die *Haiduken*, die 1804–1813 den Aufstand gegen die Türken anführten, mit ganz besonderer Hochachtung; die modernen Griechen haben etwa seit dem 16. Jahrhundert die Klephten im Epirus immer besonders verehrt, die, was ihr Name nahelegt, wohl kaum mehr als Räuber waren, sich aber als Nationalhelden gegen die Türken bewährt hatten; bei den Osseten des Kaukasus kursieren zahlreiche, auch den Tschetschenen und Tscherkessen geläufige Geschichten über die Narten, die in undatierbarer Vergangenheit gelebt haben und über deren Herkunft nichts bekannt ist, die aber dennoch als unvergleichliche Helden gefeiert werden³; die Ukrainer wiederum widmen den Kosaken und ihren langen Kämpfen gegen die Türken soviel Aufmerksamkeit, daß der Name *Kosak* geradezu ein Synonym für einen großen Krieger geworden ist;

und unter sehr ähnlichen Umständen sagen die Bulgaren den unternehmungslustigen Briganten mit Namen *Junatsi* außerordentliche Tugenden nach. Die Vorstellung von Heldentum und heroischer Tapferkeit ist weit verbreitet, und trotz aller Verschiedenheiten in Umwelt und Ausdrucksform sind die wichtigsten Merkmale überall die gleichen und stimmen mit dem überein, was die Griechen von ihren Helden zu sagen wußten. Eine Epoche, für die das Streben nach Ehre Glaubensartikel war, mußte natürlich den Wunsch haben, seine Bewunderung in einer Dichtung zum Ausdruck zu bringen, die den Kampf und das Abenteuer, kühnen Wagemut und edle Vorbilder besang. Heldendichtung gibt es auch heute noch in vielen Teilen der Welt, wie es sie einst in vielen anderen gegeben hat; sie ist Ausdruck eines echten Bedürfnisses des menschlichen Geistes.

Heldendichtung kann in zwei Gruppen eingeteilt werden, in eine ältere und eine neuere. Zur ersteren sind die Dichtungen zu rechnen, die es irgendeiner Laune des Zufalls verdanken, daß sie die Zeitläufte überdauert haben: *Ilias* und *Odyssee* in Griechenland, das asiatische *Gilgamesch*-Epos, das fragmentarisch in Altbabylonisch, Hethitisch, Assyrisch und Neubabylonisch erhalten ist, die Reste der kanaanäischen (ugaritischen) Dichtungen über *Aqhat* und *Keret*, das altdeutsche *Hildebrandslied*, die angelsächsischen *Beowulf*, *Maldon*, *Brunanburh* und Fragmente des *Finnsburgliedes* und des *Waldere*, die altnordischen Lieder der *Älteren Edda* und einige andere Stücke, ein paar französische Epen, unter denen das bemerkenswerteste das *Rolandslied* darstellt, schließlich das spanische *Poema del Cid* und Fragmente anderer Gedichte. In den letzten hundertfünfzig Jahren hat die zweite Gruppe, die neuere Heldendichtung, durch die Schöpfungen lebender Sänger eine außerordentliche Bereicherung erfahren. In Europa blüht diese Art Dichtung immer noch, oder tat es bis vor kurzem, in Rußland beispielsweise, besonders in den entlegenen Gebieten um den Onegasee oder am Weißen Meer, oder in Jugoslawien, wo Christen und Mohammedaner gleichermaßen daran beteiligt sind, in Bulgarien, in der Ukraine, in Griechenland, in Estland und in Albanien. In Asien ist sie wie eh und je bei den Armeniern und Osseten im Kaukasus lebendig, bei den Kalmücken im Kaspischen Becken, bei einigen türkischen Völkern, besonders den Usbeken im einstigen Baktrien und den Karakirgisen im Tien-schan, bei den Jakuten an der Lena in Nordsibirien, den Atschinesen in Westsumatra, den Ainus auf der nordjapanischen Insel Hokkaido und schließlich bei einigen Volksstämmen auf der Arabischen Halbinsel. In Afrika scheint sie weniger verbreitet zu sein, doch lassen sich Spuren im Sudan nachweisen⁴. Diese Liste ist keineswegs vollständig und könnte leicht verlängert werden. Zweifellos auch gibt es Gegenden, in denen die Kunst der Heldendichtung bekannt und verbreitet ist, ohne daß das von europäischen Forschern bisher festgestellt worden wäre. Ebenso gibt es andere Gebiete, in denen sie einst wohl existierte, aber

unter dem Einfluß neuer Ideen und Lebensgebräuche außer Kurs geraten ist. Nichtsdestoweniger zeigt das gegenwärtige Wissen von ihr, daß Heldendichtung weitverbreitet ist und daß sie, wo immer sie auftritt, sich nach gewissen, leicht erkennbaren Regeln entfaltet. Sie ist daher ein durchaus tauglicher Gegenstand der Forschung, obwohl jede Untersuchung an ihr ebenso viel Rücksicht auf die Ausnahmen von der Regel wie auf die Regeln selber nehmen muß.

Heldendichtung geht von der Überzeugung aus, daß die Verehrung, die die Menschen einigen ihrer Mitmenschen entgegenbringen, auf Grund der tatsächlichen Überlegenheit dieser wenigen an natürlichen Gaben und Talenten vollauf gerechtfertigt ist. Natürlich ist es nicht genug, daß ein Mensch überragende Fähigkeiten besitzt: er muß sie auch in die Tat umsetzen. In den Feuerproben des heroischen Lebens wird sein Wert geprüft und enthüllt. Es ist dabei nicht einmal notwendig, daß sein Handeln von Erfolg gekrönt wird: ein Held, der in der Schlacht fällt, nachdem er sein Bestes getan hat, ist in mancher Beziehung bewunderungswürdiger als der, der überlebt. In beiden Fällen wird er hoch geehrt, weil er ein Letztes an Mut und Ausdauer gezeigt hat – und mehr kann man von ihm nicht verlangen. Der Held gibt dem Menschensein Würde, indem er zeigt, zu welchen Leistungen der Mensch fähig ist; er erweitert die Grenzen der menschlichen Erfahrung stellvertretend für die anderen und steigert deren Lebensgefühl durch das Beispiel seiner überschäumenden Lebenskraft. Wie sehr auch immer der Durchschnittsmensch darunter leiden mag, daß ihm ein solches Ideal unerreichbar bleibt, wird er es dennoch respektieren, weil es den Blick auf Abenteuer und Aufregungen und Ruhm öffnet, deren Reizen sich selbst die sanftesten und bescheidensten Gemüter kaum verschließen können. Die Bewunderung großer Taten wurzelt tief in der menschlichen Seele, sie befriedigen und erfreuen selbst dann, wenn sie nicht gerade zum Nacheifern anregen. Helden sind die Leitbilder menschlichen Ehrgeizes und Strebens nach der Überwindung der niederdrückenden Grenzen menschlicher Schwachheit und nach einem volleren, lebendigeren Leben, nach der weitestmöglichen Verwirklichung einer vollkommeneren Menschennatur, die es ablehnt einzugestehen, daß etwas zu schwierig für sie sei, und die selbst noch im Versagen Genüge findet – vorausgesetzt, daß wirklich jede Anstrengung gemacht worden ist. Seit dieses Ideal der Tat eine enorme Zahl von Menschen anzusprechen und neue, bezaubernde Erfahrungen zu versprechen vermag, ist es auch Gegenstand der Dichtung, und zwar einer ganz besonderen Art Dichtung gewesen.

Heldendichtung ist notwendigerweise erzählende Dichtung und dabei fast immer von bewundernswerter Objektivität. Sie erschafft sich ihre eigene Phantasiewelt, in der die Menschen nach leicht verständlichen Prinzipien handeln. Obwohl sie gewisse Taten wegen ihrer Größe feiert, tut sie das keineswegs direkt durch ein offenes Lob, sondern indirekt, indem sie die Taten für sich selber

sprechen und uns so ansprechen läßt. Sie erregt Interesse und Bewunderung für ihre Helden, indem sie zeigt, was diese Helden sind und was sie tun. Dieses hohe Maß an Unabhängigkeit und Objektivität ergibt sich aus dem Vergnügen, das den meisten Menschen eine wohlgezahlte Geschichte bereitet, und ihrem Mißvergnügen an jeder Moral oder Belehrung, die ihnen den Spaß verdirbt. Natürlich steht die Heldendichtung in dieser Beziehung keineswegs allein. Sie hat vieles gemein mit anderen Erzählweisen in Prosa oder Vers, deren Hauptzweck es ist, eine Geschichte in angenehmer und fesselnder Weise zu erzählen. Was die Heldendichtung von diesen anderen Weisen unterscheidet, ist vor allem ihr tieferer Zweck. Sie wird erst möglich unter Bedingungen, die von speziellen Vorstellungen vom Wesen des Menschen und seiner Ehre geprägt sind. Sie ist nicht denkbar ohne die Überzeugung, daß der Mensch an sich ein genügend interessanter Gegenstand und daß sein erstes Ziel das Streben nach Ehre durch Wagemut sei. Da diese Voraussetzungen nicht in allen Ländern zu allen Zeiten existierten, gibt es Heldendichtung nicht überall. Sie setzt eine Seinsauffassung voraus, in der der Mensch die zentrale Rolle spielt und seine Fähigkeiten auf besondere Weise ausübt. Obwohl sie also viele Ähnlichkeiten mit anderen primitiven Erzählweisen hat, ist Heldendichtung etwas ganz anderes und stellt möglicherweise eine Weiterentwicklung dieser Weisen dar.

Es gibt bekanntlich eine Art erzählender Dichtung, die Geschichten um ihrer selbst willen erzählt, die keineswegs heroisch genannt werden können. Mit dieser Dichtungsart hat die Heldendichtung soviel gemein, daß es unmöglich ist, eine absolute Unterscheidung zwischen beiden zu treffen. Die Verschiedenheiten sind solche der Qualität und des Grades, aber sie sind darum nicht weniger grundsätzlich. In einigen Teilen der Welt existiert heute noch eine blühende Kunst des Erzählens von Geschichten, die die wundersamen Taten berühmter Männer, meist in Form von Versen, beschreiben und nicht selten einen beträchtlichen Umfang erreichen. Worauf es in diesen Geschichten ankommt, ist aber gerade dieses Element des Wunderbaren. Es wird weit wichtiger genommen als heroische oder selbst allzu menschliche Qualitäten, die zufällig auch eine Rolle darin spielen können. In dieser Kunst herrscht keine wirklich heroische Haltung, die den Menschen deshalb bewundert, weil er sein Möglichstes mit seinen eigenen, menschlichen Gaben tut; sie ist weitaus primitiver und bewundert schon jeden Versuch, mit magischen, nicht-menschlichen Mitteln über den menschlichen Normalzustand hinauszuwachsen. In unterschiedlicher Form gibt es solche Dichtungen bei den Finnen, den Altai- und Abakantataren und Chalka-Mongolen, bei den Tibetern und den See-Dajaks auf Borneo. Sie setzt eine Weltanschauung voraus, in der der Mensch nicht als Mittelpunkt der Schöpfung fungiert, sondern sich zwischen zahlreichen unsichtbaren Mächten und Einflüssen gefangen fühlt. Sein Hauptinteresse richtet sich darum auf die angenommene Fähigkeit, diese Widerstände zu meistern und etwas zu tun, das

nicht allein mit Hilfe spezifisch menschlicher Gaben geschafft werden kann. Hier ist der große Mann nicht der, der aus seinen Fähigkeiten das Beste zu machen versteht, sondern derjenige, der es irgendwie fertig bringt, übernatürliche Mächte für sich wirken zu lassen. Natürlich können auch die anerkannt heroischsten Helden bei Homer oder im *Beowulf* und noch eher in den weniger anspruchsvollen Dichtungen der Karakirgisen, Usbeken, Osseten, Kalmücken oder Jakuten hin und wieder etwas in dieser Art tun, aber es bleibt die Ausnahme und ihr Können auf diesem Gebiet sicher nicht das erstrebenswerteste ihrer Ziele. In primitiven Gesellschaften kommt es aber gerade auf dieses Können an, was natürlich eine völlig andere Vorstellung vom Wesen und von den Möglichkeiten des Menschen und seiner Stellung im Universum voraussetzt.

Im finnischen *Kalevala*, das in Wirklichkeit ja keine geschlossene Dichtung darstellt, sondern von dem Gelehrten Elias Lönnrot aus einer Vielzahl originaler Lieder kunstvoll zusammengestellt wurde, sind die Hauptgestalten durchweg Zauberer. Fast alle Episoden der Dichtung drehen sich um die Fähigkeit dieser Männer, eine schwierige Situation mit Hilfe magischer Kräfte zu meistern. Die Situationen im einzelnen mögen sehr wohl an bekannte Vorgänge in wirklichen Heldengedichten erinnern, aber die Durchführung ist eine völlig andere. Man betrachte als Beispiel das Thema des Bootsbaus, das sowohl im *Gilgamesch* wie in der *Odyssee* abgehandelt wird. In beiden ist der Bau eines Schiffes Sache des handwerklichen Könnens, im *Kalevala* ist es eine Sache der richtigen Zauberformeln:

Väinämöinen, alt und wahrhaft,
Dieser ew'ge Zaubersprecher,
Zimmerte sein Boot mit Zauber,
Baut' das Boot mit Zaubersange
Aus den Stücken einer Eiche,
Aus den Trümmern der Zerschlagenen.

Ein Gesang: Den Boden fügt er,
Sang den zweiten: Seiten setzt er,
Sang noch einen Teil des dritten,
Trieb dabei ein Ruderpflocke,
Festigte die Rippenenden,
Faßte seitlich sie zusammen.

(*Kalevala*, XVI, 101–112)⁵

Was beim Bootsbau hilft, hilft ebenso bei anderen Dingen, in der Schlacht etwa oder beim Besuch der Unterwelt. Am Ende sind es nicht Stärke oder Mut, nicht einmal gewöhnliche List, die den Sieg davontragen, sondern ist es allein die Kenntnis der richtigen Zauberformeln. Im *Kogutei*, einer altherrwürdigen Dichtung der Altaitataren⁶, sind es ebenfalls übernatürliche Mächte, die allein zählen. Der Held ist hier nicht der Mann Kogutei, sondern ein Biber, dessen Leben Kogutei rettet und den er mit nach Hause nimmt. Der Biber heiratet

eine Menschenbraut und benimmt sich auch sonst weitgehend menschlich. Aber obwohl er ein großer Jäger ist und mehrfach großen Mut beweist, ist er kein Mensch und keinesfalls Repräsentant einer heroischen Idee. Seine höchsten Triumphe verdankt er der Zauberei, und es wird offenkundig, daß viel von einem Schamanen in ihm steckt, als er dem Tod durch die Hände seiner Schwäger entkommt, die ganze Familie mit einem Fluch belegt, zu Kogutei zurückkehrt und diesen mit seinen Zauberkünsten unterstützt.

Obwohl in dieser Art Dichtung große Ereignisse gewöhnlich durch Magie gelenkt werden, bedeutet das keineswegs, daß die Menschen, die daran teilhaben, keine hervorragenden Eigenschaften besäßen. Sie besitzen häufig Kraft, Mut und die Macht des Befehls, aber dennoch bedürfen sie der Magie, wenn sie siegen wollen. Die See-Dajaks auf Borneo zum Beispiel besitzen lange Erzählgedichte von tollkühnen Heldentaten. In ihnen ist die Rede von langwierigen Kämpfen und Taten hohen Wagemuts, aber früher oder später nehmen die Krieger doch ihre Zuflucht zur Magie. In dem Gedicht von *Kliengs Kriegszug in den Himmel* steigen menschliche Eroberer zu den Sternen hoch, indem sie Knäuel aus blauem und rotem Garn nach oben werfen, ein Unternehmen, das möglicherweise mit dem Regenbogenskult zusammenhängt und sicherlich magischen Ursprungs ist⁷. In der Hauptepisode des Gedichts spielen also übermenschliche Fähigkeiten eine wichtige Rolle: es wird – im schamanistischen Sinne – einfach vorausgesetzt, daß bestimmte Menschen zum Himmel aufsteigen können. In den schönen Gedichten der Abakantataren oder Chakassen⁸ kommt in einzelnen höchst aufregenden Abenteuerzenen ein unbestreitbar heroisches Element zum Durchbruch, aber selbst darin geht es im Kern nicht um menschliche Fähigkeiten, sondern um Kräfte jenseits jeder menschlichen Kontrolle, treten von irgendwoher fremdartige Wesen auf, die über das Schicksal der Menschen entscheiden. In solcher Umwelt bedienen sich häufig auch die Krieger selber magischer Kräfte und denken sich wenig dabei, auf ihren Pferden durch die Luft zu fliegen oder gewaltige Meere zu überspringen. Tatsächlich fühlen sie sich der Tierwelt, den Vögeln und Fischen so eng verbunden, daß sie sich im Endeffekt kaum noch von diesen unterscheiden. Sie sind fast schon selber Naturkräfte geworden in einem Universum, das von unerklärlichen Gesetzen regiert wird, zu denen allein die Magie den Schlüssel besitzt. Wenn sie sich bei ihren Unternehmungen einmal allein auf wirklich menschliche Kräfte verlassen, müssen sie versagen, und selbst der wackerste Held ist vor dem unvorhersehbaren Eingreifen des Unbekannten nicht sicher. In einer solchen Gesellschaft kann der Held seinen wahrhaften Status nicht erreichen, weil seine menschlichen Fähigkeiten sich nicht voll verwirklichen können, und obwohl er um die Ehre weiß und sie begehrt, ist sie nicht sein oberstes oder einziges Ziel. Sein Leben verbringt er mit dem Durchstehen unvorhersehbarer Zwischenfälle, die ihn zu einem Spielball übernatürlicher Kräfte degradieren.

Den Unterschied zwischen schamanistischer Dichtung und echter Heldendichtung möchte ich durch einen Vergleich zweier Beispiele aus der Literatur noch weiter illustrieren, die so gewählt sind, daß in ihnen jeweils beide Elemente enthalten sind, aber in so unterschiedlichen Graden, daß wir ohne weiteres das eine schamanistisch, das andere heroisch nennen können. Im Mittelpunkt der tibetischen Gedichte um den König Kesar von Ling steht ein großer Kriegsheld, der möglicherweise ein historisches Vorbild hat und jedenfalls als ein wirklicher Held mit allem, was dazu gehört, vorgestellt wird⁹. Seine heroischen Eigenschaften sind vielseitig. Eine wundersame Geburt und Kindheit, die Vernichtung aller Feinde, Körperkraft, Reichtum und Verstand, Kriege und Siege – alles das läßt ihn als wahrhaften Helden erscheinen. Aber dennoch verdankt er seine Erfolge fast ausschließlich der Magie. Er ist nicht nur fähig, jedwede menschliche oder tierische Gestalt anzunehmen, sondern auch in der Lage, Phantome zu erschaffen, die wie Menschen aussehen und seine Gegner so erschrecken, daß sie freiwillig die Waffen strecken. Sobald es kritisch wird, läßt er Zauberkräfte walten; tatsächlich ist er denn auch kein wirklicher Mensch, sondern die Inkarnation eines Gottes, und im Bedarfsfalle stehen ihm vier göttliche Geister hilfreich zur Seite. Demgegenüber treten in den Dichtungen der Jakuten zwar ebenfalls zahlreiche magische Elemente auf, bleiben aber immer nur an der Oberfläche haften. Manchmal sind hier die Helden selber regelrechte Schamanen und magischer Handlungen fähig. Aber sobald es zum Krieg kommt, verlassen sie sich nicht auf die Magie, sondern auf die Kraft ihrer Arme – und das ist der große Unterschied. Letztlich also sind die Dichtungen der Jakuten heroisch und die der Tibeter schamanistisch, weil beide von grundverschiedenen Vorstellungen vom Wert und von den Fähigkeiten des Menschen ausgehen. In den Kesar-Dichtungen kommt es allein auf überirdische Mächte an, in den Poemen der Jakuten dagegen stehen physische und geistige Fähigkeiten an erster Stelle, die ungewöhnlich sein mögen, aber dennoch als durchaus menschliche Eigenschaften erkennbar bleiben. Der Unterschied zwischen heroischer und schamanistischer Dichtung ist weitgehend ein solcher der wechselnden Betonung bestimmter Elemente, aber keine Dichtung kann als wahrhaft heroisch betrachtet werden, in der die wichtigsten Erfolge des Helden nicht durch mehr oder weniger menschliche Mittel erzielt werden.

Es bleibt natürlich die Möglichkeit bestehen, daß die schamanistischen Elemente erst später in eine ursprünglich durchaus heroische Dichtung eingedrungen sind. Das gilt vielleicht gerade für die Gedichte um den König Kesar von Ling. Da diese Gedichte anscheinend noch aus der Zeit vor dem Eindringen des Buddhismus in Tibet stammen, ist es sogar sehr wahrscheinlich, daß die schamanistischen Elemente buddhistischen Ursprungs sind und eine ältere, ursprünglich heldische Dichtung verdunkelt und verändert haben. Das ändert natürlich nichts an der grundsätzlichen Einsicht, daß schamanistische Dichtung

primitiver ist als Heldendichtung und dieser zeitlich in der Regel vorausgeht. Heldendichtung scheint nach allem die Weiterführung einer Erzählform von einer magischen zu einer stärker anthropozentrischen Geisteshaltung zu sein. Solch eine Umwandlung kann sehr wohl stufenweise vor sich gegangen sein, denn es braucht immer seine Zeit, bis die Bedeutung einer neuen Weltansicht wirklich anerkannt ist und Geschichten geformt sind, die zu ihr passen. Diesem Entwicklungsprozeß haben dabei möglicherweise zwei andere Dichtungsformen nachgeholfen, die ebenfalls eng mit dem heroischen Standpunkt verbunden sind: Preislieder (oder Panegyriken) und Klagelieder, die sich beide in vielen Ländern großer Beliebtheit erfreuten. Preislieder feiern die Taten eines großen Mannes in dessen Gegenwart, während Klagelieder ihn preisen, indem sie gleichzeitig seinen Tod beklagen. Die auf diese Weise in Erinnerung gebrachten großen Taten und hervorragenden Eigenschaften sind häufig von der Art, wie sie die Heldendichter in objektiver Erzählung aufzuzeichnen pflegen. Darüberhinaus sind Preis- und Klagelieder meist in gleichem Stil und Versmaß abgefaßt wie echte Heldenlieder, und selbst in der russischen und tatarischen Literatur treten beide Arten fast in der gleichen Manier auf und benutzen den gleichen Wortschatz. Preislieder und Klagelieder haben mit der Heldendichtung die Vorliebe für die edleren unter den menschlichen Eigenschaften gemein: der große Mann hat einen Sieg in der Schlacht oder im sportlichen Wettkampf errungen, er ist ein berühmter Jäger, ein Vater des Vaterlandes, ein großzügiger Gastgeber, ein ergebener Freund und ein Beispiel an Mut und Weisheit. In Gedichten dieser Art wird die Ehre als das höchste Ziel des Lebens gepriesen, und ein Mann gewinnt sie durch hervorragende Leistungen. Preislieder wie Klagelieder feiern den Ruhm eines Einzelnen am Beispiel eines besonderen Krisenfalles und bekräftigen damit ihre heldische Grundhaltung.

Das Preislied ehrt den großen Mann in seiner Gegenwart für etwas, das er vollbracht hat, und ist meist kurz nach dem Ereignis selbst entstanden. So ist eines der ältesten Denkmäler der hebräischen Dichtung, das um 1200 v. Chr. entstandene Lied Deboras, in seinem Jubel über die Niederwerfung eines furchtbaren Feindes ganz von heroischem Geist erfüllt. Aber obgleich das Lied die Geschichte in brillantem Realismus und mit feinem Gespür für das Abenteuerliche darin erzählt, bleibt es ein panegyrisches Lied. Falls Debora und Barak es wirklich gesungen haben, und die Möglichkeit ist sicherlich nicht auszuschließen, dann war der erklärte Zweck ihres Tuns die Lobpreisung Jaels, die den Sisera erschlug:

Gesegnet sei unter den Weibern Jael, das Weib Hebers, des Keniters;
Gesegnet sei sie in der Hütte unter den Weibern! (Richter V, 24)

Preislieder dieser Art hat es in aller Welt gegeben. Nicht nur bei den Völkern, die eine eigene Heldendichtung hervorgebracht haben, bei den Griechen also,

den Germanen und den slawischen Völkern, den asiatischen Tataren und einigen Völkerschaften des Kaukasusgebiets, sondern auch bei anderen, die anscheinend niemals eine Heldendichtung gehabt haben, bei den Polynesiern etwa, den Zulus, den Abessiniern, den Tuaregs oder den Galla. Preislieder sind meist nicht sehr lang und lassen sich an Umfang kaum mit längeren Heldengedichten vergleichen. Sie bringen eine Haltung zum Ausdruck, die dem Heldischen eng verbunden ist, aber ihnen mangelt die Unabhängigkeit und die Objektivität eines Heldengedichts.

Klagelieder sind darin mit den Preisliedern eng verwandt, daß auch sie die Leistungen eines großen Menschen ausführlich besingen, obgleich das hier im Zeichen seines vorangegangenen Todes mit Trauer und Bedauern geschieht. Oft ist in ihnen wahrhaft heroisches Temperament lebendig, wie etwa in einem anderen frühen hebräischen Gedicht, der Klage Davids um Saul und Jonathan (um 1010 v. Chr.), wo die toten Krieger hoch gepriesen werden – „schneller waren sie denn die Adler und stärker denn die Löwen“. Aber diese Lobpreisung ist von zeitgenössischen Ereignissen inspiriert und von einem Dichter aus eigener Erinnerung an die Menschen abgefaßt, die er geliebt und nun verloren hat:

Ihr Töchter Israels, weinet über Saul, der euch kleidete mit Scharlach
säuberlich
Und schmückte euch mit goldenen Kleinoden an euren Kleidern.
Wie sind die Helden so gefallen im Streit! Jonathan ist auf deinen
Höhen erschlagen.
Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan: ich habe große Freude
und Wonne an dir gehabt;
Deine Liebe ist mir sonderlicher gewesen, denn Frauenliebe ist.
Wie sind die Helden gefallen und die Streitbaren umgekommen!
(2. Samuel, I, 24–27)

Das Gefühl eines persönlichen Verlustes, wie es David hier zum Ausdruck bringt, ist notwendige Voraussetzung für ein Klagelied, und obwohl es schnell zur Konvention erstarren kann, bleibt es nichtsdestoweniger notwendig und gebräuchlich. Klagelieder werden aus Gram über den Tod eines Helden geschrieben, und obwohl Lobpreisung natürlich in ihnen vorkommt, bleiben Gram und Weh vorherrschend. Für den authentischen Charakter des Klagegesangs mag als Beispiel das Lied dienen, das Kuluken Bahadur über dem Leichnam Dschingis-Khans sang, der auf einem Wagen zu Grabe gefahren wurde:

Einst bist du wie ein Falke heruntergestürzt! Jetzt rollt dich ein
holpriger Wagen fort!
O mein König!
Hast du denn wirklich verlassen dein Weib und deine Kinder und dein
ganzes Volk?
O mein König!

Stolz kreisend wie ein Adler hast du uns geführt,
O mein König!
Aber jetzt bist du gestolpert und gefallen, wie ein ungebrochenes
Füllen,
O mein König!
(Yule-Cordier, S. 351)

Das Klagelied spiegelt den Geist einer heroischen Gesellschaft nicht in dramatischer Objektivität, sondern in persönlicher Intimität. Es deutet an, was Menschen fühlen, wenn Verlust sie trifft. Der Dichter ist dem tatsächlichen Ereignis zu nahe, um es mit der künstlerischen Distanz einer Heldendichtung darstellen zu können.

Dennoch sind die Ähnlichkeiten zwischen Preis- und Klagedichtung auf der einen und echter Heldendichtung auf der anderen Seite so auffallend, daß es eine Beziehung zwischen ihnen geben muß. Historische Priorität gebührt wahrscheinlich der Preis- und Klagedichtung, nicht nur weil sie einfacher und weniger objektiv ist, sondern weil sie bei einigen Völkern auftritt, die keine Heldendichtung kennen. Es gibt verschiedene Gründe für diesen Mangel. Zunächst kann es an der simplen Unfähigkeit liegen, über den Einzelfall hinauszuwachsen und zur Idee einer nicht engagierten Kunst vorzustoßen. Das dürfte für einige afrikanische Völker gelten, die mit wahren Vergnügen siegreiche Unternehmungen besingen, aber ihre Gedichte an einzelne lebende Personen richten und speziell für diese schreiben. Wie eng diese Haltung mit echten heroischen Überzeugungen verbunden ist, mag an einem kleinen Preislied abgelesen werden, das Hofsänger für einen König von Uganda geschrieben haben:

Deine Füße sind Hämmer,
Du Sohn der Wälder.
Groß ist die Angst vor dir;
Groß ist dein Zorn;
Groß ist dein Friede;
Groß ist deine Macht. (Chadwick, Growth, III, S. 579)

Die Vorstellung von einem großen Mann, wie sie in diesem Gedicht zum Ausdruck kommt, paßt gut zu der eines abessinischen Klageliedes auf einen toten Häuptling aus Amhara:

O weh! Saba Gadis, der Freund aller,
Ist gefallen in Daga Schaba durch die Hand von Oubeschat!
O weh! Saba Gadis, die Stütze der Armen,
Ist gefallen in Daga Schaba, wälzt sich in seinem Blut!
Die Menschen seines Landes, werden sie es gutheißen,
Ähren zu essen, die aus seinem Blut gewachsen sind?
(Chadwick, Growth, III, S. 517)

Obwohl diese Gedichte, und viele andere gleich ihnen, eine wirkliche Bewunderung für tatkräftige und großmütige Männlichkeit zum Ausdruck bringen, stammen sie von Völkern, die keine Heldendichtung besitzen und niemals über Peis- und Klagegesänge hinausgekommen sind. Die intellektuelle Anstrengung, Voraussetzung für einen solchen Fortschritt, scheint über ihre Kräfte gegangen zu sein.

Die Beschränkung, die daraus folgt, mögen einige Beispiele aus der Dichtung der Zulus noch besonders illustrieren. In den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts waren die Zulus von ihrem König Tschaka in eine außergewöhnlich starke Machtstellung gehoben worden. Tschaka schwang sich, mit Hilfe einer Kombination aus klugen Taktiken und einer mehr als erbarmungslosen Disziplin, zu einem großen Eroberer auf und verbreitete Furcht und Respekt bei seinen Untergebenen und den Nachbarvölkern. Er, sollte man denken, mußte ein passendes Objekt für ein echtes Heldenlied abgeben, aber er scheint dieses Schicksal verpaßt zu haben, denn alles, was wir zu seinem Gedächtnis besitzen, sind Preislieder. In einem davon erfahren wir, wie seine Soldaten ihn sahen:

Du hast sie vernichtet, vernichtet die Völker,
Wohin willst du jetzt zum Kampfe aufbrechen?
Ha! Wohin willst du jetzt zum Kampfe aufbrechen?
Du hast Könige besiegt,
Wohin willst du jetzt zum Kampfe aufbrechen?
Du hast sie vernichtet, vernichtet die Völker,
Wohin willst du jetzt zum Kampfe aufbrechen?
Hurra! Hurra! Hurra!
Wohin willst du jetzt zum Kampfe aufbrechen? (Shooter, S. 268)

Das ist simpel und primitiv, Ausdruck einer spontanen, heftigen Erregung. Wenige Jahre später wurde Tschakas Nachfolger, Dingan, der ihm an Können und Intelligenz in keiner Weise gewachsen war, etwas ausführlicher und mit größerem Sinn für heldische Werte gefeiert. Das zweite Gedicht preist die Macht und Unternehmungslust des Königs und scheut sich durchaus nicht, die Ermordung seines älteren Bruders, Tschaka, und eines anderen Bruders, Umhlangani, durch seine eigene Hand mit einer Verbeugung anzumerken. Die ganzen 161 Zeilen des Gedichts hindurch weiß der Dichter durchaus das Gefühl einer wirklichen Hochachtung vor der außerordentlichen Tapferkeit und unwiderstehlichen Macht seines Herrn wachzuhalten, und er preist Dingan als ein wahrhaftes Vorbild aller Helden. Natürlich ist er ein großer Eroberer:

Du bist ein König, der die Häupter anderer Könige zermalmt.
Du gehst über Berge, die deinen Vorgängern unzugänglich waren.
Du findest einen Engpaß, wo kein Weg herausführt.
Und gerade dort machst du Straßen, ja, Straßen.

Du entführst die Herden der Tugela von der Weide,
Und die Herden der Babanakos, eines Volkes, das weiß, wie man
Eisen schmiedet.

Du bist in der Tat ein mächtiger Abenteurer.

Soviel war zu erwarten, aber der Dichter preist Dingan auch um anderer Eigenschaften willen, die für gewöhnlich nicht als heroisch angesehen werden, obgleich ein strenger Logiker behaupten mag, sie seien es doch – er preist ihn also vornehmlich wegen seiner Unnahbarkeit und Grausamkeit:

Du befiehlst der ganzen Welt, ruhig zu sein,
Du hast sogar die Truppen beruhigt;
Deine Truppen gehorchen dir immer:
Du sprichst, und sie gehen;
Du sprichst, und sie gehen noch einmal.
Alle ehren einen König, dem keiner nahe kommen kann.

Obwohl Dingan den Tschaka ermordet hat, wird er mit ihm verglichen und als großer Eroberer gar mit ihm gleichgesetzt:

Du bist Tschaka; du machst alle Menschen zittern.
Du Donnerst wie eine Muskete.
Bei dem gräßlichen Lärm, den du machst,
Fliehen die Bewohner aus den Städten.
Du bist der große Schutz der Zulus,
Und darum reicht dein Arm in alle Länder. (Shooter, S. 310 ff.)

Hier kommt unbestreitbar ein weit fortgeschrittenes heroisches Ideal zum Ausdruck, aber des Dichters Kunst bleibt dem Preislied verhaftet. Seine Vorstellungskraft bleibt auf die aktuelle Gegenwart beschränkt, und es kommt ihm gar nicht der Gedanke, große Ereignisse objektiv darzustellen. Tatsächlich ist wohl diese Beschränkung des Blicks der Grund, warum die afrikanischen Stämme im allgemeinen keine Heldendichtung hervorgebracht haben. Die Gegenwart absorbiert und beschäftigt sie so sehr, daß sie keinerlei Bedürfnis verspüren, sich in die Vergangenheit oder eine Phantasiewelt zu versenken. Wie bei Dingan der Dichter nur von soeben stattgefundenen Ereignissen spricht und das nur, um seinen Helden in seinem gegenwärtigen Glanz zu zeigen, so scheinen auch andere afrikanische Dichter unwillens oder unfähig zu sein, Lieder von heroischen Taten zu ersinnen, die um ihrer selbst willen erfreulich sind und sich nicht in einer Art Aufruf zum Kampf erschöpfen oder lediglich Instrument persönlicher Lobpreisung bleiben.

Ein zweiter Grund für das Versagen vor der Entwicklung einer Helden-dichtung kann fast als das Gegenteil von dem aufgefaßt werden, was unter den

afrikanischen Völkern offensichtlich wirksam gewesen ist. Die Ursprünge der chinesischen Dichtung verlieren sich in undatierbarer Vergangenheit; eine beträchtliche Menge früher Dichtungen ist mit Sicherheit verlorengegangen. Aber dennoch scheint es aufs Ganze gesehen sehr unwahrscheinlich, daß die Chinesen jemals eine Heldendichtung besessen haben. Daß sie so etwas wie eine präheroische Dichtung gekannt haben, darf aus den Spuren gereimter Erzählelemente, wie etwa denen im *Shan-hai-ching* von Yüs Kampf mit einem neunköpfigen Drachen geschlossen werden¹⁰. Offenkundig ist weiterhin, daß die Chinesen durchaus fähig waren, eine kräftige Handlungen darstellende Poesie zu produzieren, wie etwa jenes Stück erweist, das sich auf Steintrommeln im Konfuziustempel zu Peking erhalten hat und etwa im achten Jahrhundert v. Chr. entstanden sein dürfte:

Unsere Wagen sind stark,
 Unsere Pferde gut gewählt,
 Unsere Wagen sind schön,
 Unsere Pferde sind kräftig;
 Unser Herr geht auf Jagd, geht die Tiere jagen.
 Die Rehe und das flüchtige Wild
 Spürt unser Herr auf.
 Unsere Bogen aus Horn federn stark;
 Wir halten unsere Bogen fest.
 Wir treiben die wilden Tiere vor uns her.
 Sie kommen mit dröhnenden Hufen, kommen in großen Scharen.
 Wir treiben sie, dann bleiben wir stehen.
 Die Rehe und das Wild kommen vorsichtig heran . . .
 Wir treiben die großen Tiere;
 Sie stürzen auf uns zu, Kopf voran.
 Die stärksten von allen haben wir geschossen, haben die größten
 geschossen.
 (nach: *Arthur Waley, The Book of Songs, S. 290*)¹¹

Das ist ein Jagdlied, erinnert aber in seiner ruhigen Art an eine Helden-erzählung. Es glorifiziert eine erfolgreiche Jagd, die Geschicklichkeit und den Frohsinn der Jäger, es erzählt seine Geschichte realistisch und mit zahlreichen Fakten, es spiegelt den Stolz von Männern, die sich eine schwierige Aufgabe gestellt haben und sie ausführen. Aber es ist keine Heldendichtung, da es nicht objektiv erzählt, sondern private Dinge nur aufzeichnet. Und obwohl es keine ausdrückliche Lobpreisung enthält, ist es tatsächlich panegyrisch, ein Preislied, das die Jäger sich selber gesungen haben.

Ein ähnlich heroischer Geist findet sich in anderen chinesischen Gedichten, die unzweifelhaft Klagelieder sind. In Ch'ü-Yüans (332–295 v. Chr.) *Schlacht* bricht an einer Stelle plötzlich die Lust am Schlagen durch und wird der Ruhm besungen, den der Schlachtentod verspricht; aber obwohl das Ganze ein leb-

haftes Bild des Kampfes entwirft, ist es ganz offensichtlich ein Klagelied, wie der Schluß beweist:

Standhaft bis zum Ende, niemals verloren sie den Mut.
 Ihre Körper waren erschlagen, aber ihre Seelen sind in die
 Unsterblichkeit eingegangen –
 Führer unter den Geistern, Helden unter den Toten.
 (nach: *Arthur Waley, 170 Chinese Poems, S. 23*)

Ein ähnlicher Geist kommt in dem anonymen *Kampf südlich der Burg*, um 124 v. Chr. entstanden, zum Ausdruck. Auch hier kräftige lebhaft Erzählung:

Tief flossen die Wasser,
 Und das Rauschen im Pfuhl war dunkel.
 Die Reiter fochten und wurden erschlagen:
 Wiehernd irrten ihre Pferde umher.

Aber auch hier enthüllt der Schluß, daß es sich um einen persönlichen Tribut an die Toten, nicht um eine objektive Darstellung ihrer Taten gehandelt hat:

Ich denke an euch, treue Soldaten;
 Euer Dienst soll nicht vergessen sein.
 Am Morgen seid ihr in die Schlacht gezogen
 Und am Abend nicht mehr heimgekehrt.
 (nach: *Arthur Waley, 170 Chinese Poems, S. 33*)

Obwohl also die Chinesen Keime einer Heldendichtung besaßen, ließen sie sie nicht zum Wachsen kommen. Eine mögliche Erklärung dafür: die gewaltigen geistigen Kräfte, die der chinesischen Zivilisation ihren dauernden Stempel aufdrücken sollten, waren dem heroischen Geist mit seinem zügellosen Individualismus und seiner Selbstsicherheit feindlich gesinnt.

Etwas Ähnliches dürfte in Israel geschehen sein. Die Hebräer kannten, wie die Chinesen, Preislieder – wie etwa das Lied der Debora (*Richter, V*) und das Lied, das die Frauen bei der Rückkehr Sauls und Davids aus der Schlacht gegen die Philister anstimmten (*1. Samuel, XVIII, 7 und XXI, 11*). Sie besaßen aber auch Klagelieder, wie etwa Davids Klage um Saul und Jonathan (*2. Samuel, I, 19–27*) und um Abner (*2. Samuel, III, 33 ff.*) erweisen. Aber es existiert kein Beweis dafür, daß sie eine echte Heldendichtung gekannt haben. Deren Stelle wurde weitgehend von Prosaerzählungen eingenommen, wie etwa jenen, die von Saul und David oder von Samsons Handel mit den Philistern berichten. Diese Prosageschichten haben vieles gemein mit echter Heldendichtung. Es sind Abenteuergeschichten, die zur Unterhaltung erzählt wurden, sie sind voll von Gesprächen mit deskriptiven Details, sie sind aus höfischer, nicht priesterlicher Sicht geschrieben und unterscheiden sich beträchtlich von den Geschichten um

Elia und Elisa. Andererseits sind sie mehr historisch als heroisch. Sie sind episodisch aufgebaut, und ihre Hauptfiguren sind eher lebensnah als idealisiert dargestellt. Tatsächlich sind sie, von Samson abgesehen, keine Helden im vollen Sinne des Wortes. Saul hat seine königlichen Eigenschaften und sein tragisches Schicksal, David seine lebensstolle und glänzende Jugend, aber die Treue den historischen Fakten gegenüber dämpft den heroischen Ton und produziert schließlich etwas, das mehr Chronik als Sage ist. In Israel versagte sich die Preis- und Klagedichtung nicht nur der Reifung in echte Heldendichtung, sondern machte schon vor der Heldensaga halt. Das Lied der Debora legt den Gedanken nahe, daß die Hebräer sehr wohl eine Heldendichtung hervorgebracht haben könnten, die sich mit dem *Gilgamesch* ihrer semitischen Vettern vergleichen ließe. Aber irgend etwas hat sie zurückgehalten. Wohl verehrten sie ihre Richter und Könige als großartige menschliche Erscheinungen, aber sie schöpften diese Gelegenheit nicht völlig aus, während späterhin die wachsende Vormachtstellung der Priester ohnehin jede Kunstübung entmutigt haben dürfte, die dem Einzelnen als Helden allzu große Aufmerksamkeit geschenkt hätte¹².

In einigen anderen Ländern gab es ebenfalls Ansätze einer Heldendichtung, die nicht zu voller Blüte kamen – ein Versagen, das in einzelnen Fällen auf künstlerische Einwände gegen die Form zurückgeführt werden kann. Vielleicht zogen in einem solchen Fall die Zuhörer oder Leser einfach Prosa aller Poesie vor, so daß die Saga die populäre Form der Erzählung kriegerischer Taten wurde. Die Saga steht durchaus in Einklang mit einer rein heroischen Geisteshaltung und ist tatsächlich heldische Prosa. Ein solcher Fall scheint bei den Iren gegeben zu sein. Sie besitzen eine überaus reiche Prosadichtung, die durchaus ähnliche Themen wie die echte Heldendichtung behandelt, also gewaltsames Sterben, Viehdiebstähle, Entführungen, Schlachten, Feste und Racheakte. Sie hat ihre großen Helden wie Cuchulainn und Conchobor, quillt über von wortreichen Gesprächen, beschreibt im Detail die Waffen der Krieger, ihre Kleider und ihr Aussehen. Darüberhinaus enthalten diese Prosageschichten häufig versifizierte Passagen, gewöhnlich in Form von Reden, manchmal aber auch rein erzählende Stücke in Versen. In *Die Brautwerbung von Ferb*, der Erzählung von Conchobors Überfall auf eine Hochzeitsgesellschaft, wobei sich eine Massenschlächtere entwickelt, haben die Verse erzählenden Charakter und sind älter als die Prosa, in die sie eingebettet sind¹³. Dazu kommt, daß diese Verspartien der Form nach „rhetorisch“ sind, das heißt in Einzelzeilen abgefaßt, eine Form übrigens, die wahrscheinlich älter ist als die üblichere Strophenform. In Irland scheint es also sehr früh eine Heldendichtung gegeben zu haben, die sich aus irgendwelchen Gründen nicht durchzusetzen vermochte und nur noch fragmentarisch in den Prosasagas greifbar ist. Etwas Ähnliches dürfte auch bei den Turkmenen geschehen sein, die einen großen Zyklus von Prosaerzählungen über ihren Helden Kurroglou besitzen¹⁴. Diese beginnen mit der Geburt und

enden mit dem Tod des Helden; in den Berichten von Raubüberfällen auf Karawanen, von den Besuchen des verkleideten Helden in den Lagern der Feinde, von den Zweikämpfen, in denen er nicht immer siegreich bleibt, und von seinen skrupellosen Racheakten ist ein unbestreitbar heroischer Geist lebendig. Der Held selber macht sich manchmal in Liedern Luft, die in Verse gebracht sind, während die Haupterzählung in Prosa bleibt. Diese Dichtkunst hat vieles gemein mit der Heldendichtung der Karakirgisen, aber obwohl die Autoren der Poesie durchaus mächtig sind, benutzen sie sie nur selten und offenbar niemals für die tatsächliche Erzählung. Es scheint, daß auch hier, wie in Irland, aus irgendwelchen technischen oder künstlerischen Gründen die Prosa der Poesie vorgezogen wurde. Der heroische Geist bleibt erhalten, aber weil vielleicht das mündliche Improvisieren bei den Turkmenen niemals eine so hohe Stufe erreichte wie bei den Karakirgisen, blieb die Prosa das übliche Medium für die Heldengeschichte. Indem sie ihre Verse auf Lieder und Reden, die die Helden halten, beschränken, zeigen die Autoren jedenfalls ein feineres Stilgefühl als ihre irischen Kollegen. Zweifellos bedienen sie sich dabei vieler traditioneller und konventioneller Hilfsmittel und bleiben, weil der Umfang gewöhnlich nur gering ist, in der Lage, die Probleme des Improvisierens zu meistern. Das Vorkommen dieser anormalen Mischform von Prosa und Vers bei zwei weit auseinander lebenden Völkern legt die Vermutung nahe, daß bei den Turkmenen das gleiche geschehen ist wie in Irland: eine früh vorhandene Heldendichtung wurde nach und nach von der Prosaerzählung verdrängt. Die Turkmenen sind im übrigen den Karakirgisen räumlich nahe genug gewesen, um die gleichen Dichtungsformen gekannt und also auch eine Heldendichtung besessen zu haben. Aber diese Formen scheinen, wie bei den Iren, weitgehend von der reinen Prosa überdeckt und lediglich für dramatische Reden und ähnliches innerhalb einer Prosaerzählung aufgespart worden zu sein.

Heldendichtung also hat mit Preis- und Klagediedern die allgemeine Anschauung, mit primitiver, präheroischer Dichtung viele technische Details gemein. Daraus wirklich entscheidende Folgerungen zu ziehen, wäre gefährlich, aber wenn der Gedanke richtig ist, daß Preis- und Klagedichtung eine frühe Entwicklungsstufe der objektiven Heldendichtung darstellt, ist die Folgerung möglich, daß letztere dann entsteht, wenn präheroische, schamanistische Poesie vom Geist der Preis- und Klagedichtung berührt wird. Das Ergebnis wäre eine neue Dichtungsart, die in der Form objektive Erzählung bliebe, aber diese Form benutzt, um Geschichten zu erzählen, die ein neues Ideal menschlicher Geisteshaltung zum Ausdruck bringen. Wenn eine Gemeinschaft erst erkannt hat, daß der Mensch mehr durch seine eigenen Anstrengungen erreichen kann als durch den Glauben an magische Kräfte und Mächte, und daß solche Bemühungen ihm sogar zur Ehre gereichen, muß eine völlig neue Philosophie entstehen. Mag sein, daß die erste Ahnung davon aus der Freude über irgendeine persönliche Lei-

stung oder aus der Trauer über einen besonders schweren Verlust erwächst, aber es kann nicht lange dauern, bis der Wunsch laut wird, diese neu entdeckten Qualitäten in einem größeren und dauerhafteren Rahmen dargestellt zu sehen. Und dann kommt die Heldendichtung wirklich ins Spiel, die erzählt, wie große Männer leben und sterben und das Schicksal erfüllen, zu dem sie geboren wurden. Ob diese Theorie nun richtig ist oder nicht, die Wahrscheinlichkeit bleibt, daß die Heldendichtung einerseits viel von der schamanistischen Erzählung und ihrer Fähigkeit, eine Geschichte um ihrer selbst willen zu erzählen, gelernt, andererseits aber auch viel von der Preis- und Klagedichtung und deren liebevoller Betonung der Tugenden, die einem Mann die Bewunderung seiner Genossen eintragen, übernommen hat.

Einige Hinweise auf die Art und Weise, wie diese Entwicklung möglicherweise vonstatten gegangen ist, liefert uns die russische Dichtung. Im zwölften Jahrhundert war Kiew das Zentrum der russischen Zivilisation und besaß auch eine eigene Dichterschule. Hier sind mit ziemlicher Sicherheit jene *Bylinen*¹⁵ oder Heldenlieder zuerst produziert worden, die heute noch in den Randgebieten Rußlands ein blühendes Leben führen. Aus Kiew stammen viele der Personen und Ereignisse, die in den modernen *Bylinen* weiterleben, und hier auch gibt es die Landschaft, die noch heute von Sängern beschrieben wird, die selber in ganz anderer landschaftlicher Umgebung leben und arbeiten. Von den frühen *Bylinen* ist kein Beispiel erhalten. Was wir besitzen, ist das *Igorlied*, das 1187 entstanden ist¹⁶. Es erzählt eine Heldengeschichte im großen Stil und verwendet gewisse Formeln, die den *Bylinen* eigentümlich sind, vor allem einige „feststehende“ Epitheta und eine Art „negativer Vergleiche“, die den Zweck von normalen Vergleichen erfüllen. Es ist großzügig konzipiert und beträchtlich länger als die meisten Preislieder. Aber es bleibt nichtsdestoweniger ein Preislied, wird keine echte Heldendichtung. Die Heerfahrt, die es beschreibt, fand im Jahre 1185 statt, und das Gedicht erzählt die ganze dramatische Geschichte, zieht daraus praktische Folgerungen und erweist dem regierenden Haus von Kiew geziemende Reverenz. Wenn es auch in der objektiven Erzählweise und in den Reden der handelnden Personen manchmal einem Heldengedicht sehr nahe kommt, entlarvt es sich zum Schluß doch als echtes Preislied:

Heil Igor, dem Sohne des Swjatoslaw,
Heil Wsewolod, dem wilden Ur!
Heil auch Wladimir, dem Igorsohne!
Heil den Fürsten! Heil dem Gefolge!
Die mit kühnem Mut in den Kampf gezogen,
Vor den heidnischen Scharen die Christen zu schützen!
Den Fürsten Ruhm und Ruhm ihren Recken!

Das *Igorlied* steht hart an der Grenze der Heldendichtung und entstammt einer Gesellschaft, die diese bereits praktizierte. Es demonstriert, wie eng die

beiden Typen des Preis- und Heldenliedes verwandt sind und wie einfach es gewesen sein muß, vom Preislied zur objektiven Erzählweise des Heldenliedes fortzuschreiten.

Gleichzeitig weiß das *Igorlied* noch um eine frühere, völlig andere Dichtungsart, die präheroisch und schamanistisch gewesen zu sein scheint. Ganz zu Anfang diskutiert der Dichter die Frage, ob er sein Lied mit der Schilderung, „wie alles wirklich geschah“, oder nicht doch „in der Art der Erfindung Bojans“ beginnen solle. Er fährt dann fort:

Denn wenn der Seher Bojan zu jemandes Lobe
Seine Stimme erhob, dann hüpfte er als Eichhorn
Über Stamm und Geäst; als Adler stieg er
Hinauf zu den Wolken, als grauer Wolf
Lief er durchs Land, nach Beute lüstern.
Und wenn er der Fehden der Vorzeit gedachte,
Ließ er zehn Falken los zur Verfolgung
Einer Schar von schneeweiß schimmernden Schwänen.
Welchen Schwan der Falk im Schwunge gefangen,
Der sang als Erster ein Lied zu Ehren
Jaroslaws des Weisen, Mstislaws des Gewaltigen,
Der in siegreicher Schlacht vor der Schar der Kasoger
Den Rededja erschlug, – und zum dritten gedacht er
Des mächtigen Swjatoslawsohnes Roman . . .
Nicht jagte Bojan nach schneeweißen Schwänen
Mit kühnen Falken: die kundigen Finger
Legt er sanft auf die lebenden Saiten,
Und sie sangen selber den Ruhm der Recken!

Wenig später redet der Dichter Bojan direkt an und wünscht, daß er noch lebte, um von Igors Heerscharen zu berichten:

O zaubrische Nachtigall alter Zeiten,
Bojan! Wie hättest du jener Heerfahrt
Gewaltige Schlachten zu schildern gewußt:
Empor am Stamm des Gedankens steigend,
Den Geist in den Wolken des Himmels wiegend,
Was dahinging kühn mit dem Heutigen verknüpfend,
Auf der Fährte Trojans durch die Felder jagend
Hinauf zu den Höhn.

Der Dichter des *Igorliedes* unterscheidet also zwischen einer neuen Art des Dichtens, die er selber praktiziert und die, wie wir sehen, realistisch und faktengetreu ist, und einer älteren Kunst, deren Meister Bojan war. Was er sagt, ist sehr aufschlußreich. Wenn Bojan ein „Seher“ genannt und von ihm behauptet wird, daß er wie ein Wolf rennen oder wie ein Adler fliegen könne, werden wir

unvermeidlich an Ausdrücke erinnert, wie sie in populären Liedern auf primitive Helden wie etwa Wolga Wselawitsch benutzt werden:

Schwimmen konnte er wie ein Hecht im tiefen See,
Fliegen wie ein Falke unter den Wolken,
Laufen wie ein Wolf über die weiten Ebenen. (Ribnikow, I, S. 10)

Wie Wolga ein halber Zauberer oder gar ein Schamane ist und die Fähigkeit besitzt, seine Gestalt zu wechseln, so hat sicherlich auch Bojan ähnliche Eigenschaften für sich beansprucht: er muß ein schamanistischer Sänger gewesen sein, der sein Wissen und Können magischen Kräften verdankte. Der Dichter des Igorliedes rationalisiert gleichsam Bojans überraschende Fähigkeiten, indem er seinem Bericht darüber Wörter wie „in der Einbildung“ hinzufügt, doch scheint die alte Idee des Sängers mit übersinnlichen Fähigkeiten überall durch. Darüberhinaus zielt der Vergleich zwischen Bojan und dem Mann, der Schwäne mit Falken fängt, noch auf etwas anderes. Bojan erzählt von vergangenen Ereignissen, von denen er keine persönliche Kenntnis mehr haben kann, in einer Art göttlicher Einsicht. Er läßt seinen Zauberkräften freien Lauf, und das Ergebnis ist ein Lied. Das heißt, daß sich Bojan in hohem Maße auf die Inspiration verließ und sie sicherlich auch ausdrücklich für sich in Anspruch nahm. Obwohl er von historischen Ereignissen berichtete, tat er das in der präheroischen Manier. Wir haben also in Rußland ein Entwicklungsschema vor uns, das mit unserer Theorie von den Ursprüngen der Heldendichtung in Einklang steht. Die russischen Bylinen scheinen mit ihren Berichten von Helden und Heldentaten von einer präheroischen Erzählweise, wie etwa der Bojans, abgeleitet zu sein, während sie innerlich-geistig viel den Preisliedern, wie etwa dem Igorlied, verdanken.

Im alten Griechenland scheint die Entwicklung ähnliche Wege gegangen zu sein, obwohl die Zeugnisse dafür fragmentarisch und ohne letzte Beweiskraft sind. Zu voller Blüte ist die griechische Heldendichtung natürlich erst in den homerischen Gesängen gelangt, aber es sind Anzeichen dafür vorhanden, daß vor diesen schon andere Dichtungsformen existiert haben. Die Griechen sahen in Musaios und Orpheus ihre ersten Dichter. Diese mögen niemals gelebt haben, zumindest ist von ihren Werken nichts erhalten geblieben. Dennoch enthüllen die Legenden über sie eine frühe Anschauung vom Wesen des Dichters und seinen Funktionen. Erstens war er ein Magier. Sowohl Herodot (VIII, 96; IX, 43) wie Platon (*Rep.* 364e; *Prot.* 316d) schreiben dem Musaios magische Fähigkeiten zu, und das gleiche behauptet Euripides von Orpheus (*Alc.* 968, *Cycl.* 646). Zweitens besaß der frühe Dichter ein sehr spezielles Wissen, nicht nur von allen Dingen auf der Erde, sondern auch von der Vergangenheit und der Zukunft. Die Worte, die Homer für den Seher Kalchas gebraucht, daß dieser nämlich „erkannte, was ist, was sein wird oder zuvor war“ (*Ilias*, I, 70)¹⁷, wer-

den in etwas abgewandelter Form von Hesiod auf sich selber gemünzt, wenn er erzählt, wie ihm die Musen am Berge Helikon erschienen und ihm die Gabe des Gesangs verliehen (*Theogonie*, 32). Wenn Hesiod die Fähigkeiten eines Sehers oder Magiers für sich beansprucht, demonstriert er damit nicht nur seine Verwandtschaft mit Musaios und Orpheus, sondern auch mit jenen modernen Schamanen, die ein kaum weniger ausgedehntes Wissen zu besitzen vorgeben. Da traf zum Beispiel der schwedische Ethnograph Castrén einen gewissen Kögel-Khan, der von sich selber behauptete: „Ich bin Schamane, ich weiß, was sein wird und was war und auch alles, was gegenwärtig geschieht, ob über oder unter der Erde“.¹⁸ Diesem Wissen von der Geschichte ist die genaue Kenntnis der physikalischen Welt ebenbürtig. So wie von tatarischen Weisen behauptet wird, sie wüßten genau die Zahl der Sterne am Himmel, der Fische im Wasser und der Blumen auf der Erde¹⁹, so will die griechische Sage wissen, daß einst zwischen den beiden Sehern Kalchas und Mopsos ein Streit stattfand über die Zahl der Feigen an einem Baum, den Mopsos übrigens gewann (*Hesiod*, Fr. 160). Solche schamanistischen Elemente scheinen im Hintergrund der ganzen griechischen Dichtung verborgen zu sein, und obwohl bei Homer nichts mehr davon zu spüren ist, treten sie später bei Aristeas von Prokonnesos wieder hervor, der angeblich fähig gewesen sein soll, die gesamte Erde zu überschauen, sobald er seine Seele vom Körper gelöst hatte (*Maximus Tyrius*, X, 3). Die Griechen mit ihrer Vorliebe für klare Tatsachen und die nüchterne Vernunft wiesen die alten Ansprüche der Magie zurück – aber sie lag immer irgendwo im Hintergrund verborgen und blieb in der Überlieferung fester Bestandteil ihrer frühesten Dichtung.

Andererseits kannten die Griechen auch Preis- und Klagelieder und teilten die Geisteshaltung, die in ihnen zum Ausdruck kam. Beide Arten sind bei Homer vertreten. Wenn Achilleus Hektor tötet, wendet er sich an sein Gefolge und sagt:

Auf nun, mit Siegesgesang des Päeon, Männer Achaias,
Kehren wir, Hektor führend, hinab zu den räumigen Schiffen!
Groß ist der Ruhm des Sieges; uns sank der göttliche Hektor,
Welchem die Troer der Stadt, wie einem Gott, sich vertrauten!
(*Ilias*, XXII, 391–394)

Das ist ein simples Preislied, das der Held, nicht ganz unpassend, mit seinen Begleitern zu seiner eigenen Ehre anstimmt. Als Thetis von Patroklos' Tod hört, stimmt sie ein Klagelied an, in das die Nereiden einfallen (*Ilias*, XVIII, 50–51). In ähnlicher Weise klagt Achilleus, als ihm die Leiche des Patroklos gebracht wird (*Ilias*, XVIII, 315–316). Und als Hektors Leichnam nach Troja zurückgebracht wird, beklagen ihn die trojanischen Frauen (*Ilias*, XXIV, 720–722). Homer kannte sie beide, Preis- wie Klagegesänge, und baute sie mit Geschick in sein Heldengedicht ein. Natürlich liegen ihm jede schamanistische Ab-

sicht oder Praxis fern, aber seine Vorgänger, die die mächtigen Formen der griechischen Heldendichtung geschaffen haben, müssen wohl irgendwann in der Vorzeit entdeckt haben, daß der Respekt vor menschlichen Leistungen, wie er sich in den Preis- und Klagediedern spiegelt, der Erzählkunst eine völlig neue Zukunft eröffnete. Und darum gaben sie die altüberlieferten Zauberelemente endgültig preis.

Heldendichtung lebt Seite an Seite mit Preis- und Klagedichtung und erfüllt ihre eigene, besondere Funktion. Während Preis- und Klagedieder primär für bestimmte Personen und Ereignisse gedacht sind, rechnet Heldendichtung mit der öffentlichen Versammlung vieler Menschen, kann sie vorgetragen werden, wann immer es verlangt wird. Natürlich gibt es unvermeidbare Wechselwirkungen zwischen den beiden Dichtungsarten. Der gleiche Stil und das gleiche Versmaß können unterschiedslos in beiden zur Anwendung kommen, das heroische Grundgefühl und manchmal auch bestimmte Themen heroischer Art wandern von einer Gattung zur andern hin und her. Im Endergebnis beeinflussen sie sich gegenseitig, und es ist nicht immer einfach zu entscheiden, zu welcher von beiden Gattungen bestimmte Gedichte zu rechnen sind. So erzählt beispielsweise das angelsächsische Gedicht *Brunanburh* von der Niederlage, die Aethelstan den alliierten Armeen des Schottenkönigs Konstantin und Anlafs, des Königs von Dublin, im Jahre 937 bereitete. Die Geschichte ist ganz im heroischen Geist erzählt und gibt sich ganz wie ein Heldenlied, wenn sie die Eindrücke von einer siegreichen Schlacht beschreibt und den Ruhm würdigt, den Aethelstan dabei gewann. Andererseits preist es eindeutig und entschieden nur Aethelstan und seine Mannen und zeigt klare Spuren eines echten Preislieds, wenn es zum triumphierenden Schluß kommt:

Niemals noch sah man
 Auf dieser Insel in den Jahren zuvor
 Solch furchtbare Vernichtung von Kriegern,
 Erschlagen mit Schwertern, seit – wie die Bücher sagen,
 Kluge alte Chronisten, – aus dem Osten kommend,
 Angeln und Sachsen hierher gesegelt kamen,
 Über weite Wogen einbrachen in Britannien,
 Stolze Krieger verjagten die Welschen,
 Fürsten hungrig nach Ruhm legten Hand auf das Land.
(*Brunanburh*, 65–73)

Brunanburh schwebt so genau in der Mitte zwischen Preislied und Heldenlied, daß es ein pedantisches Unterfangen wäre, wollte man es definitiv der einen oder anderen Gattung zuordnen. Zweifellos ist es geschrieben worden, um Aethelstan nach der Schlacht zu schmeicheln, aber indem er das tat, kopierte der Dichter heroische Modelle, und es gelang ihm dabei fast, sein Gedicht zu einem selbständigen Kunstwerk zu machen.

Eine ähnliche Wechselwirkung zwischen Heldendichtung und Klagegesang kann an dem griechischen *Tod des Kaisers Konstantin Dragazis* beobachtet werden, das bald nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 entstanden sein muß und den Fall der Stadt wie auch den Soldatentod des letzten byzantinischen Kaisers beklagt. Daß es sich hier um ein echtes Klagedied handelt, geht schon aus den Eingangszeilen klar hervor:

O Christenmenschen aus Ost und West, trauert, o trauert mit mir,
 Wehklagt und laßt die Tränen fließen über dieses große, große Unglück.

Nach diesem Anfang hält sich das Gedicht an die Tatsachen und wird recht objektiv. Es gibt das genaue Datum der Einnahme der Stadt, Donnerstag, den 29. Mai 1453, und beschreibt dann, wie die Eroberer Heiligenbilder niederreißen, Kreuze zerschlagen, in die Kirchen hineinreiten, Priester töten und Jungfrauen vergewaltigen. Auch das ist vielleicht einem Klagedied noch angemessen. Aber dann dringt der Dichter fast zu wirklicher Heldendichtung vor und beschreibt den Tod des Kaisers:

Und als Konstantin Dragazis, König von Konstantinopel,
 Hörte, was geschehen war, erfuhr die traurigen und schweren Dinge,
 Begann er zu klagen, war rot vor Gram und konnte Trost nicht finden.
 Seine Lanze nahm er in die Hand und gürtete sein Schwert,
 Und stieg dann auf sein Pferd, auf das Pferd mit den weißen Fesseln,
 Und streckte mit Hieben die gottlosen Hunde, die Türken, die Söhne
von Hagar, nieder.
 Sechzig Janitscharen tötete er und ebenso zehn Paschas,
 Aber sein Schwert zerbrach in seiner Hand und seine große Lanze war
zerschmettert;
 Allein, alleine wartete er dort, doch keiner kam, um ihm zu helfen;
 Er lenkte seine Augen himmelwärts und betete:
 „O Herr und allmächtiger Gott, der Du die Welt erschaffen hast,
 Hab' Mitleid mit Deinem Volk, hab' Mitleid mit dieser Stadt!“
 Da traf ein Türke ihn schwer, auf den Kopf schlug er ihn,
 Und vom Pferde zu Boden sank Konstantin der Glücklose,
 Fiel auf den Boden und lag da hingestreckt, von Blut und Staub bedeckt.
 Von seinem Körper trennten sie den Kopf und spießten ihn auf eine
Lanze,
 Und unter einem Lorbeerbaum begruben sie seinen Körper.
(*Legrand*, S. 75 ff.)²⁰

Das Gedicht beginnt als Klagedied und endet als Heldenlied, aber wenn es klassifiziert werden müßte, wäre es unbestreitbar als Klagedied einzuordnen.

Eine weitere Wechselwirkung zwischen den beiden Gedichtgattungen kann in vielen Stücken beobachtet werden, die nicht mit gegenwärtigen Ereignissen direkt befaßt sind und daher, streng genommen, heroisch genannt werden

müßten, die aber dennoch formal stark vom Klagelied beeinflusst sind. Obwohl die walisische Dichtung fast keine einzige streng heroische Erzählung kennt, hat sie doch eine Reihe von Klageliedern auf Gestalten des heroischen Zeitalters hervorgebracht, wie etwa auf Owein, den Sohn des Urien, und auf Cunedda im *Buch von Taliesin*, oder auf Urien und Cynddylan im *Roten Buch von Hergest*²¹, während die Iren ein Klagelied auf Cuchulainn von seiner Frau Emer haben²². In anderen Ländern geht das Klagelied unmerklich in die Heldendichtung über und hinterläßt dabei in vielen Stücken starke Spuren. Einige russische *Bylinen* haben eine sehr starke Ähnlichkeit mit Klageliedern auf historische Persönlichkeiten und haben dafür sogar eine Standardform entwickelt. Gedichte zum Beispiel auf den Tod Iwans des Schrecklichen, Peters des Großen, Katharinas II. und Alexanders I.²³ sind alle nach dem gleichen Schema abgefaßt. Zunächst kommt eine Art Ouvertüre, in der die melancholische Szene durch ein entsprechendes Gleichnis gestellt wird; dann beschreibt der Dichter einen jungen Soldaten, der auf Wache steht; schließlich erzählt der Soldat, was der Tod des Souveräns für die Armee bedeutet, und was er sagt, ist reines Klagelied. Grundlage dieser Gedichte ist die zeitgenössische Geschichte, wenn auch natürlich die Autoren der existierenden Versionen zeitlich weit von den großen Gestalten entfernt sind, die da betrauert werden. Einige Stücke in der *Älteren Edda*, vor allem das *Erste Gudrunlied*, erhalten ihre dramatische Wirkung vor allem durch die Reden, mit denen verschiedene Personen ihre Leiden und Verluste beklagen. Das bulgarische Gedicht vom *Tod des Kriegers Marko* beginnt damit, daß Markos Mutter bei Sonnenaufgang nach ihrem Sohn ausschaut und die Sonne fragt, wo er denn sei. Danach erzählt die Sonne die Geschichte seines Todes, und das Ganze endet mit dem Trauergesang der Adler (*Derschawin*, S. 83). Einige der ukrainischen *Duma* sind fast ganz in Form von Klageliedern abgefaßt, wie etwa das Stück *Die Klage des Gefangenen*, das zu Beginn in fünf Zeilen erzählt, wie ein Kosak im Gefängnis sitzt, und dann 47 Zeilen lang den Gefangenen sein Leid klagen läßt (*Scherrer*, S. 60). In diesen Fällen wird das Heldengedicht durch Anleihen beim Klagelied aktueller gemacht, wobei die heroische Form grundsätzlich erhalten bleibt. Die Geschichte wird um ihrer selbst willen erzählt und hat keinerlei äußeren Bezüge. Sie hält Distanz zu ihrem Gegenstand und gewinnt dramatische Unabhängigkeit eher als Produkt der Phantasie denn als Kommentar eines historischen Ereignisses.

Die in der Heldendichtung mitgeteilten Aktionen sind primär solche menschlicher Lebewesen. Heldendichtung ist anthropozentrisch in dem Sinne, daß sie Menschen rühmt, indem sie zeigt, welch hoher Taten sie fähig sind. Heldendichtung unterscheidet sich gerade darin von einer anderen Dichtungsart, der sie in mancher Beziehung ähnelt und mit der sie möglicherweise ursprünglich vereinigt war. Erzählgegenstand dieser anderen Dichtungsart sind die Taten der Götter. Hesiods *Theogonie*, die ja fast rein theologischen Charakters ist,

ist im gleichen Versmaß und in fast gleicher Sprache geschrieben wie die homerischen Gedichte, während die altnordische *Ältere Edda*, die das Werk mehrerer Autoren ist, Lieder von Menschen wie von Göttern enthält. Doch scheinen die Dichter selber einen Unterschied zwischen den beiden Arten anerkannt zu haben. Hesiod eröffnet die *Theogonie* mit der Feststellung, daß die Musen ihn geheißsen hätten, „zu preisen die Sippe der ewigen, seligen Götter“, während Homer zu Beginn der *Odyssee* die Muse bittet, ihm von den „Taten des vielgewanderten Mannes“ zu sagen. Auch die Lieder der *Älteren Edda* bringen die beiden Gegenstände niemals durcheinander und können daher leicht in Götterlieder und Menschenlieder aufgeteilt werden, womit eine Unterscheidung aufrechterhalten wird, die auch in der altdeutschen Dichtung, als deren älteste erhaltene Denkmäler das *Muspilli* über das Jüngste Gericht und das *Hildebrandslied* über einen Zweikampf zwischen Vater und Sohn anzusehen sind, existiert zu haben scheint. Andererseits spielen natürlich bei Homer die Götter eine hervorragende Rolle, und die *Odyssee* enthält in des Demodokos Gesang von Ares und Aphrodite ein reines Götterlied. Auch im *Gilgamesch* und im *Aqhat* haben die Götter bedeutenden Anteil an den Vorgängen. In den Anfängen der Heldendichtung kann dies sehr wohl die Regel gewesen sein, aber dennoch liegt der Unterschied zwischen den beiden Arten klar auf der Hand. Echte Heldendichtung handelt von Menschen, und obwohl sie Götter in die Handlung eingreifen lassen kann, bleibt das Hauptinteresse auf die Menschen konzentriert. In neuerer Zeit sind in einigen Ländern Götterlieder durch Heiligenlieder ersetzt worden. In Rußland sind diese weitverbreitet und enthalten oft heroische Elemente, wie beispielsweise das *Vigil von St. Demetrius* (*Bessonow*, I, S. 673 ff.), das sich an der Oberfläche mit dem Sieg des Dimitrij Donskoi über die Tataren bei Kulikowo (1378) befaßt, aber in Wirklichkeit ein Gedicht zur Ehre Gottes und seiner Heiligen ist, die jedenfalls für den Sieg verantwortlicher sind als Dimitrij. Ähnliches gilt für die verschiedenen Gedichte, die von der Tötung der Prinzen Boris und Gleb, Söhnen Wladimirs I., durch ihren älteren Bruder Swjatopolk berichten²⁴. Im Bestreben, das ganze Königreich für sich allein zu haben, läßt Swjatopolk sie ermorden und ihre Leichen in den Wald werfen, wo sie dreißig Jahre lang unverwest erhalten bleiben. Göttliche Zeichen deuten schließlich darauf hin, daß sie Heilige geworden sind, und befehlen, daß sie nun begraben werden. Auch die Jugoslawen besitzen Gedichte, in denen der Hauptakzent nicht auf Heldentaten, sondern auf Leiden und Märtyrertum liegt, wie etwa in dem Gedicht *Simeun der Findling*, das in Wirklichkeit ein Stück Hagiologie in heroischem Gewand darstellt (*Karadžić*, II, S. 57 ff.). Etwas völlig anderes auf diesem Gebiet ist die Geschichte von König Stjepan, der von seinen Geistlichen gescholten wird, weil er seinen Gästen Wein anbot, und der von einem Erzengel einen Backenstreich erhält, als er das nicht mehr tut (*Karadžić*, II, S. 93 ff.). In diesen, wie in den

russischen Gedichten, wendet sich das Interesse mehr einem religiösen Wertsystem zu, in dem der Held in den Heiligen oder Sünder eingegangen ist. In christlichen Ländern sorgen halt die Heiligen für jene Art Dichtung, die heidnische Völker ihren Göttern widmen. Gerade wie die homerischen Hymnen, die ja Göttergeschichten erzählen, die Minderwertigkeit des Menschen hervorheben, so weisen christliche Heiligengeschichten die heroische Vorstellung vom Menschen als eines sich selber genügenden Wesens weit von sich und weisen ihm dafür eine untergeordnete Stellung in einem System an, dessen Hauptfiguren Gott und Seine Engel sind.

Es ist möglich, daß solche Gedichte von Göttern und Heiligen direkte Abkömmlinge einer echten Heldendichtung sind, an der Götter und Menschen gemeinsam teilhatten. Daß dies eine alte Kunst ist, geht sowohl aus den homerischen Epen wie aus *Gilgamesch* und *Aqhat* klar hervor. Die scharfe Trennung zwischen den beiden Liedergruppen in der *Älteren Edda* wirkt wie die spitzfindige Überentwicklung einer Kunstform, in der Götter und Menschen frei und natürlich miteinander verkehrten. Sowohl die *Völsungasaga* wie Saxo Grammaticus überliefern Geschichten, in denen Odin auftritt, und es ist vielleicht bezeichnend, daß die eddischen *Reginsmål* einen Vorgang ganz in die Götterwelt verlegen, der sich in der *Saga* zwischen Menschen und Göttern abspielt. Daß solche Methoden in der altgermanischen Dichtung gang und gäbe waren, läßt auch eine Geschichte in der *Origo Gentis Langobardorum*²⁵ vermuten, in der Ambri und Assi, die Führer der Vandalen, Wotan bitten, ihnen den Sieg über die Winiler zu schenken. Wotan antwortet: „Wen ich zuerst erblicke, wenn die Sonne aufgeht, dem will ich den Sieg geben.“ Danach bitten Gambara und ihre beiden Söhne Ibor und Aio, die Fürsten der Winiler, Freia um Hilfe, und diese sagt ihnen, sie sollten bei Sonnenaufgang mit ihren Frauen zu ihr kommen, doch müßten die Frauen als Männer verkleidet sein und ihr langes Haar herunterlassen, damit es wie Bärte aussehe. Im Augenblicke des Sonnenaufgangs dreht Freia das Bett, auf dem ihr Gatte Wotan schläft, nach Osten und weckt ihn auf. Wotan erblickt die Winiler und fragt: „Wer sind denn diese Langbärte?“ Freia antwortet: „Da du ihnen einen Namen gegeben hast, gib ihnen auch den Sieg“, und das tut er dann auch. Diese Episode erinnert an die *Ilias*, in der ja ebenfalls der oberste Gott und seine Frau in einem Krieg unter Menschen Partei ergreifen und die Göttin ihren Gatten mit List dahin bringt, ihren Günstlingen den Sieg zu geben. Es scheint, daß die altgermanische Dichtung Geschichten kannte, in denen die Götter ungezwungen in die Affären der Menschen eingriffen – wie sie das in der *Älteren Edda* ausdrücklich nicht tun.

Alle diese Überlegungen lassen die Möglichkeit erkennen, eine Folge von Entwicklungsstufen in der primitiven erzählenden Dichtung festzulegen. Am Anfang steht die schamanistische Dichtung, deren Hauptfigur der Magier ist und in der Magie das wichtigste Hilfsmittel des Erfolges darstellt. In diese

Dichtung bricht der neue Geist eines um den Menschen als Mittelpunkt kreisenden Universums ein, der zunächst in Preis- und Klageliedern zum Ausdruck kommt, später in die Erzählung selber eindringt und eine Heldendichtung kreiert, in der Götter und Menschen nebeneinander ihre Rollen spielen. Diese wiederum spaltet sich auf in Götter- und Menschendichtung. Die eigentliche Heldendichtung findet sich also auf der ganzen zweiten und auf der Hälfte der dritten Stufe der Entwicklung. Sie entspringt der Überzeugung, daß ihre Gestalten einer besonderen, höheren Klasse Menschen angehören, die sie dann in einer kurios anmutenden Vergangenheit ansiedelt. Gleich wie die Griechen der Überzeugung waren, daß in einer Epoche, die etwa vier Generationen dauerte und als deren Hauptereignisse die Belagerungen von Theben und Troja galten, die Menschen Heroen waren und ungewöhnlich tollkühne und glorreiche Taten vollbrachten, so glaubten auch die germanischen Völker in Deutschland, Skandinavien, England, Island und Grönland an ein heroisches Zeitalter, das etwa zwei Jahrhunderte dauerte und so große Gestalten wie Ermanarich, Attila und Theoderich hervorgebracht hatte. Als eines der bedeutendsten Ereignisse dieser Zeit galt ihnen die Vernichtung der Burgunder durch die Hunnen. Etwas Ähnliches gilt wohl auch für das mittelalterliche Frankreich und dessen Idee einer heroischen Gesellschaft, die sich rund um Karl den Großen und seine Kriege gegen die Sarazenen gebildet hatte, gilt auch für Armenien und seine Heldengeschichten, die sich über vier Generationen erstrecken und deren wichtigste von der Gestalt Davids von Sasoun beherrscht wird und dessen Kriegen gegen Ägypter und Perser, und gilt auch schließlich für Albanien und seinen Geschichtenkreis über die Kriege zwischen den mohammedanischen Albanern und den christlichen Slawen nach der türkischen Invasion. Die moderne Forschung hat in den meisten Fällen diese verschiedenen heroischen Zeitalter in eine klare historische Chronologie einordnen können. Wenn es auch noch Zweifel daran gibt, ob der Trojanische Krieg nun tatsächlich Anfang des zwölften Jahrhunderts v. Chr. stattgefunden hat, so herrscht völlige Klarheit über die Existenz der großen germanischen Helden im vierten, fünften und sechsten Jahrhundert n. Chr., oder über Karl den Großen (um 800), David von Sasoun im zehnten oder die albanischen Kriege im fünfzehnten Jahrhundert. Aber die Dichter sind an Daten nicht interessiert und erwähnen sie kaum; auch würden sie wohl kaum in der Lage sein, sie zu nennen, wenn man sie danach fragte. Worauf es ihnen ankommt, ist ein Schema, in dem sich Personen und Ereignisse miteinander verbinden und das eine Art Generalstabsplan bereitstellt, an den sich der Dichter bei seiner Arbeit halten kann. Das gleiche gilt für andere Kreise, für die keine historische Grundlage entdeckt werden konnte. Die Karakirgisen siedeln alle ihre Gedichte rund um die großen Gestalten des Manas, seines Sohnes und seines Enkels an; die Kalmücken rund um Dschangar und die Osseten um die Narten und deren Führer Urismag und Batrads. Auf diese Weise erhält ein

Heroenzeitalter Einheit und Abrundung. Was außerhalb davon passiert, ist ohne Belang und wird nur am Rande notiert. Um bestimmte Plätze, um Troja etwa oder die Rheingegend, um Aachen oder Sasoun, um das Tien-schan-Gebirge oder die Grenzgebiete Tibets oder des Kaukasus rankt die Erinnerung eine Serie von Geschichten, die untereinander vielerlei Beziehungen aufweisen. Die verschiedenen Gestalten, die in einem solchen Kreis auftreten, sind um des Ganzen willen untereinander soweit verbunden, daß der Schein einer Einheit gewahrt bleibt. Dieses System hat den Vorteil, daß der Dichter dadurch, daß er wohlbekannte Gestalten in neue Beziehungen zueinander setzt, den Gesichtskreis seiner Kunst erweitern und neues Licht auf alte Themen werfen kann.

Diese simple Konzeption ist jedoch nicht allgemein verbindlich. Nicht alle Länder haben so klar definierte heroische Epochen wie die gerade genannten. Die überlieferten Reste einer spanischen Heldendichtung etwa lassen erkennen, daß es in Spanien einen solchen Kreis niemals gegeben hat. Der *Cid* berichtet von Ereignissen, die im elften Jahrhundert stattgefunden haben, während Fragmente anderer Gedichte von viel früheren Epochen handeln²⁶. Die Geschichte vom Grafen Fernán González gehört dem zehnten Jahrhundert an, die des Infanten García dem elften, ebenso die Geschichten von den Söhnen des Königs Sancho von Navarra und von Sancho II. und Zamora. Alle diese Geschichten haben kaum irgendeine Verbindung untereinander, es sei denn die, daß sie alle der kastilischen Geschichte angehören – aber auch sonst fehlen alle Anzeichen eines heroischen Zeitalters oder eines heroischen Geschichtenkreises. Im modernen Griechenland hat eine lange Folge historischer Ereignisse die Dichter zu zahllosen, aber untereinander völlig beziehungslosen Liedern inspiriert²⁷. Die frühesten so berichteten Ereignisse gehören der Karriere des Digenis Akritas an, der 788 an der anatolischen Grenze des Byzantinischen Reiches gefallen sein soll, während andere Gedichte von der Flucht des Alexius Comnenus im Jahre 1081, der Belagerung Adrianopels durch Amurath 1361, der Eroberung Konstantinopels 1453, der Schlacht bei Lepanto 1571, der Niederlage Ali Paschas bei Botzaris 1792, der Verteidigung Missolonghis 1824 und selbst neueren Ereignissen bis in unsere Zeit hinein berichten. Obwohl einige jugoslawische Lieder sich mit der Schlacht von Kosovo befassen, in der 1389 der Untergang des serbischen Königreiches durch die Türken besiegelt wurde, ist dieses Ereignis dennoch nicht der einzige oder auch nur beliebteste Gegenstand des Interesses. Ein paar Gedichte berichten von viel früheren Ereignissen, andere von solchen des fünfzehnten Jahrhunderts oder vom Aufstand des Jahres 1804 oder gar von den Kriegen des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Albanier besitzen Gedichte über Skanderbeg und ihre Kämpfe mit den Slawen, aber sie haben auch zahlreiche Gedichte über andere Zeiten und andere Gegenstände. Ähnliches gilt für die russischen *Bylinen*, deren Mehrzahl sich zwar auf den Großfürsten Wladimir von Kiew konzentriert, der von 1113 bis 1125 regierte,

von denen viele aber auch spätere Ereignisse aus der Zeit Iwans des Schrecklichen, des falschen Demetrius, Peters des Großen, Potemkins, Alexanders I. und gar Lenins und Stalins besingen. Die jüngeren Gestalten werden dabei im allgemeinen nicht mit denen früherer Zeiten vermengt, tendieren vielmehr dahin, ihre eigenen, unabhängigen Kreise zu bilden. Die Dichter behandeln sie als eigenwertige Bestandteile ihres Repertoires, betrachten sie aber alle gleichermaßen als Helden. Selbst wenn ein Kreis fest etabliert ist, wie zum Beispiel bei den germanischen Völkern, brechen die Dichter oft aus ihm aus, um zeitgenössische Vorgänge zu bringen, wie beispielsweise in der *Schlacht von Hrafsfjord*, wo von dem Sieg Harald Schönhaars berichtet wird, in dessen Folge er sich 872 zum König von ganz Norwegen machte. Auch der *Maldon*, das herbste und zutiefst heroischste aller angelsächsischen Erzähllieder, ist nach einer Schlacht zwischen Engländern und Dänen im Jahre 991 entstanden. Offenbar war der Dichter der Ansicht, daß eine solche Schlacht in der echten heldischen Tradition anzusiedeln und dementsprechend zu besingen sei. Wie stark diese Tradition war, zeigt noch der Gebrauch des alten Stabreimverses für das Gedicht *Scottish Field*, das nach der Besiegung der Schotten durch Heinrich VIII. bei Flodden 1513 geschrieben worden ist. Der heldische Geist war so lebendig und langlebiger, daß die Dichter, die ihn besangen, es ablehnten, ihn in den Rahmen eines bestimmten Kreises einzuzwängen, und auch nicht zögerten, Ereignisse der letztvergangenen Zeit auf ihre alte, hergebrachte Weise zu besingen.

Zum ändern muß bei all unserer eigenen Vorliebe für die feste Datierung eines heroischen Zeitalters und dessen Einpassung in ein historisches Ablaufschema sehr zweifelhaft bleiben, ob die Dichter je an so etwas gedacht haben. Homer selber gibt keinerlei Hinweis auf das Datum der Belagerung Trojas, und die Daten, die wir kennen, sind das Produkt griechischer Chronisten, die Jahrhunderte später als Homer gelebt haben. Ebenso verschwiegen ist der *Gilgamesch*, der in einer in sich abgeschlossenen Vergangenheit spielt. Das gleiche gilt für die Kalmücken, die Karakirgisen, die Usbeken und die Osseten. Der Autor des *Rolandsliedes* hat möglicherweise vorausgesetzt, daß seine Zuhörer wissen, wann seine Helden gelebt haben, aber auch er hilft mit keiner Information diesem Wissen nach. Aufs Ganze gesehen gibt Heldendichtung keinerlei Hinweise auf historische Daten. Einige Ausnahmen können diese allgemeine Regel nur bestätigen. Es gibt nur sehr wenige Gedichte, wie etwa ein russisches Lied auf den Tod Skopins (*Kirejewski*, VII, S. 11) und ein griechisches Gedicht über die Eroberung Konstantinopels²⁸, die tatsächlich echte Daten mitteilen. Das erste genannte Beispiel mag auf literarische Einflüsse zurückzuführen sein, das zweite ist sicherlich der außerordentlichen Bedeutung des Ereignisses zu verdanken, das als historischer Wendepunkt betrachtet wurde und als ein Tag des Schreckens und des Unglücks in der Erinnerung fortlebte. Üblicher ist eine vage Formel, die die Geschichte mit einer fernen Vergangen-

heit in Beziehung setzt. So beginnt das kasakische Gedicht *Sain Batyr* mit den Worten:

Als frühere Geschlechter lebten,
Als vergangene Völker herrschten . . . (Radloff, III, S. 205)

Das nordische *Kurze Sigurdlied* und die *Atlamádl* benutzen die kurze Formel „einst“, während das jüngere *Lied von Helgi dem Hundingstöter* etwas ausführlicher ist:

Urzeit war es, Aare schrien

und das *Hamdirlied* sogar zwei Zeilen verwendet:

Nicht jetzt war es noch war es gestern,
Lang ist die Zeit die seither verstrich.

Immerhin ist auch damit noch wenig gesagt, aber der Dichter war ganz offensichtlich an einer Chronologie völlig desinteressiert. Etwas anderes tun die russischen Dichter. Sie beginnen ein Gedicht damit, daß sie es mit irgendeinem Fürsten oder Zaren in Verbindung bringen, wie etwa

Der glorreiche Wladimir aus dem königlichen Kiew
Bereitete ein prächtiges, ehrenwertes Fest,

oder

In Mutter Moskau, im steingebauten Moskau,
Regierte unser Zar, Iwan Wassiljewitsch.

Das ist nützlich vor allem für den Aufweis, zu welchem Kreis die Episode gehört. Aber die Dichter greifen nicht immer darauf zurück. Obwohl Ilja von Murom eng mit Wladimir liiert ist, geht zumindest ein Gedicht daran vorbei und beginnt so:

Wer ist da noch, der uns aus alten Zeiten erzählen könnte,
Aus alten Zeiten, und was damals geschah? (Kirejewski, I, S. 1)

Wenn eine moderne Verfasserin von *Bylinen*, Marfa Kryukowa, ihre *Geschichte Lenins* beginnt, beachtet auch sie die übliche Form und macht sich über Daten keine allzu großen Sorgen. Sie fühlt, daß sie etwas dazu sagen muß; sie weiß vielleicht sogar, daß Lenin unter Alexander II. geboren wurde, aber sie legt keinen Wert darauf, genau zu sein, und placiert ihre Geschichte simpel und betont in die schlechte alte Zeit:

In jenen Tagen, in vergangenen Tagen,
In jener Zeit, in vergangener Zeit,
Unterm Großidol Zar bösen Gedenkens . . . (Andrejew, S. 523)

Tatsache ist, daß Autoren von Heldendichtung ganz allgemein an chronologischen Dingen nicht wirklich interessiert sind und sehr wenig davon wissen. Sie sind normalerweise keine Gelehrten und selten in der Lage, Bücher zu konsultieren, in denen Geschichte als eine Folge von datierten Ereignissen niedergelegt ist. Für sie hat eine Heldengeschichte einen Existenzsinn wie andere Geschichten auch, deren Interesse nicht bewußt auf die Historie gerichtet ist, sondern allgemein und einfach auf den Menschen. Soweit Helden-dichter eine bestimmte Vorstellung von einem heroischen Zeitalter haben, ist diese künstlerisch bestimmt. Sie simplifizieren gewaltige Stoffmengen, setzen die verschiedensten Geschichten untereinander in Beziehung und beschwören eine Welt, in der Helden leben und handeln und sterben. Das ist alles sehr verschieden von den Zielen einer Preis- oder Klagedichtung, die sich auf eine bestimmte, dem Publikum bereits bekannte Situation bezieht, oder von den Ansichten eines Romans, der seine Gestalten in einem Niemandland der Phantasie ansiedelt.

Die Dichtkunst, die sich mit den großen Taten von Menschen befaßt, erzählt Geschichten, weil Menschen sie gern hören. Der Dichter will sein Publikum nicht belehren, sondern unterhalten. Moderne Reisende, die die Darbietungen von Heldengedichten bei den Russen, den Jugoslawen und den asiatischen Tataren studiert haben, stimmen darin überein, daß das einzige Ziel des Dichters war, Vergnügen zu bereiten. Er gibt eine Kunstvorstellung, an der die Gäste oder die Menge ihren Spaß haben. Das bestätigt auch, was einige Helden-dichter über ihre Kunst gesagt haben. Obwohl Hesiod kein großer Dichter von Heldenliedern war, kannte er sie gut und behauptete, daß einer, der vor Kummer dahinsieche, nur den Gesängen von ruhmreichen Taten zuzuhören brauche, um sich aufgeheitert zu fühlen (*Theogonie*, 97–103). Homer erläutert, wie das geschieht. Seine Sänger behaupten, daß ihre Vorstellungen Freude bereiten, und werden, nachdem sie die Zuhörer in Spannung gehalten haben, wegen ihrer Geschicklichkeit beglückwünscht (*Odyssee*, I, 337, 347; VIII, 44–45). Das gleiche geschieht im *Beowulf* bei dem Fest, das nach der Vernichtung Grendels stattfindet; hier wird rezitiert und Musik gemacht, und über den Erfolg der Darbietungen herrscht kein Zweifel:

Das Lied war erklungen,
Des Harfners Hallengesang. Da erhob sich Freude,
Brausender Bankjubel. (*Beowulf*, 1158–1160)

Heldendichter betrachten es als ihre Aufgabe, durch ihre Kunst Freude zu bereiten, und sie stellen dazu ideale Barden vor, die das praktisch ausüben. Aus diesem Grund schon ist Heldendichtung eine hervorragend objektive Kunst. Die Dichter können sich keine bessere Unterhaltung vorstellen, als Geschichten von großen Männern und großen Taten zu erzählen.

Von dieser allgemein verbreiteten Praxis gibt es einige nicht sehr bezeichnende Ausnahmen. Der glühende Patriotismus der Jugoslawen fließt auch in ihre Heldendichtung ein und verleiht ihr häufig einen ganz eigenen Charakter. Die Heldensänger setzen voraus, und zweifellos mit Recht, daß es ihrem Publikum Spaß macht, von großen nationalen Heldentaten zu hören. Doch kann dieses völlig legitime Interesse manchmal auch ein wenig in reine Didaktik ausarten, und das Gedicht wird dann ein Mittel der Aufreizung zum Patriotismus durch edle Vorbilder. Aber selbst dann ist das didaktische Element nicht sehr aggressiv und man wird es in einer Beschreibung von Heldengesängen wie der folgenden aus *Harambaša Ćurta* kaum bemerken:

Dann sangen die Helden Heldenlieder
 Zur Musik der Ahorn Gusle,
 Lieder von alten Helden und ihren Taten,
 Wie berühmt der eine im Grenzland war,
 Und wie er seinen Brüdern Ehre erwies,
 Durch seinen Mut und seinen guten Ruf,
 Sodaß er noch heute lebt in den Liedern und Geschichten
 Als Stolz und Ruhm der ganzen Nation. (Morison, S. 10)

Aber schließlich ist Nationalstolz ein durchaus legitimes Vergnügen, und die Heldendichtung kann nicht umhin, es hier und da zu fördern. Die gleiche Entschuldigung kann andererseits kaum für die zahlreichen gnomischen und moralisierenden Passagen vorgebracht werden, die dem *Beowulf* einen fast einzigartigen Platz in der Heldendichtung verschaffen. Der Dichter veranlaßt nicht nur seine Figuren, eine Anzahl unfehlbarer Maximen zum besten zu geben, sondern flicht selber noch hier und da belehrende Reflexionen ein, indem er etwa auf die unterschiedlichen Schicksale hinweist, die den Guten und den Schlechten nach dem Tod erwarten (184 ff.), oder die Vorteile des Großmuts preist (20 ff.), oder verkündet, daß ein Mann sich auf seine eigene Kraft verlassen müsse (1534). Er beschreibt Scyld und Beowulf mit den gleichen lobenden Worten – „das war ein guter König“ (11 und 2390) – und obwohl er Sanftmut und Güte preist, ist er doch soweit von dieser Welt, um auch den Ruhm zu preisen, den die Welt zu vergeben hat (1387 ff.). Der Dichter könnte fast als ein früher Exponent jener Art des Moralisierens betrachtet werden, für die seine Landsleute später eine so außerordentliche Vorliebe entwickeln sollten, aber die wahrscheinlichere Erklärung ist doch wohl die, daß er sich selber, an der Schwelle zwischen einer heroischen und einer christlichen Weltanschauung stehend, manchmal schwer tun muß, beide Anschauungen zu kombinieren, und daß er das nur mit Hilfe emphatisch vorgetragener Lebensweisheiten tun kann, die kundtun, daß er, trotz seiner primitiven Geschichte, im Herzen ein guter Christ ist.

Heldendichtung ist unpersönlich, objektiv und dramatisch. Die Geschichte

ist ihr wichtigstes Anliegen. Sie ist nicht an einen einzelnen Herrn oder Gönner gerichtet, sondern steht ganz für sich und allein, vollkommen und unabhängig, und schafft ihre eigenen Gestalten, deren Umwelt und Verhalten. Trotz großer Unterschiede in der handwerklichen Geschicklichkeit und Qualität tun doch die meisten Heldendichter, was Aristoteles von Homer sagt: „Homer gibt nur ein kurzes Proömion und läßt dann sofort einen Mann oder eine Frau auftreten oder irgendeinen anderen Charakter; keiner ist ohne Charakter, sondern alle haben einen solchen“ (*Poetik*, 1460a, 10). Tatsächlich steht die Heldendichtung, weil sie keine kritischen Kommentare gibt, dem Drama sehr nahe. Welche Richtung auch immer der Dichter seiner Geschichte geben mag, er versucht in jedem Fall, sie lebendig und in sich rund zu gestalten. In primitiven Gesellschaften nehmen die Zuhörer in der Phantasie an den erzählten Ereignissen regelrecht teil, als seien sie direkte Zuschauer derselben. Erregung hält sie an das, was gerade geschieht, mit Spannung erwarten sie, was als nächstes kommt, oder sie lassen sich von dem besonderen Reiz dieser oder jener Person oder Episode oder Beschreibung hinreißen. Zweifellos bilden sie ihre eigenen Vorlieben und Abneigungen gegenüber bestimmten Gestalten, haben sie ihre eigenen positiven oder negativen Urteile bereit. Aber das sind alles natürliche und einfache Reaktionen. Seinen Zuhörern braucht der Dichter kaum noch besonders zu erzählen, was sie denken sollen. Sie sind einig mit ihm in einer allgemeinen Vorstellung davon, was der Mensch sein sollte, und sie folgen ihm willig und ohne viel Aufhebens, sobald er seine Geschichte beginnt.

Diese dramatische Objektivität zeigt sich auch an dem breiten Raum, der den Reden eingeräumt wird, die die verschiedenen Personen der Handlung halten. Überall, wo Heldendichtung auftritt, gibt es auch Reden in ihr, die sogar zu ihren besonderen Glanzpunkten zählen. Bei Homer wie im *Beowulf* oder *Rolandslied* ist ihnen großzügiger Raum gewährt. Die Dichter der Karikirschen und Usbeken bedienen sich der Rede sogar noch in weit größerem Ausmaß. Eine der Funktionen der Rede ist die Ausfüllung des Hintergrunds im Leben eines Helden mit Erinnerungen und Hinweisen: Homer läßt Nestor mit seiner verlorenen Jugend prahlen oder Phönix von seiner finsternen Vergangenheit erzählen. Reden können aber auch andere Geschichten anklingen lassen, die außerhalb des zentralen Gegenstands der Erzählung liegen: Homer zitiert auf diese Weise Herakles, Perseus, Daidalos oder Theseus oder die fast schon vergessenen Kriege, die Priamos einst gegen die Amazonen oder die Pyler gegen die Arkader am Flusse Keladon führten. Und auch der Dichter des *Beowulf* bringt Hinweise auf Siegmund und Heremod und Tryth, oder auf den Krieg der Gauten gegen die Schweden – Dinge, die alle nicht im Bereich seines Hauptinteresses liegen. Reden dienen auch dazu, die Persönlichkeit eines Helden durch die Art, in der er von sich selber spricht, weiter zu enthüllen. In den armenischen Gedichten über David von Sasoun geben die Reden den

nicht immer sehr heldischen Gestalten entzückend menschliche und humoristische Züge. In den Dichtungen der Atschinesen sollen die Reden mit gutem Gespür für dramatische Effekte abgefaßt sein, und eine der schönsten Stellen des Gedichts *Pochut Muhamat*, das von Kriegen auf Sumatra in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts berichtet, ist die, wo ein junger Prinz von seiner Mutter beschworen wird, nicht an dem Kriegszug in eine Gegend teilzunehmen, wo nicht mit Hieb und Stich gefochten wird, sondern mit Befestigungsanlagen und Feuerwaffen (*Hurgronje*, II, S. 95). Reden sind natürlich auch nützlich als eine Art Handlung für sich, besonders wenn sie als Teile einer Debatte oder einer Auseinandersetzung auftreten. Jedenfalls helfen die Gefühle, die sie ausdrücken, und die persönlichen Ansichten, die sie über viele interessante Dinge zum besten geben, dem Autor sehr dabei, sein Können auch außerhalb der Grenzen strikten Erzählens zu entfalten. Indem er sich selber mit seinen Figuren identifiziert, kann der Dichter in Rührung und Gefühl schwelgen und damit den Abwechslungsreichtum seines Gedichts beträchtlich erhöhen.

Die Faszinationskraft dramatischer Reden ist so groß, daß sie manchmal fast ein komplettes Gedicht ausmachen, in dem dann eine oder mehrere Personen in der Ichform erzählen, was geschieht. Eine starke Neigung dazu findet sich beispielsweise in einigen Stücken der *Älteren Edda*, und es ist bezeichnend, daß die altdänischen Lieder, die Saxo Grammaticus in lateinische Verse übertragen hat, alle vorgeblich von heroischen Persönlichkeiten erzählt werden, die in der Ichform reden; Saxo stellt sie nur vor und gibt einige Erklärungen dazu in der dritten Person. Es ist die Ansicht vertreten worden, daß dieser Gebrauch der Ichform sehr primitiv und älter sei als der Gebrauch der dritten Person. Aber das scheint aus mehreren Gründen sehr unwahrscheinlich. Bei den meisten primitiven Völkern wird die dritte Person benutzt, und es gibt keinen Hinweis dafür, daß die Ichform dieser Erzählweise vorausgegangen wäre. Tatsächlich ist die Ichform sehr selten. Abgesehen von Saxos Übertragungen, die der Endzeit der nordischen heldischen Tradition angehören, gibt es die Ichform hauptsächlich noch bei den Ainus, deren Kunst hochentwickelt war, und in einigen alten türkischen Inschriften auf Grabsteinen, die am Orchon gefunden wurden und der Konvention entsprechend so abgefaßt sind, als ob der Tote für sich selber spräche. Die dritte Person ist das übliche Instrument jeder Erzählung, und wenn die Heldendichtung die Ichform benutzt, so ist das kein Zeichen von Primitivität, sondern von fortgeschrittener Kunst und dem Bestreben, einen größeren dramatischen Effekt dadurch zu erzielen, daß der Dichter als Zwischenträger ausgeschaltet und das Publikum in einem zumindest scheinbaren direkten Kontakt mit den Helden und Heldinnen gebracht wird, die ihre eigene Geschichte erzählen. Man könnte versucht sein, aus einem Lied wie der altnordischen *Helgakvida Hjorvardssonar* ganz andere Folgerungen zu ziehen: hier sind alle Verspartien dramatisch und die Erzählelemente in Prosa ab-

gefaßt. Aber der Text ist mit Sicherheit aus verschiedenen Bruchstücken zusammengesetzt und völlig verderbt, und allzu viel sollte aus ihm nicht hergeleitet werden. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die halbdramatische Form einiger Heldendichtungen dem Bestreben der Dichter zu verdanken ist, eine Situation so lebendig wie möglich darzustellen. Da die Heldendichtung nun einmal Reden zuläßt, gibt es nach allem keinen Grund, warum ein Gedicht, besonders ein kurzes, nicht aus einer Rede oder mehreren Reden bestehen sollte und aus sehr wenig anderem Text daneben. Ein solcher Kunstgriff befriedigt die Bedürfnisse der Erzählung, indem er uns die Ereignisse lebendig vor Augen führt.

Wenn eine Situation mit Worten vorgestellt wird, die eine der daran beteiligten Personen spricht, wird dem Publikum das Gefühl und der Genuß suggeriert, einem Bericht aus erster Hand zuzuhören, wobei der Berichtende noch selber vielleicht eine wichtige Rolle in der mitgeteilten großen Krise gespielt hat. Wenn die ukrainischen *Dumas* nach einem kurzen Vorspiel oder einer Einführung einen Helden seine Geschichte selber erzählen lassen, dann geben sie dieser ein privates Fluidum und zeigen, was sie für diejenigen bedeutet, die selber daran teilnehmen. Ein gutes Beispiel für den gleichen Kunstgriff findet sich in einer russischen *Byline*, die Richard James 1619 in Moskau aufzeichnete, wo er Geistlicher der englischen Kolonie war. Das Lied ist einem Klagegesang nicht unähnlich und verdankt zweifellos vieles der traditionellen Form des russischen *Plach*, das bei Beerdigungen heute noch viel verwendet wird. Das Lied hier berichtet von dem Schmerz der Tochter Boris Godunows, Xenja, über den Tod ihres Vaters, der 1605 starb. Es ist also den Ereignissen, die es schildert und in eine recht überzeugende Aktualität kleidet, noch sehr nahe. Auf dem kleinen Raum, den es beansprucht, entwickelt das Lied beträchtliches Pathos, süße Grazie und verstehende Sympathie mit der Situation, in der sich die leidtragende Prinzessin findet:

Der kleine weiße Vogel klagt,
 Es klagt die kleine weiße Wachtel:
 „Ach, daß ich so jung schon trauern muß!
 Sie wollen die grüne Eiche verbrennen
 Und mein kleines Nest zerstören
 Und meine kleine Brut vernichten
 Und mich, die Wachtel, fangen!“
 In Moskau klagt die Prinzessin:
 „Ach, daß ich so jung schon trauern muß!
 Wenn der Verräter nach Moskau kommt,
 Grischa Otrepew, der unwürdige Priester,
 Wird er mich einkerkern,
 Und wenn er mich eingekerkert hat, wird er mein Haar scheren
 Und mir das Ordensgelübde auferlegen.
 Aber ich will keine Nonne sein,
 Ich will kein Gelübde halten,

Die dunkle Zelle soll aufgestoßen sein,
 Daß ich noble junge Männer sehen kann.
 Weh mir, unsere schönen Korridore,
 Wer wird euch entlang spazieren
 Nach unserem königlichen Leben,
 Und nach Boris Godunow?
 Ach, ihr freundlichen Hallen,
 Wer wird in euch verweilen
 Nach unserem königlichen Leben,
 Und nach Boris Godunow?“ (Kirejewski, VII, S. 58 ff.)²⁹

Der Reiz dieses kleinen Gedichts liegt darin, daß es eine traurige Situation vom Standpunkt eines direkt Beteiligten darstellt und damit die Direktheit einer persönlichen Offenbarung erreicht. Es ist natürlich stark der Kunst des Klagegesangs verpflichtet, aber diese ist hier schon einem neuen Zweck zugeführt, in eine Form transponiert, in der Erzählung und Drama vereinigt sind.

Einige Lieder der nordischen *Älteren Edda* benutzen eine ähnliche dramatische Technik, aber mit viel größerer Kühnheit. Während das *Zweite Gudrunlied* durchweg von einer einzelnen Person gesprochen wird, sind andere Lieder in Wechselreden zwischen zwei, drei oder vier Personen abgefaßt. Der dramatische Effekt wird dadurch noch erhöht, daß der Dichter manchmal geradewegs in die Rede einfällt und dabei nicht ausdrücklich sagt, wer der Sprecher ist. Die Reden lösen sich in schnellem Hin und Her einander ab, und obwohl jede für sich nur kurz ist, bleibt der Effekt einer lebhaften, anschaulichen Szene erhalten. Es besteht keine Veranlassung, sich vorzustellen, daß die verschiedenen Parts ursprünglich von mehreren „Schauspielern“ gesprochen wurden. Tatsächlich deutet die *Nornagestssaga* ausdrücklich darauf hin, daß ein Sprecher vollauf genügt: es ist hier die Rede von dem Besuch eines Fremden am Hofe des Königs Olaf Tryggvason und dem Vortrag von *Brünhildens Helfahrt*, die ja ein einziger Dialog zwischen Brünhild und einer Riesin ist³⁰. Die dramatische Kunst der *Älteren Edda* ist kein mimetischer Ritus, sondern die Annäherung der Erzähltechnik – durch stärkere Konzentration und größere Lebendigkeit – an die dramatische Form. Ein guter Darsteller wird zweifellos versucht haben, die verschiedenen Rollen tatsächlich zu spielen – aber das Ergebnis wäre immer noch eine Erzählung. Die eigenartige Kraft einer solchen Dichtungsform demonstriert besonders das *Erste Gudrunlied*. Der Inhalt ist hier Gudruns Schmerz über Sigurds Tod, und das Lied beschwört diesen Schmerz in seiner ganzen tragischen Gewalt. Zunächst dadurch, daß Gudrun schweigend dasteht, während die anderen Frauen ihr Leid laut heraus klagen:

Einst beehrte	Gudrun zu sterben:
Bei Sigurd saß sie	sorgenvoll;
Sie schluchzte nicht,	schlug nicht die Hände,
Sie weinte nicht	wie Weiber sonst. (Gudrúnarkvida, I, 1)

Dann bricht Gudrun in ihre Klage aus, und damit, sollte man meinen, könnte das Lied enden. Aber die Geschichte ist noch nicht vollständig. Gudruns Klage erweckt Gewissenskrupel bei Brünhild, die nun bitterlich bedauert, daß sie Sigurds Tod betrieb. Das Lied ist fast ein Drama, in dem Reden die Handlung ersetzen, bis die unerwartete Klimax eintritt.

Ein spezieller dramatischer Kunstgriff, der gern in längeren Heldengedichten zur Anwendung kommt, ist der, daß ein bedeutender Held einen Teil seiner eigenen Geschichte in der Ichform erzählt. Das klassische Vorbild dafür ist die Geschichte, die Odysseus vor Alkinoos und dessen Hofstaat von seinen Irrfahrten seit der Plünderung Trojas bis zur Ankunft auf der Insel der Kalypso erzählt. Diese Geschichte ist natürlich in den „literarischen“ Epen von Vergil bis Voltaire mehrfach kopiert worden. Aber Homer ist nicht der einzige „primitive“ Dichter, der diesen Kunstgriff anwendet. Im *Gilgamesch* erzählt Utnapischtim, ein babylonischer Vorläufer Noahs, die Geschichte von der Sintflut, und in neuerer Zeit tut der karakirgisische Sänger Sajakbai Karalajew etwas Ähnliches, wenn er Alaman Bet seine eigene Geschichte über mehr als 4500 Zeilen hin erzählen läßt (*Manas*, S. 158–232). In längeren Gedichten ist dieser Kunstgriff besonders vorteilhaft für die Komposition des Ganzen. Er ermöglicht es Homer, seine Fabel fest in der Hand zu halten, und bewahrt ihn vor einer allzu starken Aufsplitterung der Geschichte in einzelne Episoden. Die Geschichte, die Odysseus erzählt, erhält durch die beherrschende Persönlichkeit des Erzählers einen ganz eigenen Zusammenhalt; in der dritten Person erzählt, würde sie sicherlich die Ausgewogenheit des Großgedichts zerstören. Aber die Methode hat noch andere Vorteile. Indem er den Helden seine eigene Geschichte erzählen läßt, bringt der Dichter ihn uns näher, macht er seine Persönlichkeit lebendiger, greifbarer. Wie Homer den Abenteuergeist des Odysseus durch die fröhliche Verwegenheit glaubhaft macht, mit der der Held sich auf überaus gewagte Unternehmungen einläßt und diese dann in brillant improvisierten Taten durchsteht, so erfahren wir im *Gilgamesch*, wenn Utnapischtim seine Geschichte erzählt und erklärt, warum die Götter ihm die Unsterblichkeit verliehen haben, wie verschieden er von Gilgamesch ist, der die Unsterblichkeit gewinnen will, sie aber, weil es so vorbestimmt ist, niemals erlangen kann. Und auch Karalajew gibt uns einen tieferen Einblick in den Charakter Alaman Bets, der von Geburt Chinese war, aber durch Konversion Moslem wurde und so etwas wie ein wunderlicher Kauz in der karakirgisischen Gesellschaft war. Wie gesagt: dieser Kunstgriff ist nur in ziemlich umfangreichen Erzählungen möglich, stellt aber faktisch eine Erweiterung der dramatischen Reden dar, wie sie in Kurzgedichten wie den russischen *Bylinen* und in den Liedern der *Älteren Edda* vorkommen.

Von hier aus ist es kein weiter Schritt zur Komposition eines ganzen Gedichts in der Ichform, so als ob der Held selber die ganze Geschichte erzählte.

Genau das tun die Ainus, und zwar sowohl in ihren Erzählgedichten wie in den volkstümlichen Prosaerzählungen. Obwohl damit die Ereignisse selbstverständlich eine größere Direktheit und Dramatik gewinnen, wäre die Annahme abwegig, daß das Ganze dadurch schamanistisch würde oder daß der Dichter sich mit dem Helden identifiziere. Niemand verlangt von ihm mehr, als daß er ein guter Schauspieler sei. Natürlich wird ein einfaches Publikum immer die Neigung verspüren, den Darsteller mit der Rolle, die er spielt, zu identifizieren, oder doch momentweise wirklich glauben, daß es den Helden persönlich vor sich hat und ihn von seinen eigenen Abenteuern reden hört. Aber die Kunstform der Icherzählung kann sehr wohl auch in höchst anspruchsvoller Dichtung zur Anwendung kommen, wie etwa in der arabischen Erzählung vom *Diebstahl der Stute*, wo der Held Abu Said die Geschichte in der Ichform erzählt. Tatsache ist, daß er manchmal in die dritte Person ausgleitet, aber das ist wohl kaum mehr als das, was T. E. Lawrence' Freund, König Auda, zu tun pflegte, wenn er „von sich selbst in der dritten Person sprach und von seinem Ruhm so überzeugt war, daß er mit Genuß begann, sich selber Geschichten zu erzählen“³¹. Der hochdramatische Charakter dieses Gedichts ist weitgehend auf seine besondere Erzählform zurückzuführen.

Heldendichtung erfordert ein Versmaß, und es ist bemerkenswert, daß sie, wie die Chadwicks gezeigt haben³², fast nie in Strophen, sondern fast immer in Einzelversen abgefaßt ist. Die Zeile ist gleichsam die Kompositionseinheit, und in jedem einzelnen Gedicht kommt nur eine einzige Zeilenart zur Anwendung. Das gilt ohne jeden Zweifel für den daktylischen Hexameter der homerischen Epen, den *Gilgamesch*-Vers mit seinen vier „Hebungen“³³, den akzentuierenden Alliterationsvers des Althochdeutschen und Angelsächsischen, die nordischen *Fornyrdislag* oder „Altvers“ und *Málahátttr* oder „Erzählton“³⁴, den Vers der russischen *Bylinen* mit unregelmäßiger Silbenzahl und starrer Anzahl künstlicher Hebungen³⁵, die zehn- und sechzehnsilbigen trochäischen Zeilen der Jugoslawen³⁶, die achtsilbige Zeile der Bulgaren, den πολιτικός στίχος oder die fünfzehnsilbige Verszeile der neueren Griechen³⁷, die sechzehnsilbige Zeile, mit Binnenreimen, der Atschinesen³⁸ und die Ainu-Zeile mit ihren zwei Hebungen, die jeweils mit einem Klopfen des Rezitatorenstabes markiert wurden. Jede Verszeile bildet in sich eine metrische Einheit und findet als solche durch das ganze Gedicht hindurch Verwendung.

Zu dieser allgemeinen Regel gibt es Ausnahmen, scheinbare und wirkliche. Scheinbare Ausnahmen sind die Fälle, in denen mehrere Zeilen durch Endassonanzen oder Reime zusammengebunden sind und wie Strophen wirken. Die Karakirgisen, Usbeken und Kasaken verwenden eine Standardzeile, das *Dschyrr*, aus drei Füßen, die völlig regellos aus zwei bis vier Silben bestehen, wobei die Einzelzeilen in Gruppen unterschiedlichen Umfangs geordnet sind, die durch Assonanz oder die Wiederholung eines Wortes (Refrain) zusammen-

gehalten werden (*Radloff*, III, S. XXIV). Im *Rolandslied* hat die Verszeile zehn Silben, mehrere Zeilen sind durch Assonanz miteinander verbunden. Im *Cid* variiert die Zeilenlänge von zehn bis über zwanzig Silben, wobei die Einzelzeile eine bestimmte Zahl künstlich festgesetzter Hebungen haben kann wie die russische Verszeile, während die Versgruppen von rohen Reimen oder Assonanz zusammengehalten werden. Ähnlich sind die albanischen Verszeilen, mit sieben oder acht Silben und trochäischem Rhythmus, gruppiert. Die armenische Verszeile ist fast so frei wie die russische, aber auch sie neigt dazu, Reimgruppen verschiedener Längen zu bilden. In allen diesen Fällen haben die Versgruppen auf den ersten Blick das Aussehen von Strophen, aber es handelt sich dennoch um keine wirklichen Strophen, da das Wesen einer Strophe ja darin besteht, daß sie eine starre Form und Länge hat, und das gerade haben diese Versgruppen nicht. Sie variieren beträchtlich im Umfang, und das konstante Element in ihnen ist allein der Einzelvers. Im Prinzip gibt es keinen Unterschied zwischen ihnen und der Verstechnik Homers oder des *Beowulf*.

Einen Sonderfall stellen einige Lieder der *Älteren Edda* dar, in denen der sonst durchweg benutzte Einzelvers sich in regelmäßige vierzeilige Strophen zu binden trachtet. Das ist der Fall bei den meisten streng heroischen Liedern, die eine Geschichte in einsinnig fortlaufender Manier erzählen. Der hier benutzte Vers basiert eindeutig auf dem altgermanischen Versmaß, und es ist nicht zweifelhaft, daß die nordische Verstechnik von einem System hergeleitet ist, in dem der Einzelvers und nicht die Strophe die metrische Grundeinheit war. Wir müssen hier jedoch zu erklären versuchen, warum Verszeilen dazu neigen, sich in Strophen zu binden. Offenbar tun sie das nicht nach einer bestimmten Regel, denn im Codex Regius, der die Lieder überliefert, stehen manchmal Gruppen von sechs, dann wieder von zwei Zeilen zusammen. Dies den Irrtümern des Herausgebers oder der Kopisten allein zuzuschreiben, ist fast unmöglich. Die sechszeiligen Gruppen können gewöhnlich nicht auf Vierzeiler reduziert werden, ohne daß dabei ihr Sinn verfälscht wird; noch besteht überall die Notwendigkeit anzunehmen, daß bei den zweizeiligen Gruppen etwas fehle. Andererseits ist die Tendenz zur Strophenbildung zweifellos vorhanden. Vielleicht ist die beste Erklärung dafür einfach die, daß die Sammlung dieser Lieder angelegt wurde, als die Lieder selber längst außer Kurs und Gebrauch waren und die Erinnerung an sie nicht gerade die beste mehr war, und daß dann diejenigen, die behaupteten, sie zu kennen, unbewußt dazu neigten, den alten Liedern eine Form zu geben, die der Balladenstrophe, dem neuesten Schrei der aktuellen Dichtung jener Tage, irgendwie nachgebildet war.

Aber es gibt noch schwerer wiegende Ausnahmen von der allgemeinen Regel als diese. Einige Lieder der *Älteren Edda* sind im sogenannten *Ljóðahátttr* oder „Spruchton“ abgefaßt, der unzweifelhaft eine Strophenform ist und nicht eine Folge von metrisch uniformen Zeilen. So sieht die Form aus:

Wer sind die Helden im Hatafjord?
 Schilde die Schiffe gürten.
 Waghalsig scheint ihr, wenig fürchtet ihr;
 Tut kund, wie der König heißt!
 (*Helgakvida Hjorvardssonar*, 12)

Im Zusammenhang mit streng heroischen Themen erscheint dieses Versmaß nur im dritten Teil des *Helgiliedes* und in je einer einzelnen Strophe des zweiten *Lieds von Helgi dem Hundingstöter* und des *Hamdirliedes*. In den letzteren beiden Fällen handelt es sich schlicht um Übernahmen aus späteren Versionen der Geschichte, und selbst im *Helgilied* hat allem Anschein nach der Sammler in seinem Eifer, die Geschichte möglichst komplett zu geben, eine Vorlage benutzt, die in Wirklichkeit eine Ballade und kein Heldengedicht mehr war. Diese Fälle sind nicht wichtig, aber sie bezeugen die Anfänge eines Prozesses, in dessen weiterem Verlauf die Kunst der heroischen Poesie sich zu etwas völlig anderem entwickelte. Ein ungleich heftigerer Umschwung traf die ukrainischen *Dumas*. Wir dürfen vermuten, daß die Ukraine, das Land um Kiew also und der heroischen Welt Wladimirs, ursprünglich eine Heldendichtung besessen hat, deren Technik an die freien und zwanglosen Methoden des *Igorliedes* angelehnt war. Die neuere Kunst kann jedenfalls davon hergeleitet werden, zumal sie Verszeilen verschiedener Länge benutzt und nur in der Reimtechnik (sie reimt in Couplets) davon abweicht. Hier das Schema, wie es sich an einem Beispiel aus *Marusja Boguslawska* darstellt:

Geh' du nach Boguslaws Stadt, dies erbitt' ich mir allein,
 Und die Kunde dorthin bring' dem Vater und der Mutter mein,
 Daß lieb' Vater sich nicht gräme,
 Land noch Los noch Schätze nehme,
 Noch auch Gold versuch' zu leihen,
 Um Marusja zu befreien.
 Boguslaw, des Priesters, Kind,
 Ich als Sklavin mich befind',
 Türkin ward ich, Moslem ward ich
 Durch des Türken Herrlichkeit
 Und durch meine Fleischlichkeit.

(*Entwistle*, S. 377; *Scherrer*, S. 67)

Das ist im Endeffekt ein Lied, das man in einem Heldenlied nicht gerade erwartet. Auch ist der Prozeß der Auflösung kaum übersehbar. Die alte Form des Heldengesangs ist aufgegeben und durch etwas ersetzt worden, das schon halbwegs ein Lied in gereimten Strophen ist.

Von diesen Ausnahmen abgesehen, die alle Gegenden entstammen, wo der traditionelle Stil bereits zu zerfallen begonnen hat, bedient sich die Heldendichtung der Verszeile als metrischer Grundeinheit und gewinnt ihr gewisse

Vorteile ab. Die Verszeile ist der Strophe darin überlegen, daß sie dem Geschichtenerzählen größere Bewegungsfreiheit gewährt. Der Dichter kann zwischen kurzen und langen Sätzen variieren und ungewöhnliche Effekte dadurch erzielen, daß er einen Satz mitten in der Verszeile abbrechen oder enden läßt. Er hat völlige Freiheit im Gebrauch konventioneller Formeln und Phrasen, kann Beschreibungen von Plätzen und Dingen einfügen, ohne sie dem Formzwang der Strophe gefügig machen zu müssen. Aber obwohl die Zeile alle diese Vorteile gegenüber der Strophe hat, folgt daraus nicht unbedingt, daß sie ihre tatsächliche Verwendung dieser Ursache verdankt. Heldendichtung scheint zu allen Zeiten gesungen worden zu sein, gewöhnlich zur Begleitung eines einfachen Saiteninstruments – der griechischen Leier, der serbischen *Gusle*, der russischen *Balalaika*, dem tatarischen *Kobos* oder der albanischen *Lahuta*. Die Musik, zu der Gedichte gesungen wurden, war normalerweise keine echte, regelmäßige Melodie, sondern eine monotone Folge von Tönen, wobei der Sänger oft ganze Textzeilen auf einer einzigen Note sang. Das soll zumindest in Albanien die allgemeine Praxis gewesen sein, und die heroischen Weisen der Jugoslawen, die Milman Parry aufgezeichnet hat, sind durchaus monoton und mangeln jeder Melodie. Sicherlich gibt es keinen Beweis dafür, daß ein bestimmtes Gedicht seine eigene Melodie gehabt hat. Unter den berühmteren russischen Sängern kannte der ältere Ryabinin nur zwei Melodien, und „die Flasche“ nur eine einzige (*Ribnikow*, I, S. XCIII). Überhaupt müssen beträchtliche Unterschiede angenommen werden zwischen dieser alten Kunst und den Melodien, die zur Begleitung lyrischer Gedichte erfunden und um ihrer selbst willen genossen wurden, wodurch die Worte sicherlich ebenso sehr verdunkelt wie erhellt werden konnten. In der Heldendichtung steht immer das Wort an erster Stelle, bleibt ihm in jedem Fall die Musik untergeordnet. Tatsächlich will und benötigt Heldendichtung nur rezitativische Begleitung. Eine regelmäßige Melodie, wie sie zum Lied gehört, würde die Aufgabe der Heldendichter nur ungemein erschwert und den klaren, einfachen Vortrag der Geschichten, die sie erzählen wollen, nur gestört haben.

Diese Überlegungen mögen helfen, die mißliche Frage der Beziehung zwischen Heldendichtung und Ballade in ein rechtes Licht zu rücken. Da ist zunächst festzustellen, daß viele Gedichte, die Balladen genannt werden, in Wirklichkeit Heldengedichte sind. Das gilt für die russischen *Bylinen*, die jugoslawischen und bulgarischen „Nationallieder“, die Lieder Estlands, Albaniens und des neueren Griechenland. Davon unterscheiden sich die anderen Balladen, die den Namen wirklich verdienen, beträchtlich. England, Frankreich, Deutschland, Skandinavien und Rumänien besitzen erzählende Gedichte, die sich von Heldenliedern dadurch unterscheiden, daß sie in regelmäßige Strophen gefaßt sind und auf immer wiederholte Melodien gesungen werden. Obwohl Geist und Atmosphäre von *Edward, mein Edward*, *Cherry Chase* oder *Sir Patrick Spens*

unleugbar heroisch sind, ist deren Form nicht die Form heroischer Dichtung, und Unterschied in der Form bedeutet immer auch Unterschied in der Funktion. Balladen der genannten Art gehören mit ihren regelmäßig gebauten Melodien und ihren häufigen Refrains eher der Gattung des Liedes an als der des Rezitativs und sind möglicherweise früher von einer Art Tanz oder mimetischer Gestik begleitet gewesen. Ihre Form gewährt ein ganz anderes Vergnügen als das gesungene Heldenlied. Musik spielt darin eine viel größere Rolle, und die Erzählung wird nicht nur aus ihrer Stellung im Zentrum des Interesses verdrängt, sondern neigt sich einer mehr impressionistischen Darstellungsweise zu, in der weniger die Entwicklung einer Handlung als vielmehr bestimmte, besonders lebensvolle Momente in ihr wichtig werden. Selbst die spanischen *Romances*, die manchmal wie Bruchstücke eines Epos wirken und zweifellos eine Verbindung damit haben, sind in Wirklichkeit Beispiele für die Kunst der Ballade. Melodien sind notwendige Voraussetzung für ihren Vortrag, ihre Eigenarten sind vorwiegend lyrischer Provenienz. Die Unterscheidung zwischen Heldendichtung und Balladendichtung ist nicht so sehr Sache des Stoffs und des Geistes, als vielmehr eine Sache der Form, der Funktion und der Wirkung.

Heldendichtung ist nicht nur objektiv, sie behauptet sogar, die Wahrheit zu sagen. Und diese Behauptung wird im allgemeinen von ihrem Publikum bestätigt. In seinem Vorwort zur *Heimskringla*, den Sagas der norwegischen Könige, erklärt Snorri Sturluson, der von 1178–1241 lebte und genau wußte, wovon er sprach, daß sich unter seinem Material Lieder und Balladen befänden, die „unsere Vorväter zu ihrem Vergnügen benutzten“, und fügt hinzu: „Obwohl wir nicht sagen können, welche Wahrheit in diesen Dichtungen stecken mag, haben wir doch die Gewißheit, daß alte und weise Männer sie für wahr hielten.“ Die Geschichten dürften tatsächlich nicht alle wahr sein, aber sie wurden für wahr gehalten. Beim Nachdenken über diese Worte sollte man sich vor Augen halten, daß der Begriff Wahrheit sich von einer Generation zur anderen sehr wohl ändern kann und daß einer Gesellschaft, die Gelehrsamkeit in unserem Sinne noch nicht kannte, nicht nur jede Möglichkeit wissenschaftlicher Geschichtsschreibung fehlte, sondern auch jede Vorstellung von wissenschaftlicher Wahrheit fremd war. Für sie war eine Geschichte genügend wahr, wenn sie die Ereignisse in ihren Hauptlinien darstellte und die wichtigsten Namen enthielt, und sie fühlte sich von der phantasievollen Behandlung des Details durch den Dichter keineswegs düpiert. Hesiod ließ sich von den Musen sagen:

Seht, wir reden viel Trug, auch wenn es wie Wirklichkeit klänge,
Seht aber, wenn wir gewillt, verkünden wir lautere Wahrheit.
(*Theogonie*, 27–28)

Aber nur wenige Dichter und wenige Zuhörer machten eine so bewußte Unterscheidung wie diese, und im ganzen beansprucht die Heldendichtung für

sich, ihre eigene Art Wahrheit zu erzählen. Zunächst beruft sie sich dabei auf die Autorität der Überlieferung. Ihre Geschichten sind alle von Generation zu Generation weitergereicht worden und durch die Zeit geheiligt. Es ist kein Zufall, daß die russischen Heldenlieder entweder *Bylinen*, d. h. „Ereignisse der Vergangenheit“, oder *Starinen*, d. h. „Geschichten längst vergangener Zeiten“, heißen. Solche Geschichten fordern Respekt, weil sie alt sind – wie die Menschen ja überhaupt häufig annehmen, daß ihre Vorfahren mehr wußten als sie. Der Heldendichter spricht mit der Autorität der Tradition und reicht nur weiter, was er selber von seinen Eltern gehört hat. Eine Geschichte gewinnt an Ansehen, je älter und populärer sie ist. Der Dichter des *Hildebrandsliedes* beginnt mit der simplen Feststellung: „Ich habe sagen hören“, gerade wie die Dichter der Jakuten und Kalmücken häufig anfangen mit „Wie sie sagen“ oder „Wie gesagt wird“. Auf die gleiche Weise präsentiert der nordische Dichter von *Oddruns Klage* seine Beglaubigung, wenn er beginnt:

In alten Mären hörte ich melden,
Wie ein Mädchen kam nach Mornaland.

In der Heldendichtung wird ganz allgemein vorausgesetzt, daß bloßes Alter einer Geschichte Würde verleiht, und daß etwas, das so lange Zeiten überdauert hat, wahrscheinlich auch wahr ist.

Der Autorität der Überlieferung stellen einige Dichter die Autorität der Inspiration durch irgendeine göttliche Macht an die Seite, die anzuzweifeln unschicklich wäre. Selbst Hesiod nimmt letztere für sich in Anspruch, wenn er erklärt, daß die Musen ihm am Berg Helikon erschienen seien und ihm eine göttliche Stimme eingehaucht hätten, damit er in der Lage sei, „zu künden von Künftigem und von Gewesenem“ (*Theogonie*, 32). Ohne Zweifel sind das Reste schamanistischer Praktiken, aber sie passen gut ins heroische Schema und das Publikum akzeptiert den Anspruch. Was Homer sich auch immer dabei gedacht haben mag, als er die Musen aufforderte, den Zorn des Achilleus oder die Taten des vielgewanderten Mannes zu singen, klar ist, daß er eine Art übersinnlicher Autorität für das beansprucht, was er nun sagen will, und daß sein Publikum diese Autorität akzeptiert. Phemios, der Sänger an Odysseus' Hof in Ithaka, erklärt, daß ein Gott ihm die Lieder in die Seele gepflanzt habe (*Odyssee*, XXII, 347). Das gleiche behauptet ein Sänger der Karakirgisen, den Radloff kannte: „Ich kann überhaupt jedes Lied singen, denn Gott hat mir diese Gesangesgabe ins Herz gepflanzt. Er gibt mir das Wort auf die Zunge, ohne daß ich zu suchen habe, ich habe keines meiner Lieder erlernt, alles entquillt meinem Innern, aus mir heraus“ (*Radloff*, V, S. XVII). Ob nun auf der Grundlage der Überlieferung oder der Inspiration, Heldendichtung gibt jedenfalls vor, Geschichten zu erzählen, die einen Wahrheitskern enthalten, und in der Leicht-

gläubigkeit des Dichters spiegelt sich nur eine Eigenschaft der Gesellschaft, in der er lebt. Früher oder später kommt dann die Zeit, wo die alten Geschichten nicht mehr geglaubt werden, und damit verliert auch die alte Dichtung ihren Reiz für ein Publikum, das schließlich seine Belehrung aus Büchern und Zeitungen holt. Wenn das geschieht, kann der Dichter aber immer noch seine Rechte geltend machen und behaupten, ein besonderes Wissen zu besitzen. Wenn beispielsweise der karakirgisische Sänger Sagimbai Orosbakow in seinem *Manas* vom Untergang der Riesin Kanischai erzählt, hat er offenbar das Gefühl, daß sein Publikum skeptisch sein könnte, und macht daher im voraus entsprechende Konzessionen:

Alles werdet ihr in dieser Geschichte finden,
Wahrheit und Unwahrheit untrennbar verbunden.
Alles dies ist vor langer Zeit geschehen,
Augenzeugen sind nur schwer zu finden!
Die Wunder kann keiner bezeugen,
Was war und was nicht, das ist hier eng vermischt.
Es ist eine Geschichte aus längst vergangenen Zeiten,
Ein unauslöschliches Zeugnis der Vergangenheit.
Die Welt heute glaubt nicht mehr daran. (Manas, S. 254)

Aber bis solche Zweifel auftauchten, wurde der Sänger als Autorität auf dem Gebiet der Vergangenheit anerkannt. Er lieferte Geschichte und Dichtung gleichzeitig. Und gerade diese Tatsache trennt mehr als alles andere Heldendichtung vom Roman, der freimütig Geschichten erzählt, von denen jeder weiß, daß sie nicht wahr sind.

Die Erforschung der Heldendichtung stützt sich auf Material sehr gemischten Charakters. Zunächst ist zu beachten, daß Heldendichtung in einigen Ländern eine noch durchaus lebendige Kunst ist und dort aus erster Hand studiert werden kann. Sie lebt allerdings nur und ausschließlich im Vortrag und wird nur selten niedergeschrieben, es sei denn von auswärtigen Forschern. Die Folge davon ist, daß die Texte, die wir besitzen, fast durchweg zufällige, ausgewählte Aufzeichnungen aus einer enormen Masse nur zum Vortrag bestimmter Poesie sind. Dennoch ist dieses Material natürlich von grundsätzlicher Bedeutung. Die so aufgezeichneten Gedichte demonstrieren eine Kunst, die von lebenden Menschen noch wirklich praktiziert wird. Aber sie leiden alle unter einem schwerwiegenden Mangel. Der „mündliche“ Dichter, ein „Wortsteller“ also gleichsam im Gegensatz zum Schriftsteller, dichtet gewöhnlich gerade und ausschließlich in demselben Augenblick, da er sein Gedicht vorträgt, und für eine erfolgreiche Veranstaltung braucht er ein Publikum, das ihm Sympathie entgegenbringt und begierig darauf wartet, was er ihm zu sagen hat. Wenn ein Fremder, an „mündlicher“ oder Vortragsdichtung nur aus Forschungs- oder wissenschaftlichen Gründen interessiert, daherkommt und den Dichter bittet, ein Gedicht

zu rezitieren, ist das Ergebnis nicht immer sehr befriedigend. In früherer Zeit, als der Forscher die Worte noch in gewöhnlicher Schreibrift festhalten mußte, war dieser dem Dichter notwendigerweise zu langsam und konnte den freien Fluß des Vortrags nur hemmen. Die Folge war, daß, wie einige der von Radloff bei den asiatischen Tataren aufgezeichneten Gedichte zeigen, der Dichter, der aus seiner gewohnten Umgebung herausgerissen und von seinem Publikum getrennt war und sich schon darum nicht gerade behaglich fühlte, fast völlig aus der Fassung gebracht wurde, weil er langsam rezitieren und immer wieder Pausen einlegen mußte, damit seine Worte niedergeschrieben werden konnten. Selbst bei Aufnahmen mit modernen Geräten wie dem Diktaphon bleibt die Schwierigkeit bestehen, daß jeder Fremde allein durch seine bloße Gegenwart einen Dichter entmutigt, vor allem wenn er dazu noch höchst fremdartige mechanische Apparate betätigt. Obwohl viele solcher Vortragsgedichte in den letzten achtzig Jahren aufgezeichnet worden sind, kann dennoch kaum angenommen werden, daß damit die besten Exemplare der Gattung oder selbst die besten, die ein greifbarer Dichter produzieren konnte, konserviert worden wären. Sie sind repräsentativ in dem Sinne, daß sie echt sind, aber ihr absoluter Wert ist eine Sache des Zufalls.

Unsere zweite Quelle sind jene Dichtungen, die durch irgendeinen glücklichen Zufall die Zeiten in schriftlicher Form überdauert haben. Gemein ist ihnen allen zumindest, daß sie aus irgendeinem Grund niedergeschrieben wurden, zumeist in einer Zeit, da die Schrift noch nicht Allgemeingut war und in erster Linie Dokumenten oder Büchern religiösen Inhalts vorbehalten blieb. Die homerischen Epen beispielsweise sind wahrscheinlich wegen ihrer literarischen Vortrefflichkeit aufgeschrieben worden, und das schöne Manuskript des *Beowulf* läßt vermuten, daß ein reicher Mann es in seiner Bibliothek aufzubewahren wünschte. Andererseits genießt das Oxforder Manuskript des *Rolandsliedes* keinerlei Vorzüge dieser Art und scheint bloß eine Art „Souffleurbuch“ zu sein, das dazu diente, das Gedächtnis des Sängers aufzufrischen, falls er das nötig hatte. Da Dichtungen aus völlig verschiedenen Gründen aufbewahrt wurden, von denen keiner das Primat der unbedingten Notwendigkeit genießt, ist klar, daß viele andere Dichtungen von gleicher oder größerer Qualität nicht überliefert sind – aus dem einfachen Grund, weil keiner daran gedacht hat, sie aufschreiben zu lassen. Selbst wenn die Entscheidung einmal gefallen ist, daß ein Gedicht aufgeschrieben werden soll, sind die Gefahren längst nicht überwunden. Die *Ältere Edda* mit ihrer einzigartigen Sammlung altnordischer Poesie ist von jemandem niedergeschrieben worden, der nicht in der Lage war, sich von allen Gedichten vollständige Texte zu beschaffen und sich daher manchmal gezwungen sah, verschiedene Gedichte zu einem einzigen zusammenzufassen, wobei häufig unklar bleibt, wo ein Gedicht endet und ein neues beginnt. Selbst wenn sie einmal aufgezeichnet sind, bleiben die Dichtungen immer noch

allen Gefahren ausgesetzt, die Büchern ganz allgemein drohen. Im klassischen Altertum wurden, wahrscheinlich in der Bibliothek von Alexandria, Teile eines Heldenepos von Eumelos von Korinth aufbewahrt, der um etwa 700 v. Chr. lebte und Dinge zu erzählen wußte, die gänzlich außerhalb der Reichweite Homers lagen. Aber von diesem Werk sind uns nur ein paar Zeilen und ein paar Hinweise in anderen Werken geblieben³⁹. „Das einzige Manuskript des *Beowulf* wurde 1731 durch Feuer beschädigt, und etwa gleichzeitig wurde das Manuskript des *Maldon*, das im siebzehnten Jahrhundert entdeckt worden war, zerstört – nur fünf Jahre nach der *editio princeps*, die Thomas Hearne besorgt hatte. Das Bruchstück des *Finnsburgliedes*, das glücklicherweise in einem Buchdeckel in Lambeth die Zeiten überdauerte, ging später wieder verloren. Glücklichen Zufällen sind auch die Entdeckungen der Reste des altdeutschen *Hildebrandsliedes* wie des angelsächsischen *Waldere* zu verdanken: auch sie wurden in Buchdeckeln gefunden, das eine in Kassel, das andere in Kopenhagen. Und seit 1945 ist das *Hildebrandslied* verschollen⁴⁰. Das *Gilgamesch*-Epos hat eine noch merkwürdigere Geschichte. Die einzelnen Bruchstücke der Dichtung wurden bei Ausgrabungen von Archäologen auf Tontafeln gefunden, die aus den verschiedensten Zeiten zwischen 2000 v. Chr. und 600 v. Chr. stammen und in unterschiedlichen Sprachen – Altbabylonisch, Hethitisch, Assyrisch und Neubabylonisch – beschrieben sind. Wir müssen zufrieden sein mit dem, was wir haben, und uns damit abfinden, daß enorme Mengen heldischer Poesie für immer verloren sind.

Heldendichtung ist zusätzlich von der besonderen Gefahr bedroht, daß sie verschwindet, sobald sie aus der Mode gerät. Glücklicherweise haben die Griechen niemals aufgehört, ihren Homer zu lieben, und darum sind auch seine Gedichte so gut erhalten. Andere Völker haben darin weniger Treue gezeigt. Obwohl wir wissen, daß Karl der Große an „barbarischen und alten Liedern“ großes Interesse zeigte und befahl, Sammlungen von ihnen anzulegen⁴¹, hat von diesem Projekt nichts die Zeiten überdauert – mit der möglichen Ausnahme des *Hildebrandsliedes*, das anscheinend in dieser Zeit aufgeschrieben worden ist. Tatsächlich ist das *Hildebrandslied* das einzige Denkmal jener großen Kunst des Heldenliedes, die einst in Deutschland blühte, wenn auch viele ihrer Themen in der nordischen und angelsächsischen Dichtung und in späteren deutschen Bearbeitungen weiterleben. Wie lebenskräftig und weitverbreitet diese Kunst im vierten, fünften und sechsten Jahrhundert n. Chr. war, geht aus zahlreichen Bezugstellen eindeutig hervor. Jordanes, selber Gote, berichtet, daß seine Landsleute Lieder zur Leier sangen, die von ihren Vorfahren, vor allem Eterpamara, Hanala, Fridigern und Vidigoja erzählten (*Getica*, 5). Diese waren zweifellos große Persönlichkeiten zu ihrer Zeit, aber von ihnen hat nur Vidigoja – als Wudga – einen Platz in der überlieferten Dichtung gefunden. Im fünften Jahrhundert kannte Sidonius Apollinaris, Bischof von Auvergne, ostgotische

Lieder, die König Theoderich II. sehr gut gefielen, weil sie „den Geist der Männlichkeit ermutigten“ (*Ep.*, I, 2), litt aber auch darunter, daß er den zur Leier singenden Burgundern zuhören mußte (*Carm.* 12). Gotische Lieder sind direkt nicht überliefert, ihnen am nächsten steht vielleicht das nordische *Hunnenschlachtlied*, das möglicherweise auf ein gotisches Original zurückgeht. Andere germanische Völkerschaften praktizierten die gleiche Kunst mit ähnlichem Erfolg. Der Vandalenkönig Gelimer aus dem sechsten Jahrhundert war selber ein Sänger (*Procopius, Bell. Vand.*, II, 6), und um 580 richtete Venantius Fortunatus an Lupus, den fränkischen Herzog von Aquitanien, ein Gedicht, in dem von den Gesängen der Barbaren zur Begleitung der Harfe die Rede ist (*Carm.*, VII, 8, 61 ff.). Paulus Diaconus berichtet, daß Alboin, König der Langobarden, der 572 starb, von Sachsen, Bayern und anderen Völkern besungen worden sei (I, 27). Ebenso besteht kein Zweifel, daß es einst eine schwedische Heldendichtung gegeben hat, wofür Hinweise auf die schwedische Geschichte im *Beowulf*, ein Runenmal in Södermanland, das die Sigurdgeschichte illustriert⁴², und der Stein von Rök in Östergötland sprechen, dessen rätselhafte Verse auf Theoderich hinzuweisen scheinen⁴³. Es hat also neben anderen Zweigen auch einen schwedischen Zweig dieser germanischen Heldendichtung gegeben, doch hat kein einziger Text davon die Zeiten überdauert.

Das Fehlen altdeutscher Originaltexte wird dabei bis zu einem gewissen Grade durch Material aufgewogen, das von verschollenen Dichtungen abgeleitet ist. Der Reichtum der altdänischen Poesie etwa bleibt in den lateinischen Zusammenfassungen des Saxo Grammaticus durchaus greifbar, der um 1200 n. Chr. schrieb, als die alte Kunst noch nicht soweit ausgestorben war, daß die Sammlung einiger ihrer interessantesten Geschichten nicht mehr möglich gewesen wäre. Solchem Sammeleifer verdanken wir etwa die Geschichten von Ingeld, den auch der *Beowulf* kennt, oder von Hamlet und vielen anderen, deren Namen sonstwo überliefert sind. Der Wert der Sammlung Saxos läßt sich am Beispiel der lateinischen Umdichtung der *Bjarkamål* ziemlich genau nachweisen, von denen ein paar Zeilen im nordischen Original erhalten geblieben sind, die zeigen, daß Saxo sehr gewissenhaft gearbeitet hat. Andere Geschichten, die offenbar aus ehemaligen Heldenliedern stammen, haben die Historiker in ihren Büchern der Nachwelt überliefert. Der Bericht über den Tod des Warnkönigs Hermegisclus, den Prokop gibt, liest sich wie eine Anleihe aus einem Gedicht fränkischen Ursprungs (*Bell. Got.*, IV, 20). Paulus Diaconus und der anonyme Autor der *Origo Gentis Langobardorum* erzählen Geschichten, die ein wahrhaft heroisches Temperament bezeugen und sehr wohl von alten Liedern abstammen könnten. Alboins Besuch bei Turisind, dessen Sohn er in der Schlacht erschlagen hat, erinnert an Homers Bericht von Priamos' Besuch bei Achilleus (*Paulus Diaconus*, I, 24), und der Bericht über die Schlacht zwischen den Langobarden und Vandalen ist homerisch zumindest was die Rolle betrifft, die darin

die Götter durch ihr Eingreifen in menschliche Angelegenheiten spielen (*Paulus Diaconus*, I, 8). Schließlich steht auch die schnelle Vergeltung für die brutale Tat, die Alboin den Tod bringt, in der strengen Tradition heroischer Morallehren (*Paulus Diaconus*, II, 28). Vielleicht haben auch in England Sagen von der angelsächsischen Eroberung in Gedichten überlebt, die den ersten Historikern und Chronisten noch bekannt waren. Die Geschichte von Hengest etwa, wie sie in der *Historia Britonum* erzählt wird (51–49 und 56), muß mit all den gebrochenen Versprechen, der Opferung der Königstochter an den Führer der eindringenden Feinde, den vier großen Schlachten und mit ihrer Sympathie für einen verzweifelten Kampf gegen einen Feind, der unbegrenzte Reserven an Menschenleben zu haben scheint, einer dichterischen Quelle entstammen. Alle diese Passagen zeigen jedenfalls, wie reich und vielseitig die altgermanische Dichtung inhaltlich gewesen sein muß – und wieviel mit ihr für immer verlorengegangen ist.

Die gleiche Kunst wurde auch bei anderen Völkern praktiziert, die den Griechen und Römern bekannt waren. So hören wir aus verlässlicher Quelle, daß im Gebiet des Guadalquivir in Südspanien das Volk der Turditani Lieder über die Taten seiner Vorfahren besessen habe (*Strabo*, 139), die kaum etwas anderes als Heldenlieder gewesen sein können und möglicherweise einige der Personen und Ereignisse besungen haben, die mit Tartessos, dem Tarschisch der Bibel und althehrwürdigem Ziel griechischer Seeleute, zusammenhängen. Am anderen Ende der antiken Welt scheint der Hunnenkönig Attila, der für uns in einigen nordischen Liedern weiterlebt, durchaus seine eigenen Sänger besessen zu haben. Als Priskos ihn 448 in offizieller Mission aufsuchte, trugen zwei Sänger Lieder über die Siege des Königs vor und ertoteten dafür unter den Anwesenden leidenschaftlichen Beifall (*Müller*, F. H. G., IV, S. 72). Solche Lieder können natürlich nur in hunnische Sprache abgefaßt gewesen sein, und obwohl absolut nichts von ihnen bekannt ist, dürfen wir annehmen, daß in ihnen Attila in einem günstigeren Licht erscheint als in den nordischen *Atlakvida* und *Atlaml.*

Ein weiterer schwerwiegender Verlust ist der Untergang der Heldendichtung der Gallier vor der römischen Eroberung. Im ersten Jahrhundert v. Chr. besaßen die Gallier nicht nur die Kunst des Preisliedsingens, die von einer besonderen Gruppe von Sängern berufsmäßig ausgeübt wurde, die man βάρδοι (*Posidonius*, ap. *Athenaeus*, VI, 49) nannte (woher übrigens unser Wort „Barde“ sich herleitet). Die gleichen Männer besangen auch die Toten und vergangene Ereignisse, und zwar immer zur Begleitung der Leier (*Diodorus*, V, 31; *Lucan*, *Phars.*, I, 447–449). In diesem Fall können wir den Übergang von der Preisdichtung zum Heldenlied fast greifen. Der Barde singt das Lob seines Herrn und Meisters und gleitet dabei langsam und stufenweise über zu den Vorfahren des Herrn und damit aus der Gegenwart in die zeitlose Vergangenheit. Die gallischen Barden waren gleichzeitig Seher und Zauberer und hatten in der

Gesellschaft eine hochgeachtete Stellung (*Appian*, *Celt.* 12). Vielleicht war daher ihre Heldendichtung der schamanistischen Entwicklungsstufe noch sehr nahe. Posidonius kannte im ersten Jahrhundert v. Chr. die gallischen Barden noch sehr gut und hat ihre Methoden studiert. Mit der römischen Eroberung verloren sie ihre Stellung und ihr Prestige, und obwohl Ammianus Marcellinus noch im vierten Jahrhundert etwas über sie zu wissen vorgab (XV, 9, 8), scheint er seine Informationen von Timagenes übernommen zu haben, der mehr oder weniger ein Zeitgenosse von Posidonius war. Zweifellos fiel mit der Romanisierung Galliens und der weitgehenden Verdrängung der Ursprache durch das Lateinische auch die alte Kunst des Heldengesangs der Mißachtung anheim. Und das ist der Grund, warum wir nichts von ihrem Inhalt wissen.

Eine ähnliche Katastrophe scheint in Rom selber stattgefunden zu haben. Im ersten Jahrhundert v. Chr. beklagt Cicero den Verlust alter Lieder, die die großen Ereignisse der Vergangenheit besungen hätten (*Brut.* 16, 62; *Tusc. Disp.*, I, 2, 3; IV, 2, 3; *Legg.*, II, 21, 62). Eine solche Dichtung hat sicherlich existiert und scheint bei gesellschaftlichen Anlässen entweder von Knaben mit oder ohne musikalische Begleitung, oder auch von den Festteilnehmern selber gesungen worden zu sein⁴⁴. Es besteht kein Grund zu der Annahme (die Niebuhr äußerte), daß diese Dichtung epische Ausmaße erreicht oder eine homerische Qualität besessen hätte – oder gar eine Ähnlichkeit aufweisen könnte mit den Rekonstruktionen, die Macaulay in seinen *Lays of Ancient Rome* versuchte. Zumindest aber hat sie Heldenlieder produziert und Geschichten von Männern wie Romulus (*Dion. Hal. Ant. Rom.*, I, 79; *Plut. Numa*, 3), Coriolanus (*Dion. Hal. Ant. Rom.*, VIII, 62)⁴⁵ und Regulus (*Festus*, ed. Lindsay, S. 156) in wohlgesetzten Versen erzählt. Dionysios von Halikarnaß hat solche Lieder gekannt zu einer Zeit, da sie Cicero nicht mehr erreichbar schienen. Zumindest ihr Inhalt ist mündlich weiter überliefert worden und hat möglicherweise noch indirekt das Material für die ersten Bücher von Livius' Geschichte geliefert. Wahrscheinlich waren diese Gedichte im landesüblichen Versmaß des „Saturniers“ geschrieben, und wahrscheinlich erklärt ihre Existenz auch, warum im dritten Jahrhundert v. Chr. der griechische Sklave Titus Livius Andronicus die *Odyssee* in diesen *versus saturnicus* übertrug: es war seine Art, die griechische Heldendichtung dem nächstliegenden lateinischen Äquivalent anzupassen. Aber diese ganze frühe römische Dichtung ist verschwunden. Sie wurde von der Nachahmungssucht griechischer Modelle, die seit Ennius populär wurde, getötet. Da sie eine mündlich vorgetragene und eine einheimische Kunst war, hatten die eleganteren, literarischeren griechischen Produkte, die dazu das Buch an die Stelle des mündlichen Vortrages rückten, mit ihr leichtes Spiel. Was in diesen Ländern geschah, kann sehr wohl auch anderswo geschehen sein und dabei noch weniger Spuren hinterlassen haben. Wenn auch nichts von der frühen römischen Dichtung selbst erhalten ist, wissen wir doch wenigstens etwas über

ihren Inhalt, und das ist mehr, als wir von den Heldenliedern so vieler Völker behaupten können, die solche einst besessen haben müssen⁴⁶.

Da das Material so zufällig und so launenhaft überliefert ist, können wir nicht hoffen, eine wirklich umfassende Darstellung der Heldendichtung zu geben oder ein gemeinsames Grundmuster für alle ihre Manifestationen zu finden. Es mag Formen gegeben haben oder immer noch geben, die unvermutete Besonderheiten aufweisen, die aber verlorengegangen oder nicht aufgezeichnet sind. Alles, was wir zu finden hoffen können, sind die hauptsächlichsten Merkmale der Heldendichtung, die uns greifbar ist; von da aus können wir dann fortfahren, einige ihrer Varianten zu prüfen. Die Untersuchung soll dabei literarisch wie soziologisch vorgehen. Heldendichtung hat viele Tugenden und bereitet eine ganz besondere Art von Vergnügen, aber sie ist auch ein Spiegel der Gemeinwesen, die sie praktizieren, und erhellt deren Charakter und Denkungsart. Sie hat einen beträchtlichen Wert für die Geschichtsschreibung, weil sie in so vielen Ländern und Zeiten lebendig war und ist. Aber ihr Anspruch richtet sich nicht so sehr auf die Fakten, die in ihr wohl eingebettet sind, als vielmehr auf das Licht, das sie auf die Anschauungen von Menschen und Völkern wirft. Jahrhundertlang war sie eine lebensvolle und populäre Kunst. Sie erstreckt sich nachweisbar von etwa 2000 v. Chr. bis auf den heutigen Tag, aber ihre Anfänge verlieren sich im Dunkel einer unauslotbaren Vergangenheit. Sie spiegelt den weitverbreiteten Wunsch, die Tatkraft des Menschen, seinen Mut und seine Ausdauer zu feiern. In den meisten zivilisierten Gesellschaften hat sie ihre Rolle längst ausgespielt, und moderne Versuche ihrer Wiederbelebung klingen nur selten wirklich echt. Aber zu ihrer Zeit und an ihrem Platz spiegelt die Heldendichtung einige der stärksten Bestrebungen des menschlichen Geistes, und sie besitzt noch immer ihren bleibenden Wert für alle, die sich ein sorgendes Gespür bewahrt haben für die Simplität und Stärke der menschlichen Natur und für den rechten Gebrauch der Worte.

II

POESIE DER TAT

ERSTE AUFGABE JEDER HELDENDICHTUNG ist es, von Taten zu berichten, und das hat sowohl negative wie positive Rückwirkungen auf ihren Grundcharakter. Negative insofern, als die Sänger vieles vermeiden, was in anderen Dichtungsarten, einschließlich der erzählenden, allgemein üblich ist – nicht bloß moralisierende Kommentare und Beschreibungen von Dingen und Plätzen um der Beschreibung willen, sondern alles, was irgendwie nach transzendierenden oder symbolischen Absichten schmeckt. Positive Rückwirkungen insofern, als Heldendichtung ihren stärksten und sichersten Reiz durch die „Story“ ausübt. Welche Einbildungskraft, welche höheren Absichten oder einfache Leidenschaften der Dichter auch immer in sein Werk hineinlegen mag, alles das ist nur Rankenwerk um die Ereignisse, die erzählt werden müssen. Wenn Heldendichtung ein zentrales Prinzip hat, so ist es dies, daß der große Mensch eine harte Prüfung zu bestehen hat, um seinen Wert zu erweisen. Und diese Prüfung ist fast notwendigerweise eine Gewalttat in irgendeiner Form, die nicht nur Mut, Ausdauer und Unternehmungsgeist erfordert, sondern den Helden auch, weil er sein Leben dabei aufs Spiel setzen muß, zu zeigen zwingt, wie weit er in seinem Streben nach Ehre zu gehen bereit ist. Aus diesem Grund kann Heldendichtung von jeder Aktion handeln, in der ein Mensch sein Leben einer idealen Vorstellung von dem zu opfern bereit ist, was der Mensch eigentlich sein sollte. Die nächstliegende Gelegenheit für solches Tun bietet natürlich die Schlacht, und von Schlachten handelt denn auch ein großer Teil aller Heldendichtung. Bei der Behandlung dieses Themas sind die Dichter natürlich an viel mehr interessiert als an den Idealen der Männlichkeit. Sie lieben die Sensationen der Schlacht und wissen, daß auch ihr Publikum sie lieben und seinen Spaß an den technischen Details haben wird. Hin und wieder haben die Schlachten ganz gewaltige Ausmaße. Die *Ilias* berichtet von der Belagerung Trojas durch die Achaier, das *Rolandslied* von einer großen Schlacht zwischen der Armee Karls des Großen und den Sarazenen, der *Cid* von den spanischen Kriegen gegen die

Mauren, der *Maldon* von einem tödlichen Kampf zwischen Engländern und Wikingern in Essex, der *Manas* von einem gewaltigen Kriegszug der Karakirgisen gegen China, die Dichtungen um Dschangar von Schlachten zwischen den Kalmücken und ihren mysteriösen Feinden, den Mangus, die usbekischen *Dastans* von Kriegen gegen die Kalmücken, die utschinesischen *Hikajats* von Kriegen gegen die holländische Ostindienkompagnie, viele jugoslawische „Nationallieder“ von der Besiegung durch die Türken bei Kosovo oder vom Aufstand gegen diese zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, mittelalterliche und moderne griechische τραγούδια von Gefechten an den Grenzen des byzantinischen Reiches oder von den Anstrengungen, die Heimat zu befreien, albanische Gedichte von Skanderbergs Widerstand gegen die Türken und armenische Gedichte von Kriegen gegen den Sultan von Ägypten oder den Schah von Persien. Natürlich können im Endeffekt kaum weniger blutige Kämpfe auch in einem fast häuslichen Maßstab ausgefochten werden, wie etwa Odysseus' Rache an den Freiern beweist, oder der grausige Untergang der Söhne Gjuki auf Atlis Burg, oder auch die Reinigung seines Hauses von Usurpatoren durch den Usbeken Alpamis. Worauf es vor allem ankommt, ist die Sensation der Schlacht, und die kann manchmal größer auf einer kleinen als auf einer großen Bühne sein.

Sobald ein Mangel an menschlichen Gegnern eintritt, wendet sich der heroische Mensch gegen die Mächte der Natur oder gegen Ungeheuer. Achilleus kämpft mit dem Fluß Skamandros, Odysseus schlägt sich mit dem Meer, als sein Floß zerstört wird, und Beowulf erzählt stolz, wie er fünf Tage und fünf Nächte lang mit Breca im winterlichen Meer geschwommen ist:

Wogende Wasser, die Winterkälte,
Nacht und Nebel, und der Nordwind blies
Grimmer uns entgegen; grob war die See. (*Beowulf*, 546–548)

Der Kampf mit der Natur geht fast unmerklich in den Kampf mit Ungeheuern über. So wie Beowulf schwimmend grimmige Meeresunholde besiegt und Odysseus fürchtet, von fürchterlichen Fischen verschlungen zu werden (*Odyssee*, V, 421), so geraten auch andere Helden oft mit den merkwürdigsten Fabelwesen, die sich eine urtümliche Phantasie nur ausdenken kann, in Konflikt. Das Vorhandensein von Ungeheuern wird dabei als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Drachen, die von Sigurd oder Beowulf oder Alpamis erschlagen werden, der abscheuliche Grendel und seine Mutter, die die Krieger in Hrodgars Halle verschlingen, die Teufel, von denen armenische Helden verspottet und belästigt werden, die einäugigen Riesen, gegen die die Narten endlose Kriege führen, die Unholde, die die Wälder der Jakuten unsicher machen, das Stierungeheuer, das mit seinem Atem dreihundert Männer auf einmal töten kann und von Gilgamesch und Engidu vernichtet wird, der scheußliche Tugarin,

dessen Kopf von Ilja von Murom abgeschlagen wird – sie alle sind willkommene Gegenspieler für Helden, die jede Herausforderung ihrer Kühnheit und Verwegenheit nur begrüßen. In mancher Hinsicht sind Ungeheuer gefährlicher als menschliche Gegner, vor allem weil ihre Kräfte weitgehend unbekannt sind. Alle Mittel sind daher im Kampf gegen sie gerechtfertigt, und es ist gleichermaßen heroisch, Polyphemos zu blenden wie Grendels Arm abzuhauen.

Der Kampf gegen Menschen oder Ungeheuer ist nicht das einzige Betätigungsfeld, auf dem ein Held seinen Wert erweisen kann. Es gibt eine weitere große Klasse von Aktionen, die, weil sie Wagemut und Tapferkeit erfordern, gleichermaßen willkommen sind. Viel vom Reiz der *Odyssee* liegt in den riskanten Wagnissen, auf die sich Odysseus einläßt, so wenn er etwa darauf besteht, dem Gesang der Sirenen zu lauschen, oder wenn er seine Begleiter von den Lotosessern betäubt vorfindet. In dem arabischen Gedicht vom *Diebstahl der Stute*¹, das Abu Obeyd im zehnten Jahrhundert verfaßte, macht sich der Held, Abu Said, auf, um eine höchst wertvolle Stute zu stehlen, und begegnet dabei den merkwürdigsten Abenteuern. Priamos' Besuch bei Achilleus und seine Bitte um den Leichnam Hektors ist wahrhaft heroisch, weil Priamos sein Leben riskiert, wenn er dem Todfeind gegenübertritt. Die jugoslawischen Gedichte über Marko Kraljević beschreiben wiederholt die Tollkühnheit, mit der Marko alle seine Probleme löst, und die Geringschätzung, mit der er allen begegnet, die sich seinem Willen widersetzen. Russische Gedichte befassen sich nur selten mit Schlachten, sie ziehen es vielmehr vor zu erzählen, wie die Helden sich in einer Weise benehmen, die eigentlich ihren Ruin unweigerlich zur Folge haben müßte – was aber dann gewöhnlich doch nicht geschieht. Beispiele dafür sind Ilja von Muroms Streitigkeiten mit Fürst Wladimir, der schließlich das Nachsehen hat; oder die Geschichte von Stavers Weib, die sich als Mann verkleidet, um ihren Gatten zu befreien, und dabei fast ertappt wird; oder schließlich Wassilij Buslajew, der seinen Mitbürgern die Köpfe einschlägt, aber noch rechtzeitig von seiner Mutter gerettet wird. Der Held wird teilweise darum bewundert, daß er die Gefahr bloß um der Gefahr willen sucht, und weil er damit demonstriert, aus welchem Stoff er gemacht ist.

Bei Abwesenheit von Feinden und gefährlichen Heimsuchungen gehen Helden durchaus nicht müßig, im Gegenteil, die Heldendichtung berichtet wiederholt von Versuchen der Helden, ihren Ehrgeiz in athletischen Kämpfen und Spielen zu befriedigen, die dann genau so ernsthaft wie richtige Schlachten behandelt werden. Buch XXIII der *Ilias* bietet einen klassischen Fall solcher Wettspiele. Beim Begräbnis des Patroklos läßt Achilleus die achaischen Helden zum Wettkampf, und sie kommen alle und kämpfen mit inbrünstigem Eifer, mit Geschick und sogar List. Wahrscheinlich hat es ähnliche Berichte von solchen Spielen in anderen, verschollenen griechischen Epen gegeben, etwa über die Leichenspiele von Pelas, bei denen die Argonauten eine Rolle spielten. Auch

waren sie nicht auf Griechenland beschränkt. Im karakirgisischen *Bok Murun* werden im Anschluß an eine Bestattungsfeier Pferderennen und Sportwettkämpfe veranstaltet (*Radloff*, V, S. 152 ff.). Die berühmtesten Helden sind vollzählig vertreten, ein Katalog ihrer Namen, ihrer Völker und ihrer Pferde wird mitgeteilt. Im *Manas* spielen die Helden ein Spiel, das *Ordo* genannt wird und starke Leidenschaften entfesselt:

Sie sammelten die Würfel aus Bein
 Und begannen sehr geschickt zu spielen,
 Sie rollten Würfel um Würfel
 Und erregten den Haß ihrer Gegenspieler.
 Vor lauter Erfolg jedoch waren sie zu aufgereggt
 Und frohlockten zu früh.
 Ein schlauer Zuschauer überrundete sie,
 Und dieser Teufel hielt sie zum besten.
 Sie verrückten den „Khan“ von seinem Platz
 (Auch *Ordo* hat einen „Khan“!),
 Und das war der letzte Wurf.
 Keinem ist es aufgefallen,
 Daß der Khan an der Kante zu halten kam
 Und nicht über die Kante gestoßen wurde. (*Manas*, S. 132)²

Das führt zu einem Streit, den zu schlichten viel Zeit und Takt erfordert. Da auch in Wettspielen Ehre und Ruhm auf dem Spiel stehen, erregen sie heftige Emotionen. Und das ist zweifellos der Grund, warum die Helden nicht gerade immer Skrupel über ihre Spielehrlichkeit hegen, sondern alles tun, um zu gewinnen. In der *Ilias* flüstert Aias beim Ringkampf seinem Gegner Odysseus ins Ohr, das Ganze einen Scheinkampf sein zu lassen, nur um ihn dann zu Boden zu werfen (*Ilias*, XXIII, 723 ff.). Und im *Bok Murun* besiegt Er Toschtük eine Frau, Ak Saikal, höchst unritterlich, indem er sich übernatürlicher Kräfte bedient. „Fair play“ ist halt entbehrlich, denn es kommt ja nur darauf an, daß der Held seine Tapferkeit zeigt und als greifbares Zeichen seiner Überlegenheit den Sieg erringt.

Der Erfolg, den der Ehrenkult unabdingbar macht, kann auf vielen Feldern der Tat errungen werden, aber wo immer er auch erzielt wird, zeigen die Umstände einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten. Zunächst ist das Element des Wettstreits immer gegeben, da nun einmal Ehre am leichtesten dadurch zu gewinnen ist, daß man sich anderen Menschen überlegen zeigt. Darum gibt es in den Heldendichtungen auch so viele Prahlerereien und Wetten, die alle in Aktion umgesetzt werden müssen. Beowulf und Breca verbringen fünf Tage und Nächte im Meer, weil sie vorher damit geprahlt hatten (*Beowulf*, 535 ff.). Auch russische Helden gehen auf ihre Ehre Wetten ein, so wenn etwa Djuk Stepanowitsch und Tschurilo Plenkowitsch mit ihrem Reichtum prahlen und sich dann an Häusern,

Essen, Trinken, Pferden und Kleidern gegenseitig zu übertreffen suchen. Wer in einem solchen Wettstreit gewinnt, gilt ohne weiteres als der bessere Mensch, und sein unterlegener Gegner wird mit Verachtung gestraft. So reibt denn auch Djuk seinem Gegner Tschurilo diese Moral unter die Nase:

„Du bist nicht der Mann, der prahlen sollte,
 Noch bist du der Mann, der große Wetten eingehen sollte;
 Du solltest bloß in Kiew spaziergehen,
 In Kiew spazieren auf den Fersen der Weiber.“
 (*Ribnikow*, I, S. 98 ff.; *Chadwick*, R. H. P., S. 103 ff.)

Stolz und Eitelkeit können bei solchen Wettspielereien eine eher verwirrende Rolle spielen. Aber Helden haben es nicht gern, wenn sie von anderen auf irgendeinem Gebiet übertroffen werden, und viele von ihnen gleichen darin Unferd im *Beowulf*, der Beowulfs Schwimmunternehmen mit Breca dem allgemeinen Spott preisgibt:

Denn er hielt es nicht aus, daß ein anderer Held
 Mannestaten mehr in Mittelgart,
 Je unter der Sonne, als er selbst vollbrachte.
 (*Beowulf*, 503–505)

Wenn also ein Held prahlt, muß er für seine Prahlerereien geradestehen, und wenn er dabei versagt, geht er automatisch des Anrechts auf Größe verlustig. Jugoslawische Dichter haben ihren Spaß daran, Türken in dieser Weise versagen und von Christen überrumpeln zu lassen: als der Albanier Musa schwört, alle Christen zu hängen, dreht Marko den Spieß einfach um und schlägt Musa den Kopf ab (*Karadžić*, II, S. 369 ff.) – um damit ihrer beider Wert in der rechten Relation zu demonstrieren. Ein großer Teil der Heldendichtung handelt nach diesen Grundsätzen und geht von der Voraussetzung aus, daß Wettstreit unentbehrlich ist, weil er zeigt, was ein Mann wirklich wert ist.

Ein Wettstreit braucht nicht immer so unerbittlich und unnachsichtig ausgefochten zu werden wie dieser. Solange der Held seine Gegner übertrifft, ist es nicht unbedingt notwendig, daß er sie auch noch demütigt. Aber dieser Geist ist vielleicht nicht ganz so verbreitet, wie man wünschen möchte, nimmt aber dennoch hin und wieder recht einnehmende Formen an. In dem Ainu-Gedicht *Kutune Schirka* erfüllt der Held seine Aufgabe, ohne von seinen Rivalen Notiz zu nehmen, aber auch ohne sie lächerlich zu machen. Ein Gerücht geht um, daß derjenige, der einen goldenen Otter im See einzufangen vermöchte, ein wunderschönes Mädchen und einen großen Brautschatz dazu gewinnen wird. Die Helden versammeln sich am Ufer des Sees und versuchen einer nach dem anderen, den Otter zu fangen. Zuerst ist der junge Mann aus dem Osten an der Reihe:

Der goldene Otter
 Glänzte wie ein Schwert;
 Dann holte der Sog der Flut
 Ihn ein und tauchte ihn unter.
 Einmal seewärts
 Mit ausgestreckter Hand
 Verfolgte ihn der junge Mann;
 Einmal landwärts
 Mit ausgestreckter Hand
 Versuchte er ihn zu fangen;
 Dann fiel er selbst keuchend auf die Felsen.
 (nach: Arthur Waley, *Botteghe Oscure*, S. 221)

Nach diesem Fehlschlag versuchen zwei weitere Krieger, der Mann von der fernen Insel und der Mann von der kleinen Insel, ihr Glück und versagen. Dann macht der Held seinen Versuch und hat Erfolg:

Der goldene Otter
 Ward unter der Welle Schaum
 Von der Flut hereingespült.
 Und da ich an der Reihe war,
 Stürzte ich mich in die Brandung,
 Hinaus in die Wogen des weiten Meeres.
 Er entschlüpfte meiner Hand,
 Aber ich gab nicht nach,
 Tauchte wieder wie ein Meeresvogel,
 Und mit einem Fuß trat ich auf ihn.
 Er schaute und sah, wer ich war,
 Und weit entfernt, sich vor mir zu fürchten,
 Auf tauchte er und schwamm in meine Arme,
 Wie ein Wasservogel auf dem Wasser schwimmend.
 (nach: Arthur Waley, *Botteghe Oscure*, S. 222 ff.)

Hier ist zweifellos ein Element des Wettstreits gegeben, aber dennoch herrscht keine Feindseligkeit zwischen den Konkurrenten und gibt es keine Verachtung für die, die versagen. Der Held beweist seinen Wert in ruhiger und fast sanfter Weise, was als ein weiterer Beweis für seine Überlegenheit anzusehen ist.

Ein zweites zentrales Merkmal heroischer Erzähldichtung ist die Tatsache, daß sie sich im ganzen auf die glücklichen Wenigen konzentriert und alle anderen vernachlässigt. In den überfüllten Schlachtszenen der *Ilias* ist nur sehr wenig von dem einfachen Soldaten in Reih und Glied die Rede. Sie sind vorgehanden, und ihre massierten Aktionen bei Vormarsch oder Rückzug werden in wenigen Worten skizziert, aber sie spielen keine wirklich wichtige Rolle und ihre persönlichen Schicksale sind gänzlich uninteressant. Wenn Personen niederer Herkunft, wie etwa Dolon oder Thersites, für die Geschichte unbedingt

notwendig werden, werden sie abfällig behandelt oder gar lächerlich gemacht. Die gleiche Mißachtung der großen Masse findet sich auch im *Rolandslied*, wo trotz Zeilen wie

Gewaltig ist die Schlacht und allgemein (1320)

oder

Es sterben da die Heiden hundertweis und tausendweis (1417)

die Hauptaufmerksamkeit des Dichters den einzelnen Helden gilt, die gering an Zahl sind und darum auch größeres Ansehen verdienen. Der *Cid* zeigt eine ähnliche Haltung. Der Dichter kümmert sich sehr um den *Cid* selber und seine engsten Begleiter, aber kaum um irgendjemand sonst. Im *Manas* spielen *Manas* selber und *Alaman Bet* die Hauptrollen, auch haben einige andere Krieger bedeutende Momente, aber die Masse der Armee findet wenig Beachtung. Selbst in den Liedern aus dem serbischen Aufstand gegen die Türken, der ja in der Tat eine wahrhaft nationale Erhebung war, sind die Dichter nur an einigen wenigen Führern wirklich interessiert. Es ist wahr, daß sie manchmal die Vielfalt der Ereignisse in eindrucksvollen Zeilen andeuten:

Oft stießen die Heere im Nahkampf aufeinander,
 In der weiten Ebene maßen sie ihre Kräfte,
 In den grünen Triften beim Flusse *Morawa*
 Trieben sie sich gegenseitig in die *Morawa*;
 Rot gefärbt war der Fluß *Morawa*,
 Gefärbt durch das Blut von Helden und Pferden.
 (*Karadžić*, IV, S. 193)

Aber das Hauptinteresse bleibt für die beherrschenden Figuren reserviert, für die Offiziere und Heerführer. Das gleiche gilt für die neueren russischen und usbekischen Dichtungen über die Revolution von 1917 und die darauf folgenden Ereignisse. In diesen sind die Helden wohl niederer Herkunft, aber sie sind zur Sonderbehandlung auserwählt, und wir hören darum nicht mehr viel vom Fußvolk des Proletariats. Der gleiche Geist ist auch in Friedenszeiten lebendig. Wenn der karakirgisische Sänger von den Spielen *Bok Muruns* erzählt, läßt er den Gastgeber sagen:

„Bleiben mög' das nied're Volk,
 Nur die Fürsten mögen ringen,
 Zu dem Lanzenspiel sich stellen.“
 (*Radloff*, V, S. 171 und 179)

Ruhm ist das Vorrecht der Großen, und die heroische Welt ist so eingerichtet, daß ihnen viele Chancen geboten werden, diesen Ruhm zu erwerben.

Von dieser allgemeinen Regel gibt es einige scheinbaren Ausnahmen. An verschiedenen Stellen der Heldendichtung spielen nämlich Männer und Frauen

niederer Herkunft eine durchaus bedeutende Rolle und werden mit Sympathie und Respekt behandelt. Neben Homers Schweinehirt Eumaios, der sich schließlich als Königssohn entpuppt, hat die *Odyssee* noch andere Personen niederer Stellung, die edler Handlungsweise fähig sind, wie vor allem Odysseus' alte Amme Eurykleia, die ihrem Herrn nicht nur voll und ganz ergeben ist, sondern dabei auch strikte Aufsicht führt über die anderen Frauen des Haushalts, und ferner den Ziegenhirten Melanthios, der eine kleine, aber durchaus nicht unehrenhafte Rolle bei der Tötung der Freier spielt. Ähnliche Figuren treten im usbekischen *Alpamis* auf. Der Schafhirte Kultai wird vom Helden, seinem Herrn, mit „lieber Freund“ angeredet. In Alpamis Abwesenheit tut Kultai sein Bestes, um das Haus seines Herrn in Ordnung zu halten, und er traut kaum seinen Augen, als dieser zurückkommt:

„Mein Geliebter, meine Seele, mein Kind, bist du's?“

Ihm allein auch offenbart sich Alpamis, und nur seine Hilfe nimmt er in Anspruch, als er die Fremden aus seinem Haus verjagt. Ein anderer Schafhirte, Kaikubad, hilft Alpamis, als dieser von einem Kalmücken-Fürsten ins Gefängnis geworfen wird. Als Dank dafür gibt ihm Alpamis die Tochter des Fürsten zur Frau (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 104). Doch obwohl diese einfachen Menschen Rollen von einiger Bedeutung spielen, werden sie dennoch hauptsächlich nur deswegen in die Geschichte eingeführt, weil sie die Helden unterstützen und ihnen gegenüber gerade jene selbstverleugnende Verehrung an den Tag legen, die ein Held von seinen Dienern erwartet. Sie demonstrieren keineswegs primitive Demokratie, sondern eine durch und durch monarchische oder aristokratische Weltordnung, in der Dienen seine eigene Würde hat und seine eigene Ehre verdient. Aber dennoch bleibt der Diener dem heroischen Kreis der Hauptpersonen absolut untergeordnet.

Unter solchen Voraussetzungen und mit solchen Anschauungen von Ehre, persönlichem Wert und aristokratischen Vorrechten gingen die Heldendichter daran, ihre Geschichten zu konstruieren und dabei die Handlung so lebendig und interessant zu gestalten, wie sie nur konnten. Obwohl ihre Kunst in vielerlei Hinsicht recht primitiv bleibt, verdient sie doch in einzelnen Punkten höchste Aufmerksamkeit, zumal sie illustriert, was ein Dichter tun muß, um eine Dichtung der Tat zu kreieren. Er kann beispielsweise manchmal einen besonderen Effekt schon mit der bloßen Bemerkung erzielen, daß irgend etwas geschieht – und nichts weiter darüber sagt. Einige Geschehnisse sind schon bei dem bloßen Gedanken an sie bedeutsam genug und so faszinierend, daß man nach nichts weiter mehr fragen mag. Der flüchtige, momentane Eindruck von einem Mann, der über Land reitet oder einen Feind verfolgt oder in der Schlacht fällt, braucht anscheinend nicht mehr als eine nackte Feststellung der Tatsachen. Doch selbst

diese scheinbar mühelose Kunst ist weniger simpel als es scheint. Sie setzt einen Akt der Auswahl voraus, die der Dichter von seinem Material zu treffen hat, und obgleich dies vielleicht weitgehend unbewußt geschieht, muß es doch von einem Blick für die wesentlichen Elemente in einer Situation geleitet sein. Tatsächlich ist ja bereits die bloße Auslassung von etwas, das unsere Aufmerksamkeit von der fundamentalen Bedeutung eines Vorgangs ablenken könnte, ein höchstens Scharfsinn erforderndes Unternehmen. Im *Rolandslied* zum Beispiel nimmt der Gefechtsbericht plötzlich eine neue, heftige Wendung, wenn Olivier auf Bitten Rolands aufhört, mit dem Speer zu fechten und sein Schwert zieht:

Darauf zog Olivier sein gutes Schwert,
Denn darum hat ihn sehr sein Freund Roland,
Und ihm bewies er sich als wackrer Ritter. (1367 ff.)

Gerade die Simplizität erzielt hier eine Wirkung von vollkommener Kunst. Hier mehr zu sagen, würde die Würde des Augenblicks zerstören, denn was zählt, ist die direkte Mitteilung des Geschehens, und dieses bedarf keines weiteren Kommentars. Das Ziehen des Schwerts ist wichtig wegen der Folgen, die sich daraus ergeben, aber alles, was wir brauchen, ist der Hinweis, daß es geschehen ist. Überall in der Heldendichtung wird diese Kunst praktiziert. Da es ihre erste Aufgabe ist, eine Geschichte zu erzählen, müssen die Geschehnisse der Geschichte klar und eindeutig sein. Dafür haben einige der primitiveren Heldenlieder, wie etwa die der Osseten und Armenier, eine Erzählweise entwickelt, in der die Ereignisse möglichst schnell hintereinander aufgezählt werden in der festen Überzeugung, daß allein das, was vorgeht, von Bedeutung ist. Natürlich muß der Dichter, wenn er seinen Plan erfolgreich durchführen will, bei der Auswahl der hervorzuhebenden Teile des Geschehens mit äußerstem Geschick vorgehen und genau wissen, was die Phantasie seiner Zuhörer besonders reizen wird. Aber die Erfahrung lehrt, wie so etwas zu machen sei, und die so entstandenen Erzählungen haben in den meisten Fällen den gewünschten Erfolg.

Da Heldendichtung fast ausschließlich vor einem Publikum von Zuhörern vorgetragen wird, muß der Sänger nicht nur Themen wählen, die schon an sich attraktiv sind, sondern sich auch bei der Suche nach etwas zusätzlich Interessantem immer auf eine einzige Stimmung oder einen ganz bestimmten Effekt konzentrieren und jede unnötige Komplizierung vermeiden. In dieser Beziehung unterscheidet er sich beträchtlich von den Autoren „literarischer“ Epik, die, weil sie für Leser schreiben, ihr Werk mit Wiederholungen und Assoziationen und Zwischentönen jeder Art anreichern können. Der Sänger dagegen muß in seinem Vortrag immer gleich und ohne Umwege zur Sache kommen und daran festhalten. Andernfalls würde er seine Zuhörer verwirren oder sogar die Pointe

seiner Geschichte zerstören. Darum finden wir, daß er sich fast immer an nur einen Aspekt einer Situation hält und daraus das Beste macht. Dafür liefert Homer zahlreiche Beispiele. Man betrachte zum Beispiel den Augenblick, da Achilles Priamos' Bitten um den Leichnam Hektors stattgegeben hat und nun eine Mahlzeit vor ihnen aufgetragen wird. Die Krise ist vorüber, der alte Mann hat bekommen, um was er den Bezwinger seines Sohnes gebeten hat. Hier ist tatsächlich ein Fall gegeben, der alle Möglichkeiten offenläßt, aber Homer bleibt einfach und direkt und konzentriert sich auf einen einzigen Effekt:

Und sie erhoben die Hände zum leckerbereiteten Mahle.
Aber nachdem die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war,
Nun sah Priamos, Dardanos' Sohn, mit Erstaunen Achilleus,
Welch ein Wuchs, und wie edel! Er glich unsterblichen Göttern.
Auch vor Priamos, Dardanos' Sohn, erstaunet' Achilleus,
Schauend das Angesicht voll Würd' und die Rede vernehmend,
Nachdem sie gesättigt den Anblick einer des andern.
(*Ilias*, XXIV, 627-633)

Homer teilt nur ein einziges, eindrucksvolles Merkmal mit, die Stille, die beim Essen herrscht, während der alte Mann und der junge Mann sich gegenseitig ansehen. Es ist ein Triumph der Auswahl. Trotzdem ihm fast alle Möglichkeiten offenstanden, entschloß sich Homer, gerade das zu tun und sonst nichts. Heldendichtung verfährt so, weil sie muß. Aber sie zieht daraus ihre Vorteile, indem sie Situationen vorstellt, die so einfach sind, daß wir unmittelbar auf sie reagieren und uns von der einen, überwältigenden Stimmung gefangen nehmen lassen.

Kämpfen ist das Lieblingsthema aller Heldendichtung. Kaum einer dürfte an einem guten Kampfbericht völlig desinteressiert sein, aber es gibt mehr als eine Weise, einen solchen Bericht wirklich attraktiv zu gestalten. Da in der Schlacht der Wert eines Helden geprüft und enthüllt wird, konzentriert sich das Interesse auf sein Verhalten und die Art und Weise, wie er seine natürlichen Gaben nutzt. Körperliche Kraft allein ist kaum jemals genug, und der Held, der dazu nicht auch noch Geschicklichkeit an den Tag legt, gilt als nicht sehr bedeutend. Er sollte neben kräftigen Armen ein gutes Auge besitzen. Denn gerade die Attraktion harter, aber auch wohlberechneter Schläge belebt die zahlreichen Zweikämpfe in der *Ilias* oder im *Rolandslied*. Uns mögen sie heute vielleicht monoton erscheinen, aber für ein Publikum, das den handgemeinen Nahkampf und die Technik von Hieb und Stich noch aus eigener Erfahrung genau kannte, müssen sie höchst aufregend gewesen sein. Deshalb erzählen die Dichter auch so genau, wo und wie ein Hieb oder Schlag angebracht wird, welche Wirkung er hat und was sonst noch an ihm bemerkenswert ist. Da sie es ferner immer mit einer ganz besonderen, überlegenen Klasse von Kämpfenden zu tun haben, beschreiben sie gern ungewöhnliche Kraftleistungen und außer-

ordentliche Beweise von Geschicklichkeit, berichten sie von Schlägen, deren kein gewöhnlicher Sterblicher fähig wäre, die aber von Helden erwartet werden können. Die Wirklichkeit des Krieges wird damit einem Selektionsprozeß unterworfen, durch den die Spannung erhöht und der Geschmack an militärischen Details reichlichst befriedigt wird. Der Dichter des *Rolandsliedes* hat Verständnis für diesen Bedarf. Roland und Olivier teilen Schläge aus, deren kein anderer Mensch fähig wäre. Sie spalten Männer vom Kopf bis zum Sattel in zwei Hälften³, treiben ihre Speere durch anderer Leute Schilde, Brustpanzer und Körper oder schlagen Köpfe ab mit einem Streich. Homers Krieger entledigen sich ihrer Aufgaben nicht ganz so hervorragend und simpel. Da ihre Hauptangriffswaffe der geworfene Speer ist, kommt es bei ihnen in erster Linie auf genaues Zielen und enorme Wurfkraft an. Darum erzählt Homer detailliert, wie sie ihre Speere werfen und was sie damit treffen, ob Hals oder Brust oder Bauch oder Hintern. Die Spannung ergibt sich hier aus der Erwartung, was ein Speerwurf zur Folge hat, ob er nun trifft oder danebengeht. Für das Publikum ist das alles aufregend wie ein großes Spiel, in dem die Seiten einander ebenbürtig sind und der Ausgang allein von Kraft und Geschicklichkeit der Beteiligten abhängt.

Die Kampfdichtung gewinnt an Intensität, wenn zwei besonders große und berühmte Krieger einander gegenübergestellt werden. Dann genießen wir das Spektakel in seiner Absonderung besonders rein und werden durch das sonst übliche allgemeine Handgemenge nicht weiter verwirrt. Dieser Genuß kann teilweise fast körperlich sein. Der Zuhörer indentifiziert sich mit den Kämpfenden und fühlt geradezu das Prickeln in Muskeln und Sehnen mit, die dort zweckdienlicher Arbeit zugeführt werden. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der kalmückische Bericht von einem Kampf zwischen Chongor und Aرسالانгин:

Einer versuchte, den andern aus dem Sattel zu werfen,
Bis die acht Hufe der Pferde verknäuelte waren.
Aber keiner blieb siegreich.
Aus den Scheiden zogen sie ihre glänzenden Schwerter,
Sieben oder acht harte Schläge tauschten sie aus,
Und sie trafen einander am ganzen Körper.
Aber keiner blieb siegreich.
Heftiger wurde der Kampf, sie landeten Gürtelschläge,
Sie trafen einander vorne und hinten,
Löwengleich versuchten sie alle Listen
Bis weich wurden ihre starken Knie.
Aber keiner blieb siegreich.
Wie Wölfe kämpften sie,
Sie stießen sich wie Ochsen,
Bis endlich Chongor zu Boden warf
Den löwengleichigen Aرسالانгин-batyr. (Dschangariada, S. 219)

Das ist ein Kampf, den ein Mann geradezu körperlich mitfühlt, und der Dichter wendet sich direkt an die Erfahrung seiner Zuhörer, um seinen sinnlichen Eindrücken größere Realität zu verschaffen. Wir fühlen die Anstrengung und Heftigkeit des Ringens, wie die beiden ihre Körper zu Höchstleistungen antreiben, bis Chongor endlich seinen Gegner niederzwingt. Solche Darstellungsweise ist in der Heldendichtung weit verbreitet, da sie eines der greifbarsten Elemente der Schlacht wiedergibt, nämlich die Erfahrung körperlicher Anstrengung und Anspannung aller Kräfte. Das ist in einfacherer Form das gleiche, was Homer tut, wenn er erzählt, wie Aias, von den vorrückenden Trojanern bedrängt, seine Schultern unter dem Gewicht des großen Schildes müde werden fühlt, zu schwitzen beginnt und nach Atem ringt (*Ilias*, XVI, 102 ff.). Selbst Helden haben Augenblicke, da ihr Körper vor der starken Beanspruchung versagt, und dann erzählt der Dichter die einzelnen Symptome ihrer Erschöpfung auf und gewährt damit einen Einblick in die dramatische Verwickeltheit der Situation.

Wenn ein Kampf nicht nur von zwei Antagonisten, sondern von einer Vielzahl von Helden ausgefochten wird, die alle in ihrer Art gleich bedeutend sind, gestaltet sich das Drama der Schlacht abwechslungsreicher, aber auch verwirrender. Die Aufmerksamkeit wird von einer Großszene mit Gewalttaten und Krafterleistungen beansprucht, mit einem Drunter-und-Drüber von so schnellen Bewegungen, daß der Dichter sie nicht alle genau aufzählen kann und sich auf einen mehr allgemeinen Eindruck von Lärm und übermenschlicher Anstrengung verlassen muß. Für den auf Auswahl bedachten Geschmack Homers und seine Vorliebe für individuelle Leistung sind solche Szenen natürlich uninteressant, aber andere Dichter haben ihren Spaß daran, ohne dabei die aristokratische Exklusivität aufzugeben. Wenn Orosbakow etwa erzählt, wie die Karakirgisen die Chinesen in eine Schlacht verwickeln, beschränkt er seinen Bericht auf die vierzig großen Krieger *Manas*, diesen aber widmet er die eindrucksvolle Szene eines umfassenden Vernichtungskampfes:

Die vierzig Krieger eilten zum Kampf,
 Begannen den Kampf gegen die Heiden.
 Sie brachen wie eine Sturzflut heran,
 Sie waren mit Blut besudelt.
 Hier schallte ihr Kampfgeschrei,
 Dort schwangen sie ihre Lanzen.
 Die Erde war mit Blut getränkt,
 Des Himmels Antlitz vom Staub verdunkelt.
 Wer Zeuge dieses Kampfes war,
 War seiner Vernunft beraubt.
 Die Erde erhob sich in ihren Hüften,
 Und alles in der Welt war verdreht,
 Das Innerste nach außen, das Unterste zuoberst gekehrt.

Alles, was auf dieser Erde lebte,
 War nicht wiederzuerkennen.
 Keiner bedauerte, daß der Kampf begonnen hatte,
 Tausende fielen;
 Viele Khane fielen,
 Blut floß in Strömen,
 Schlacht Pferde verendeten hier,
 Krieger starben hier,
 Reiter stürzten nieder hier;
 Wie die Pferde untergingen,
 So wurden die Fußsoldaten niedergestreckt. (Manas, S. 335)

Dies ist ein mutiger Versuch der Beschreibung einer Massenschlächtereie auf dem Schlachtfeld, und auf seine Art ein erfolgreicher Versuch. Aber aufs Ganze gesehen sind solche Szenen in der Heldendichtung recht selten, weil sie ihrer Natur nach jeden Hinweis auf individuelle Leistungen vereiteln. Darum ist Orosbakow auch keineswegs bereit, mit dieser Szene seinen Bericht zu beenden. Er fährt vielmehr mit einer Serie von Zweikämpfen fort, in denen verschiedene Krieger ihr Können zeigen. Eine solche Szene ist nicht mehr als eine Art Vorspiel zu der eigentlichen Aufgabe, nämlich zu zeigen, wie die großen Helden sich in der Schlacht bewähren.

Kämpfen und Fechten können auch außerordentliche charakterliche Eigenschaften erfordern, vor allem die Fähigkeit, in einer Krise schnelle Entscheidungen zu treffen. Dann feiert die Dichtung die Schnelligkeit der Entscheidung und die leidenschaftliche Entschlossenheit, mit der sie getroffen und in die Tat umgesetzt wird. Ein Held ist zu bewundern, der eine bedrohliche Situation dadurch zum Sieg wendet, daß er die kühnste aller möglichen Lösungen auswählt. So trifft etwa Abu Said im *Diebstahl der Stute*, als er sich von einer ganzen Schar von Feinden verfolgt sieht, eine echt heroische Entscheidung: er wendet sein Roß und greift den Gegner trotz seiner Überlegenheit an:

Und ich wendete mein Pferd und sprengte dahin wie ein reißender
 Löwe,
 Und ich preßte seine Flanken mit meiner Ferse, und fliegend raste es
 vorwärts.
 Und ich stürmte gegen ihre Reihen, nicht denkend an Wunden oder
 Gefahr,
 Und ich schlug sie mit meinem Schwert, bis die Luft wiederhallte von
 Schlägen.
 Und einmal, zweimal schlug ich zu, und meine harten Schläge trafen
 gut.
 (nach: Blunt, II, S. 183 ff.)

Weil Abu Said einmal den Entschluß gefaßt hat, so zu handeln, besiegt er seine Angreifer, und wir haben dabei das Gefühl, daß er seinen Triumph redlich

verdient, weil er das Wagnis so entschlossen auf sich genommen hat. Im *Finnsburglied* trifft Hnaef, allein mit wenigen Begleitern in einer großen Halle eingeschlossen, eine ähnliche Entscheidung. Jemand sieht ein Licht aufleuchten und fragt, ob etwa die Dachbalken der Halle in Flammen stünden, aber Hnaef weiß, daß das Licht sich in den Waffen anrückender Krieger widerspiegelt, durchschaut sofort die Situation und trifft die Entscheidung zum Kampf:

„Nicht dämmert es im Osten, kein Drache fliegt hier,
 Nicht glänzen im Brand die Giebel dieser Halle;
 Nein, Feind überfällt uns, Vögel schreien,
 Der Graupanzer klirrt, der Ger erklingt,
 Der Schild gibt Antwort. Nun scheint der Mond,
 Der Wandler, durch Wolken. Wehtat springt auf,
 Die diese Volksfeindschaft vollführen will.
 Werdet nun wach, meine wackern Krieger!
 Greift zu den Schilden, vergeßt nicht des Mutes!
 Fechtet als vorderste, furchtlos bewährt euch!“
 (*Finnsburglied*, 3-12)

Wie Abu Said trifft Hnaef eine mutige Entscheidung und wird mit Erfolg belohnt. Aber das wissen wir noch nicht in dem Augenblick, da er die Entscheidung trifft. Wichtiger ist die Fähigkeit, sofort zu erkennen, was im Anzug ist, und die notwendigen Schritte zu unternehmen, die der Gefahr angemessen sind. Wir werden nicht nur durch die offenbar verzweifelte Situation in große Spannung versetzt, sondern zur Bewunderung für den Geist aufgefordert, in dem sie gemeistert wird.

Ein kämpfender Krieger ist von geringem Wert, solange er sein Handwerk nicht versteht oder unfähig bleibt, neben der simplen Handhabung seiner Waffen mit starkem Arm und sicherem Auge auch im richtigen Augenblick und in der rechten Weise zu handeln. Sobald er das kann, verdient und gewinnt er Bewunderung, so wenn etwa im *Rolandslied* die Helden ihre eigenen oder die Streiche anderer Leute mit lobenden Kommentaren begleiten: „Das war ein Heldenstoß fürwahr“ (1280), „Das war der Streich eines wackeren Mannes“ (1288), „Wohl unserer Ritterschaft!“ (1349) oder „Gut schlägt unser Schirmherr!“ (1609). Um solche Kommentare zu rechtfertigen, erzählt der Dichter von erstaunlichen Waffentaten gegen die Sarazenen. Obwohl die homerischen Krieger weniger freigebig sind als die Helden des *Rolandsliedes* mit Lobsprüchen für die untereinander ausgetauschten Streiche, beschreibt die *Ilias* fast jeden einzelnen möglichen Schlag oder Streich aufs genaueste, wie etwa Hektors Schwertstreich, mit dem er den Speer des Aias in zwei Teile spaltet, oder wie Achilleus dem Hippodamas den Speer in den Rücken stößt, als er weglaufen will, oder wie Teukros den Gorgythion mit einem Pfeil in die Brust trifft, was zur Folge hat, daß er zusammenklappt „wie eine Mohnblüte“ (*Ilias*, XVI, 114;

XX, 402; VIII, 305). Das sind relativ kleine Episoden, die aber zeigen, wie sorgfältig der Dichter jedes einzelne Element der Kriegskunst behandelt. Wenn es jedoch zu den großen Begegnungen zweier hervorragender Helden kommt, tendiert die Geschichte sogar zu noch größerer Genauigkeit und Realistik. Achilleus' großer Zweikampf mit Hektor wird, trotzdem das Ergebnis schon vorher feststeht, mit großer Sorgfalt bis ins letzte Detail geschildert. Auch in den Dichtungen anderer Völker, der Kalmücken etwa oder der Karakirgisen, zeigen die Dichter ihren offenbaren Spaß daran, genau zu erzählen, was passiert, und zu zeigen, wie gut die Helden als Gegner zusammenpassen. Im *Manas* bietet das Gefecht zwischen den Karakirgisen und dem gräßlichen Mahdi-Khan Gelegenheit zu einer ganzen Serie von aufregenden Ereignissen, zumal sich letzterer auf einem galoppierenden Büffel fortzubewegen pflegt und ein todsicherer Bogenschütze ist (*Manas*, S. 332 ff.). Mehrere Helden treten ihm abwechselnd ohne Erfolg entgegen, und er wird schließlich nur durch einen gemeinsamen Angriff aller besiegt, an dem auch *Manas* selber und der große Alaman Bet teilnehmen. Hinter solchen Passagen verbirgt sich ein erstklassiges Wissen von den Kampftechniken und eine Freude an der Geschicklichkeit und Gewandtheit im Waffengebrauch. Sie rechnen mit einem Publikum, das den Gegenstand genau kennt und gern darüber reden hört.

Heldendichtung wird besonders spannend, wenn sie ihre Helden Aufgaben in Angriff nehmen läßt, die jenseits des Vermögens fast aller übrigen Menschen liegen. Bei solchen Gelegenheiten gilt die Bewunderung der Zuhörer gleichermaßen den körperlichen Fähigkeiten, die furchterregende Widerstände glatt überwinden, wie dem tollkühnen, unbeugsamen Feuergeist, der die Helden durch alle Widrigkeiten hindurchträgt. Ein ossetisches Gedicht liefert ein Beispiel für eine solche extreme Situation. Die Narten sind nicht in der Lage, eine Festung einzunehmen, bis Batrads zu ihrer Hilfe herbeieilt und zu einer bemerkenswerten Kriegslist greift:

Batrads gibt den Kriegern der Narten Befehl:
 „Bindet mich mit einem Tau an einen Pfeil,
 Und schießt mich mit dem Pfeil in die starke Festung!“
 Die Narten waren erstaunt: was er wohl denkt?
 Aber zu tun, was er ihnen gebot, waren sie verpflichtet;
 Seine Befehle führten sie aus.
 „Jetzt legt den Pfeil auf den Bogen,
 Spannt ihn bis ans letzte Ende,
 Und schießt den Pfeil in die Chisowsk-Festung.“
 Wie er befahl, so taten sie.
 Er streckte Arme und Beine in voller Länge aus –
 Batrads flog in die Chisowsk-Festung,
 Er durchstieß die Mauer und schlug darin ein Loch.
 (*Dinnik*, S. 65)

Das ist eine merkwürdige Geschichte und nicht so leicht als wirklich vorzustellen. Aber wir können den Geist würdigen, in dem Batrads ein schwieriges Problem in Angriff nimmt, und das Selbstvertrauen, das ihn schließlich zum Siege führt. In etwas übertriebener Weise demonstriert dieses Gedicht jene Dinge, die Helden manchmal tun, um ihren heroischen Sonderwert unter Beweis zu stellen. Sie würden solche Dinge nicht tun, wenn ihre Körperkräfte nicht ungewöhnlich groß wären, und Batrads verdient sicherlich das Beiwort „stahlbrüstig“, das der Dichter ihm beilegt. Doch was Batrads tut, und die Wirkung, die es auf uns hat, entsprechen im Prinzip dem, was andere Helden an anderen Orten tun. Die Kombination von Mut, Selbstvertrauen und Körperkraft ist wesentlicher Bestandteil der Ausrüstung eines jeden Helden, und wenn er das alles dann wirklich in die Tat umsetzt, bleibt uns nur die Bewunderung der Tatsache, daß es funktioniert. Der rein körperliche Reiz fehlt kaum jemals in der Heldendichtung, aber er wird vertieft durch unsere Einsicht in die auch vorhandenen moralischen und intellektuellen Qualitäten des Helden.

Die Effekte, die die Heldendichter Schlachten und Schlachtszenen abgewinnen, ähneln im Grunde denen, die sie aus fast jeder Art Aktion herauszuziehen vermögen. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil ihrer Kunst. Aber diese Effekte erhalten eine besondere Bedeutung durch ihre Verbindung mit dem heroischen Ehrenkult. Ehre ist der Mittelpunkt heldischen Seins, wenn sie angezweifelt, angegriffen oder beleidigt wird, muß der Held sie verteidigen und rechtfertigen, weil er seiner Rolle untreu werden würde, wenn er nicht alles täte, um seinen Wert zu erweisen. Diese Anschauung liegt fast aller Heldendichtung zugrunde und gibt ihr ihre spezifische Atmosphäre und innere Haltung. Die Verteidigung der Ehre muß nicht unbedingt grausam und blutrünstig sein; sie kann genauso wirkungsvoll in Ruhe geschehen. Wenn sich beispielsweise Ilja von Murom beleidigt fühlt, weil Fürst Wladimir ihn zu einem Fest nicht eingeladen hat, zeigt er seinen Zorn dadurch an, daß er die Kirchen von Kiew beschädigt, und zwar so erfolgreich beschädigt, daß Wladimir nichts anderes übrig bleibt, als ihn dennoch einzuladen. Seine Ankunft im Festsaal zeigt, daß er gewonnen hat:

Wladimir, Fürst des königlichen Kiew,
Ging mit Prinzessin Apraxja
Zum alten Kosaken Ilja von Murom;
Sie nahmen ihn bei seinen weißen Händen
Und sprachen zu ihm mit folgenden Worten:
„O du alter Kosak, Ilja von Murom!
Dein Platz war wirklich der bescheidenste von allen,
Aber jetzt ist er der höchste von allen am Tisch!
Setz dich nieder am Eichentisch.“
(*Gilferding*, II, S. 40; *Chadwick*, R. H. P., S. 64)

Die Ehre ist wiederhergestellt, und alles ist gut. Und wir können nur erfreut darüber sein, daß Iljas Wüten einen so glücklichen Ausgang nimmt. Etwas grimmiger geht's im *Manas* zu, wo Manas die Khane, die ein Komplott gegen ihn schmieden wollten, demütigt, indem er sie betrunken macht und ihnen dann seinen Willen aufzwingt. Keineswegs versucht er dabei, seine hochmütige Befriedigung zu verbergen:

Wie die Mitternacht war sein Blick,
Er war erzürnt wie ein trüber Tag,
Er leckte seine Lippen wie ein Schwert,
Seine Wangen waren gespannt
Und mit Bärten bewehrt,
Die wie Säbel aus Buchara waren.
Seine beiden Bärte
Konnten fast in die Schranken treten
Mit den Lanzen, die ein Wachtposten hält;
Dunkelheit bedeckte seine Schläfen.
Der Löwe schüttelte die Mähne seiner Haare,
Die so reichlich wuchsen,
Als ob sie mit Wolle wetteifern wollten.
Fünf haarige Strümpfe
Hätte man aus ihnen machen können. (*Manas*, S. 66 ff.)

So Manas im Augenblick seines Triumphes, und die kühnen, primitiven Bilder fangen etwas von seiner heroischen Haltung ein. Das ist kein fröhlicher Triumph wie der Iljas, aber er ist kaum weniger vollkommen und genugtuend.

Genugtuung der Ehre – das berührt tiefere Fragen als die genannten und kann höchst dramatische Formen annehmen. Letztlich bedeutet einem Helden seine Ehre mehr als alles auf der Welt, und wenn er die Wahl hat zwischen ihr und was es sonst geben mag, ist er fast verpflichtet, die Ehre zu wählen. Dieses Problem wird mit Nachdruck im *Gilgamesch* aufgeworfen. Gilgamesch und sein Freund Engidu haben die Götter mit ihrem enormen Heldenmut in Rage gebracht, und die Götter beschließen ihren Tod. Sie senden einen fürchterlichen Stier aus, der die beiden töten soll, aber die Helden vernichten auch ihn. Als sie seinen Leichnam als Opfer darbringen, betritt die Göttin Ishtar, deren amouröse Avancen Gilgamesch einst mit Hohn zurückgewiesen hatte, die Bühne:

Auf stieg Ishtar auf Uruk-Garts Mauer,
Sie sprang auf, stieß ein Wehgeschrei aus:
„Weh über Gilgamesch, der mich beschmäht hat!
Den Himmelsstier erschlug er!“
Da Engidu diese Rede der Ishtar hörte,
Riß er des Himmelsstiers Keule ab und warf sie ihr hin:
„Kriegte ich dich, auch dir tät' ich wie diesem!
Sein Geweide hängt' ich an deinen Arm!“

Es scharfe Ischtar die Dirnen um sich,
Die Huren und Buhlerinnen:
Über der Keule des Himmelsstiers hebt sie ein Klagen an.
(*Gilgamesch*, VI, I, 157–169)

Ehre kann kaum mehr verlangen. Gilgamesch verachtet Ischtar, die ihn zunächst zu lieben vorgab und dann seinen Tod betrieb. Er behandelt sie mit unbeschreiblicher Verachtung und beleidigt sie aufs schwerste, was um so schlimmer ist, als es sich einer Göttin ihrer Art als plump angemessen erweist. Wir können nur des Helden fast rasendes Vergnügen teilen, wenn er ihr gibt, was sie verdient.

Oft genug jedoch muß Ehre mit Blut wiederhergestellt werden, weil der Held glaubt, zu tief beleidigt worden zu sein, als daß Vergebung oder stille Befriedigung noch möglich sei. Er kann kaum weiterleben, solange er nicht jene beseitigt hat, die ihn im Zentrum seines Seins verwundet haben. Das jedenfalls fühlt Odysseus angesichts der Freier, die sein Weib belästigt und sein Haus geplündert haben. Und wenn er endlich beginnen kann, seine Rache an ihnen zu vollziehen, singt seine Seele Triumph:

Jetzt entblöbte sich von den Lumpen der weise Odysseus
Sprang auf die hohe Schwel' und hielt in den Händen den Bogen
Samt dem gefüllten Köcher; er goß die gefiederten Pfeile
Hin vor sich auf die Erd' und sprach zu der Freier Versammlung:
Diesen furchtbaren Kampf, ihr Freier, hab' ich vollendet!
Jetzt wähl' ich ein Ziel, das noch kein Schütze getroffen,
Ob ich's treffen kann, und Apollon mir Ehre verleihet.
(*Odyssee*, XXII, 1–7)

Dann beginnt das Schlachten mit dem Tod des Antinoos. Wenn noch einer der Freier Zweifel gehegt haben sollte, daß dies wirklich Odysseus sei, so wissen sie jetzt, woran sie sind. Und Odysseus reibt es ihnen unter die Nase, verspottet sie, weil sie geglaubt hatten, er werde niemals zurückkehren und sie könnten seinen Besitz verpassen, mit seinen Dienerinnen schlafen und seiner Frau den Hof machen (*Odyssee*, XXII, 35 ff.). Er verkündet, er werde jetzt Rache nehmen für all das. Homer macht kaum den Versuch, Sympathie oder gar Mitleid für die Freier zu erwecken; sie haben sich schändlich benommen und den Tod verdient. Odysseus zeigt das Triumphgefühl eines Mannes, dessen Ehre aufs tiefste verletzt worden ist und der endlich die Chance hat, sich Genugtuung zu verschaffen. Darauf allein konzentriert sich Homer, und der Tod jedes einzelnen der Freier ist eine Entwicklungsstufe dieses Prozesses. Zweifellos ist die ganze Schlächterei brutal, und man darf durchaus der Ansicht sein, daß die Freier schärfer bestraft werden als sie verdienen. Aber Homer ist da anderer Ansicht. Ihn kümmert allein die verletzte Ehre seines Helden, die nur mit Blut rein-gewaschen werden kann.

Das Bestreben, der Ehre zu genügen, kann noch weit leidenschaftlichere Formen annehmen. Odysseus, dessen Rache sich lange verzögerte und sorgfältig durchgeplant war, handelt fast nach einem abstrakten Prinzip. Andere Helden dagegen lassen sich fast widerstandslos von ihrem flammenden Zorn hinreißen. Als Hektor Patroklos getötet hat, wird Achilleus von einem blutrünstigen Verlangen nach Rache geradezu geschüttelt. Er kann den Gedanken einfach nicht ertragen, daß er, der größte aller Kriegshelden, durch Hektor seines besten Freundes beraubt sein soll. Diese Leidenschaft reißt ihn mit sich fort, bis er Hektor endlich getroffen und getötet hat. Aber solange findet niemand Gnade vor seinen Augen, greift er sogar den Flußgott Skamandros an und zeigt keinerlei Mitleid mit Priamos' jüngstem Sohn Lykaon, den er einst gefangengenommen und in die Sklaverei verkauft hatte. Jetzt bringt ihn dessen Anblick in höchste Wut, er glaubt, die Toten stünden gegen ihn auf. Lykaon ist waffenlos und bittet um sein Leben, aber Achilleus bleibt unerbittlich:

„Törichter, nicht von Lösung erzähl' und schwatze mir länger!
Denn bevor Patroklos den Tag des Geschicks erreichte,
War ich annoch im Herzen geneigt, zu schonen der Troer;
Viel' auch führt' ich gefangen hinweg und verkaufte sie lebend.
Doch nun fliehe den Tod nicht einer auch, welchen ein Dämon
Hier vor Ilios Mauern in meine Hand mir gesendet,
Aller Troer gesamt, und am wenigsten Priamos' Söhne!“

(*Ilias*, XXI, 99–105)

Achilleus tötet Lykaon und wirft die Leiche in den Skamandros. Homer zeigt eine wahrhaft schöpferische Erfindungsgabe darin, nichts zuzulassen, das zwischen die Heldenehre und ihre blutige Satisfaktion treten könnte. Da Achilleus sich einmal entschlossen hat, den Tod des Patroklos an den Trojanern zu rächen, ist es für Knaben wie Lykaon völlig sinnlos, um Gnade zu flehen.

Die Art, in der die Heldendichtung sich das Prinzip der Ehre zunutze macht, muß früher oder später zu einer Behandlung der zwischenmenschlichen Beziehungen überhaupt führen. Wenn auch der Held den Wunsch hegen mag, in sich selbst vollkommen zu sein, und damit in einigen Fällen auch Erfolg hat, wird er sich dennoch seiner Rolle unter anderen Männern und Frauen nicht entziehen können. Er bleibt, trotz aller seiner Überlegenheit, ein Menschenwesen und menschlicher Gefühle in einem manchmal sogar außerordentlichen Grade durchaus fähig. Er kann nicht völlig für sich allein leben, er braucht einen Mitmenschen, dem er sein Herz ausschütten und den er zum Partner seines Ehrgeizes machen kann. Deshalb die vielen großen Freundespaare in der Heldendichtung: Achilleus und Patroklos, Roland und Olivier, Gilgamesch und Engidu, die Usbeken Alpamis und Karadschan, die armenischen Brüder Sanasar und Bagdasar. Wenn der Held eine Freundschaft mit einem Manne schließt, der nur etwas weniger heldisch als er selber sein muß, entsteht eine Partner-

schaft ganz besonderer Art. Die Partner teilen die Gefahren und den Ruhm, und die Ehre des einen ist die Ehre des andern. Solche Freundschaften basieren auf gegenseitigem Respekt, und jeder der Partner erwartet und erhält vom andern das Höchste. Es paßt sehr gut dazu, wenn etwa die große Freundschaft zwischen Gilgamesch und Engidu mit einem gewaltigen Zweikampf der beiden beginnt, denn dabei erfährt jeder, was der andere wert ist, und wird gegenseitige Anerkennung geboren. Die Liebe eines Helden zu seinem Freund ist eine andere als die Liebe zu seiner Frau oder seiner Familie, denn sie ist zwischen Gleichgestellten geschlossen und beruht auf der Identität der Ideen und Interessen. Ein Held spricht mit seinem Freund weitaus offener als mit seiner Frau und sucht dessen Rat in Dingen, über die er mit seiner Frau niemals diskutieren würde.

In Verbindungen solcher Art ist der eine der Seniorpartner – Achilleus, Gilgamesch, Roland, Alpamis, Sanasar – und der andere der Juniorpartner – Patroklos, Engidu, Olivier, Karadschan, Bagdasar. Der Senior macht gewöhnlich die Vorschläge und erwartet, daß sie ausgeführt werden, während der Junior Kritik üben und Anregungen vorbringen kann und keineswegs zu blindem Gehorsam verpflichtet ist. Am Ende wird eine Einigung erzielt, selbst wenn einer der Partner an ihrer Weisheit zweifelt. Als Gilgamesch seinen Plan für die Vernichtung des Riesen Chumbaba entwickelt, bringt Engidu ernsthafte Einwände dagegen vor, die aber von Gilgamesch mit einem heroischen Appell beiseitegeschoben werden:

„Wen, mein Freund, wird der Tod nicht besiegen?
Wahrlich, ein Gott lebt immer in des Tages Helle,
Aber die Tage der Sterblichen sind gezählt.
Alles, was sie tun, ist Wind.
Aber da du dich vor dem Tode fürchtest,
Ist auch dein Mut keine Hilfe mehr.
Ich will dein Wächter sein.“ (Gilgamesch, III, IV, 5-11)

Dem unterwirft sich Engidu, und Chumbaba wird mit vereinten Kräften zur Strecke gebracht. Schwerwiegender ist die Meinungsverschiedenheit über das Blasen des Horns im *Rolandslied*. Als Olivier die Sarazenen anrücken sieht, ruft er Roland zu, sein Horn zu blasen und damit Karl den Großen zu Hilfe zu rufen. Er wiederholt seine Aufforderung dreimal, und dreimal lehnt Roland ab (1051 ff.). Was für Olivier eine weise Vorsichtsmaßnahme ist, ist für Roland vom Standpunkt der Ehre undurchführbar. Da er versprochen hat, die Armee im Rücken zu schützen, kann er nicht um Hilfe bitten; denn damit würde er zugeben, daß die Aufgabe über seine Kräfte geht. Olivier wird von diesen Argumenten zwar nicht überzeugt, fügt sich aber unwillig wie einem Vorgesetzten. Wenig später kehrt die Ironie des Schicksals die Situation um. Jetzt will Roland, der einsieht, daß der Kampf gegen den weit überlegenen Feind hoffnungslos ist,

das Horn blasen und Karl zu Hilfe rufen. Aber diesmal ist Olivier dagegen, weil der Kaiser ihnen das niemals verzeihen würde (1702 ff.). Seine Opposition ist heftig und leidenschaftlich, und die Freunde sind nahe daran, sich zu schlagen. Aber wieder setzt sich Roland durch und bläst das Horn. Natürlich ist es zu spät, und beide Helden sind tot, bevor Karl der Große ankommt. Man könnte argumentieren, daß in beiden Fällen Roland unrecht und Olivier recht hat, aber die Dichtung lebt von der Spannung, daß sich die beiden Freunde über eine fundamentale Frage der Ehre entzweien.

Die *Ilias* führt einen Fall der Übereinstimmung zwischen zwei Freunden vor, der kaum weniger tragisch endet als eine Meinungsverschiedenheit. Als Achilleus plant, die Achaier dadurch zu demütigen, daß er ihre Niederlage zuläßt, und damit auch weitgehend Erfolg hat, ist sein Freund Patroklos darüber tief unglücklich. Er schilt Achilleus wegen seiner Hartherzigkeit und bittet um die Erlaubnis, den unglücklichen Achaiern in der Schlacht beistehen zu dürfen (XVI, 21 ff.). Er ist völlig im Recht. Er hat Achilleus loyal unterstützt, bis der Plan Erfolg zeitigte, und wünscht nun nicht, daß er zu weit getrieben wird. Achilleus erlaubt ihm zu tun, was er will. Zweifellos hat auch er inzwischen einzusehen begonnen, daß er zu weit gegangen ist, aber sein Stolz erlaubt ihm noch nicht, an der Schlacht teilzunehmen und die Lage zu retten. Stattdessen leiht er Patroklos seine Waffen und schickt ihn hinaus. Das Ergebnis: Patroklos wird getötet und Achilleus bedauert seine Entscheidung bitterlich. Als er die Nachricht von Patroklos' Tod erfährt, fühlt er, daß er selber schuld daran ist und sein Freund hätte gerettet werden können, wenn er, Achilleus, selber dabei gewesen wäre (XVIII, 82 und 100). Diesem Gefühl des Versagthabens muß er nun Luft machen, und er findet den gemäßen Auslaß im Durst nach Rache an Hektor. Damit hofft er seine eigene Ehre und die Ehre seines gefallenen Freundes wiederherzustellen. Die Stärke des Dichterischen liegt hier in den mächtigen menschlichen Gefühlsausbrüchen, die die Situation heraufbeschwört und ihr eine tiefere Bedeutung geben.

Freundschaften dieser Art sind auf einer tiefen Zuneigung gegründet. Als Achilleus von Patroklos' Tod hört, streut er Asche auf sein Haupt, sein Gesicht und seine Kleider, wirft sich in den Staub und rauft sein Haar. Seine leidenschaftliche, unkontrollierte Natur reagiert mit schrecklicher Gewalt auf das Gefühl des Verlustes, und tatsächlich ist ihm ein wesentlicher Teil seines ganzen Seins genommen worden. Er muß ganz von vorn anfangen, ohne jenes Element seines Lebens, das er für selbstverständlich nahm und so sehr geschätzt hatte. In ähnlicher Weise wird Gilgamesch vom Tod Engidus getroffen. Obwohl er weniger direkt dafür verantwortlich zu machen ist wie Achilleus für den Tod Patroklos', ist er nicht völlig ohne Schuld. Denn die Götter haben Engidu getötet, weil er an den Taten Gilgameschs beteiligt war. Über dem toten Engidu klagt Gilgamesch:

„Hört mich, ihr Ältesten von Uruk, hört mich an!
 Um Engidu weine ich, um meinen Freund,
 Wie ein Klageweib bitterlich klagend!
 Du Axt an meiner Seite, so verläßlich in meiner Hand!
 Du Schwert an meinem Gurt, du Schild, der vor mir ist!
 Du mein Festgewand, du Gurt für meine Kraftfülle!
 Ein böser Dämon stand auf und nahm ihn mir weg!“

(*Gilgamesch*, VIII, II, 1–8)

Er erinnert daran, was er und Engidu zusammen vollbracht haben und läuft haareraufend vor dem Leichnam seines Freundes hin und her. Wie Achilleus sich dann besinnt, daß er seinem toten Freund die letzten Ehren angemessen erweisen müsse, und ihm ein großartiges Begräbnis besorgt, so verspricht auch Gilgamesch, etwas Ähnliches für Engidu zu tun:

„Ich Gilgamesch, dein Freund und dein Bruder,
 Ich lasse dich ruhen auf vornehmem Lager,
 Ja auf einem Ehrenlager dich ruhn,
 Auf einem Sitz des Friedens, einem Sitz zur Linken, lasse ich dich
 hinsetzen,

Daß die Herrscher der Erde die Füße dir küssen.
 Weinen laß' ich um dich die Leute von Uruk und klagen,
 Glückliche Leute erfüll' ich mit Gram um dich;
 Ich selbst laß' schmutzbedeckt meinen Leib nach dir,
 Tu eine Löwenhaut um und lauf' in die Steppe.“

(*Gilgamesch*, VIII, II, 49 – III, 7)

Die glanzvolle Zeremonie ist der letzte Tribut, den der Held seinem toten Kameraden zollen kann, und er knausert in nichts dabei. Es ist notwendig, und sei es nur deswegen, um dem die verdiente Ehre zu erweisen, was Gilgamesch und Engidu zusammen vollbracht haben.

Freundschaften dieser Art dauern gewöhnlich bis zum Tode, geraten aber auch manchmal deswegen in Gefahr, weil beide Partner etwas verlangen, das nicht geteilt werden kann, und jeder der beiden glaubt, daß die Erlangung dieses Unteilbaren seine persönliche Ehrensache sei. Die armenischen Brüder Sanasar und Bagdasar liefern ein edles Beispiel heroischer Zuneigung und gleichgesinnter Zielstrebigkeit, die sie in vielen schweren Prüfungen erweisen. Aber unglücklicherweise möchten beide die gleiche Frau gewinnen, und aus diesem Grunde kommt es zum Kampf. Sie lieben die Frau beide nicht, denn keiner von ihnen hat sie je gesehen. Im Grunde geht die ganze Auseinandersetzung überhaupt auf ein Mißverständnis zurück, weil eine Botschaft, die die Frau an Sanasar sandte, versehentlich an Bagdasar ausgeliefert wird, der sich natürlich beleidigt fühlt, als sein Bruder auf sein Vorrecht pocht. Die Ehre erfordert, daß sie die Sache mit Waffengewalt ausfechten, und da sie Helden sind, tun sie das mit größter Leidenschaft und Konsequenz. Der Kampf dauert einen gan-

zen Tag, und da er ohne Ergebnis bleibt, wird er am nächsten Tag fortgesetzt. Da endlich kann Sanasar, der etwas stärker ist als sein Bruder, diesen aus dem Sattel werfen. In diesem Augenblick ist seine Ehre befriedigt, und damit kommen auch die mehr menschlichen Gefühle wieder zum Vorschein. Augenblicklich bedauert er, was er getan hat:

„Was habe ich getan! In meiner Wut
 Habe ich die Geschicklichkeit meiner Hände nicht erkannt!
 Ich habe ihn erschlagen, ich habe meinen Bruder getötet!“

Glücklicherweise ist Bagdasar nicht tot. Sanasar trägt ihn ins Haus und weint an seiner Seite, bis er das Bewußtsein wiedererlangt. Dann wird die Ursache des ganzen Kampfes aufgeklärt, und Bagdasar vergibt nicht nur seinem Bruder, sondern gibt seine eigene Minderwertigkeit zu:

„Bruder! Ich konnte, ach, nicht wissen,
 Daß du so viel stärker bist als ich!
 Aber um deinetwillen bin ich bereit zu sterben.
 Laß uns Frieden schließen. Du bist mutiger als ich.
 Es ist vorbei. Ich werde keine Hand mehr gegen dich erheben.
 Ich bin der jüngere, du bist mein älterer Bruder.
 Alles, was du befehlst, werde ich tun.
 Ich werde dir nicht im Wege sein, Bruder.
 Steh auf, geh und nimm das Mädchen, gewinne sie für dich.“

(*David Sasunskij*, S. 66 ff.)

Später brechen die Brüder gemeinsam auf, um die Maid zu suchen. Nachdem sie noch viele Gefahren zusammen durchstanden haben, finden sie sie und erobern sie für Sanasar. Im Endeffekt wird ihr individuelles Ehrempfinden gleichsam transzendiert von ihrer gegenseitigen Zuneigung und von dem Köder eines neuen und gefährlichen Unternehmens vollauf befriedigt.

Im Gegensatz zu den Freunden eines Helden stehen seine Feinde, was sich auch an der Behandlungsweise des Dichters ablesen läßt. Im ganzen gesehen dürfte dabei vielleicht überraschen, daß die meisten Helden ihre Gegner in Krieg oder Schlacht nicht leiden können und sogar verachten. Die Gründe dafür sind manchmal religiöser Natur, wenn beispielsweise im *Rolandslied* die Christen die Sarazenen verachten, oder die Karakirgisen und Usbeken die Kalmycken und die Serben die Türken hassen. In solchen Fällen beruht die Stärke der Helden auf einem Gefühl der Überlegenheit, die Gott ihnen verliehen hat und weiter begünstigt. Auf verschiedene Weisen wird dabei die Unterlegenheit des Feindes noch besonders hervorgehoben, um sie weniger vortrefflich erscheinen zu lassen. Darum betont das *Rolandslied* die Falschheit und unbeherrschten Leidenschaften der Sarazenen, oder der *Manas* die Verschlagenheit und Zauberkünsteleien der Chinesen, oder die Lieder auf Marko die Brutalität der Türken.

Es bleibt außer Frage, daß die Menschen sich hier im Grunde gleichberechtigt in kühner Rivalität gegenüberstehen; es ist mehr eine Frage des Rechts, das dem Unrecht feindlich gegenübersteht, und des ernstesten Bemühens, den Kampf zu gewinnen. Unter solchen Umständen ist Höflichkeit auf dem Schlachtfeld oder eine allzu große Rücksichtnahme auf die Besiegten oder die Gefangenen kaum zu erwarten. Aber dennoch verbietet die Ehre allzu große Grausamkeit gegenüber dem unterlegenen Gegner. Wie Karl der Große mit der Taufe der Sarazenen zufriedengestellt ist, so haben auch die Karakirgisen, wenn der Sieg einmal errungen ist, mit dem Plündern genug und verzichten auf eine wahllose Schlächterei. Obwohl die Helden in diesen Fällen von einer exklusiven Religion angefeuert sind, bleiben sie heroisch nur im Rahmen bestimmter feststehender Grenzen. Wenn das *Rolandslied* diese gewisse Gleichheit der Antagonisten anscheinend nicht recht wahrhaben möchte und den gegenseitigen Respekt und den Austausch von Höflichkeiten, wie er etwa zwischen Richard Löwenherz und Saladin praktiziert wurde, kaum ahnen läßt, unterwirft es sich doch gewissen Anstandsregeln und gesteht den Besiegten, selbst wenn sie Heiden sind, einige elementare Menschenrechte zu. In dieser Beziehung ist das *Rolandslied* jedenfalls nicht grundverschieden von den mohammedanischen und buddhistischen Dichtungen der Tataren und Mongolen.

Wenn Religion in der Haltung der Helden eine weniger wichtige und beherrschende Rolle spielt, besteht die Möglichkeit, daß sich die beiden gegnerischen Seiten in einem Krieg mit beträchtlich größerer Ungezwungenheit und Gleichheit behandeln. In der *Ilias* liefern sich die Achaier und Trojaner auf dem Schlachtfeld verzweifelte Kämpfe, aber dennoch gibt es keine Greuelthaten und nur sehr wenige Ausbrüche wirklichen Unrechts. Zeitweise werden sogar, wie etwa beim Zusammentreffen von Glaukos und Diomedes, freundschaftliche Beziehungen aufgenommen und Geschenke ausgetauscht, und wie wild auch Achilleus' Zorn gegen das ganze Geschlecht des Priamos wüten mag, so behandelt er doch den alten Mann bei seinem Bittbesuch um den Leichnam Hektors mit großer Feierlichkeit und Nachsicht. Natürlich nahmen an diesem Krieg, der um eines Mannes Frau willen geführt wurde, viele der Haupthelden nur teil, um durch Tapferkeit Ehre zu gewinnen. Sie hatten daher keinen Grund, die andere Seite zu hassen oder zu verachten, die in Religion und Lebensweise der ihren ja in vielem sehr nahe verwandt war. Vielleicht hat es etwas Ähnliches auch in den altgermanischen Kriegsliedern gegeben, und zwar aus den gleichen Gründen. Im *Lied von der Hunnenschlacht* ist der Kampf in der Tat fürchterlich, aber dennoch gibt es darin keine Anzeichen für echte Grausamkeit, und Humli, der Hunnenkönig, besteht ausdrücklich auf der Unverletzlichkeit des von den Goten geschickten Gesandten. Im *Hildebrandslied* geht dem Kampf zwischen Vater und Sohn ein würdiger Austausch von Fragen und Antworten über Herkunft und Vorfahren voraus. Andererseits gilt es als selbstverständlich,

daß ein Bruch der Regeln heroischen Verhaltens, wie etwa im *Finnsburglied* dargestellt, blutig gerächt werden muß. Die germanische Welt besaß, wie die Welt Homers, einen strengen Kodex für das Verhalten der Gegner untereinander. Natürlich wurden die Regeln manchmal gebrochen, aber das konnte nicht so leicht vergeben werden und forderte meist grausame Rache heraus. Im allgemeinen gilt, daß bei aller Blutrünstigkeit und Grausamkeit der Kriege und bei aller rasenden Besessenheit der Kriegsteilnehmer ein gewisser Verhaltenskodex immer beachtet worden ist, der nachdrücklich darauf bestand, daß der Gegner eines Helden letztlich doch von der gleichen Art ist wie er selber, und daß er daher immer so behandelt werden sollte, wie der Held selber behandelt zu werden wünschte.

Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel sind dann zu verzeichnen, wenn ein Held fühlt, daß ein Gegner ihn in seiner Selbstachtung verletzt oder seinen Heldenstolz beleidigt hat. Darum hat Achilleus einen so ungeheuren Haß auf Hektor, der ihm mit der Tötung Patroklos' einen unverzeihlichen Schlag versetzt hat. Er glaubt, daß sein Leben ruiniert sei, und das Bewußtsein, daß er Patroklos vorm Tode hätte bewahren können, macht seine Verbitterung nur noch größer. Sein verwundeter Stolz kann nur durch den Tod Hektors besänftigt werden, und als er ihn endlich getötet hat, fühlt er sich immer noch unzufrieden und möchte den Körper des Toten mißhandeln. Sein Zorn beruhigt sich erst, als er sich den eindringlichen Bitten Priamos' unterwirft und den Leichnam Hektors herausgibt. Damit wird er wieder vernünftig, gewinnt er sein normales Ich zurück. Ein noch fürchterlicherer Haß kommt in den *Atlamal* zum Ausdruck, wenn Gudrun an ihrem Gatten Atli Rache nimmt, weil er ihre Brüder getötet hat. Zunächst bringt sie ihre eigenen Kinder um und serviert sie Atli zum Nachtmahl. Aber das genügt ihr noch nicht; sie muß ihn unbedingt auch noch ihre Absicht, ihn selber zu töten, wissen lassen:

„Schöner schiene mir's, zu erschlagen dich selber:
Not trifft genug doch nie solchen Fürsten.
Vollführt hast du früher, das Volk kennt kein Beispiel,
Wahnsinn, Gewalttat, auf der Welt hienieden.
Nun häufstest du's noch höher, als bisher wir's wußten:
Das ärgste verübtest du; dein Erbmahl begingst du.“

(*Atlamal*, 81)

Gudrun unterscheidet sich darin von Achilleus, daß sie in einer Weise handelt, die in ihrer Situation vielleicht unvermeidlich ist, aber gleich ihm verletzt sie die üblichen Regeln, weil ihre Ehre schwerstens verletzt worden ist und sie sich daher zu dieser extremen Handlungsweise gezwungen fühlt.

Wo Ehre in Haß und Gewalttat umschlägt, kann die Heldendichtung eine besondere Art von Horror entwickeln. Das ist keineswegs gegen ihre Natur. Kriegerisches Leben bringt Blutvergießen und Zerstörung mit sich, und der

Dichter muß zwangsläufig davon berichten, und wenn dabei ein gewisses Maß überschritten wird, so ist das nur ein weiteres Zeichen dafür, daß heroisches Leben voll höchst gefährlicher Risiken steckt, und daß der Held sich diesen genau so wie den anderen Gefahren stellen muß. In den Ländern, die einmal unter der Herrschaft der Türken gelitten haben, berichten die Dichter oft ausführlich von den grausigen Taten der fremden Herren und erzählen mit brutaler Offenheit von fürchterlichen Folterungen und Verstümmelungen. Manchmal wird dabei nur die Gelegenheit wahrgenommen, um das Vergnügen der Rachsucht auszukosten, so wenn sich etwa die Türken gegenseitig foltern, wofür das griechische Lied von der Eroberung von Gardiki im Jahre 1812 ein Beispiel liefert. Ali Pascha bestraft ungehorsame Offiziere und weist jede Bitte um Gnade zurück:

„Hier, nehmt diese Männer und bringt sie hinaus zum breiten Ufer
des Sees:

Nehmt auch Holzplatten mit und jede Menge Nägel.
Weg mit euch! Nagelt sie an die Bretter und werft sie dann ins Wasser.
Dort laßt sie den ganzen Tag schwimmen, den ganzen langen Tag laßt
sie dort rudern.“
(*Passow*, CCXIX)

Wenn die Türken ihre Findigkeit in teuflischen Foltermethoden auf ihre griechischen Opfer anwenden, muß die Situation natürlich in ernsteren Tönen behandelt werden, aber die Dichter beschreiben auch sie mit dem gleichen faszinierten Horror. Es macht einen schon das Blut in den Adern erstarren, wenn man von der affektierten Ritterlichkeit liest, die ein Wesir spielt, als Kitzio Andoni gebunden vor ihn geführt wird:

„Jetzt nehmt ihn und bindet ihn schnell unten an die Platane,
Gemartert wird er nicht; ihr seht ja, daß er ein Held ist.
Nur Hämmer nehmt, und zerschlagt seine Arme und Beine mit
Hämmern;
Und brecht ihm die Arme, und brecht ihm die Beine mit den
Hämmern.

Er hat Albanier erschlagen und sogar Veli Ghekas
Mit dreizehn seiner Leute, und noch andere Soldaten.
So quält ihn nur, soviel ihr könnt, und schlagt ihn mir in Stücke.
(*Baggally*, S. 71)

Etwas wie patriotischer Stolz schwingt natürlich in der Art mit, wie der griechische Dichter von der Folterung seines Landsmannes durch den türkischen Wesir berichtet. Das waren Risiken, die die Klephten auf sich nehmen mußten, wenn sie sich gegen ihre ungläubigen Unterdrücker erhoben, und es war nur fair, sie auch aufzuzeigen. Der Leser ist mit Recht vor Schrecken gelähmt, aber dieser wird etwas gemildert durch die befriedigende Feststellung, daß die Türken ja nur ihrem Charakter entsprechend handeln und daß die

Anstrengung, sie zu vertreiben, nur um so notwendiger wird, solange Dinge dieser Art passieren.

In allen diesen Fällen geschehen die Grausamkeiten in einem Kampf zwischen zwei Völkern, und unsere Sympathien sind alle auf einer Seite. Andere Grausamkeiten sind jedoch nicht so klar definiert und erwecken entschieden gemischtere Gefühle. Es kommt tatsächlich vor, daß sich Dichter über Grausamkeiten nur um ihrer selbst willen verbreiten, sie als ein Element unter anderen in einer guten Geschichte behandeln oder zumindest als ein Mittel, die extremsten Notlagen zu illustrieren, in die das heldische Leben seine Teilnehmer führen kann. In solchen Fällen werden moralische Überlegungen unvermeidlich, und es wäre unrecht anzunehmen, daß die Dichter sich dessen nicht bewußt gewesen wären. Gerade in diesem Zusammenhang entwickelt die nordische *Ältere Edda* eine beträchtliche Fertigkeit. In einigen Liedern wird die Krise durch ein grausames Ereignis ausgelöst, über dessen Bedeutung sich der Dichter durchaus im klaren ist. Man könnte meinen, daß das darin zum Ausdruck kommende grimmige Temperament auf die harten Lebensbedingungen in Island und darauf zurückzuführen sei, daß das Leben eines Menschen dort nur wenig gegolten habe. Leicht auch wäre es, diese Haltung auf die Lebensanschauung der Wikinger zu beziehen. In Wirklichkeit dürfte sie noch weitaus älter sein. Einige der grausigsten Geschichten gehen zweifellos auf das germanische Heldenzeitalter zurück, und man darf vielleicht sagen, daß die Nordmänner eine urchimliche Brutalität bewahrten, die ihre Vettern in England und Deutschland längst abgelegt hatten. Aber welche Erklärung man auch immer finden mag, feststeht, daß das Element des Grausamen mit Geschick und Überzeugungskraft genutzt wird. Die Geschichten sind gewöhnlich kurz und bündig und berichten von Gewalttaten, die in einem relativ kurzen Zeitraum stattgefunden haben. Weil sie die übliche Geschwätzigkeit der Heldenichtung auf ein Minimum reduzierten, mußten sich die nordischen Sänger zwangsläufig an die aufregendsten Vorgänge halten. Es war unvermeidlich, daß sie eine Geschichte von Gewalttaten mit einem Höhepunkt extremer Grausamkeit krönten. Daher jene Horrorszenen, die fast ohne Parallele sind. Tatsache ist, daß auch die griechische Sage grausame Episoden kannte, wie etwa die Geschichten von Tantalos und Atreus oder Tereus, aber es ist bezeichnend, daß Homer, der sie gekannt haben muß, sie schweigend übergeht. In der nordischen Dichtung dagegen haben sich solche Geschichten von der frühesten bis zur letzten Entwicklungsphase gehalten und sich als unersetzlich gerade für die typischsten Effekte dieser Dichtung erwiesen. Obwohl sich etwas Gleichartiges in den primitiveren Zweigen der Heldendichtung sehr wohl finden ließe, dürfen wir bezweifeln, ob es da mit der gleichen kalkulierten Berechnung benutzt worden ist; es scheint vielmehr, daß das Grausame hier, zumindest teilweise, der mangelnden Einfühlungsgabe der Dichter zuzuschreiben ist.

Greuelszenen dienen oft zu nicht mehr, als den Heroismus des Helden zu unterstreichen und zu demonstrieren, daß er selbst unter den schrecklichsten und furchtbarsten Umständen seinen Mut nicht verliert und seinen Stil bewahrt. In solchen Fällen nehmen die Prüfungen, denen sich ein großer Mensch unterwerfen muß, besonders schmerzliche Formen an, aber es bleibt doch eine Prüfung, deren Zweck es ist, heldische Haltung und Standfestigkeit in ihrer ganzen, wahrhaften Größe zu enthüllen. In den grausamen Geschichten von Atli Mordunternehmen an den Söhnen Gjuki finden sich Beispiele dafür. Das erste ist, wie Högni Herz bei lebendigem Leibe herausgeschnitten wird. In den *Atlamál* gibt sich der Dichter besondere Mühe, Högni zu loben:

Sie faßten den volkskühnen; da fand sich kein Ausweg
Für die tapfern Recken, die Tat zu verzögern.
Högni lachte, es hörten die Mannen:
Kraft zeigen konnte er, Qualen ertrug er. (*Atlamál*, 61)

In der *Atlakvida* hält der Dichter einen Kommentar für überflüssig und zeigt mit bewundernswerter Kürze Högnis unglaubliche Selbstbeherrschung und Verachtung des Schmerzes:

Da lachte Högni, als zum Herz sie schnitten
Dem lebenden Helmschmied: garnicht dacht er an klagen.⁴
(*Atlakvida*, 25)

Die Grausamkeit dieser Episode ist so enorm, daß es einem fast den Atem verschlägt, aber dennoch bleibt das Gefühl erstaunter Bewunderung für einen Mann erhalten, der sich so fröhlich-natürlich einem schrecklichen Schicksal unterwirft. Ein ähnlicher Eindruck wird durch die Szene provoziert, in der Gunnar von Atli in die Schlangengrube geworfen wird. Sie erscheint sowohl in der *Atlakvida* wie in den *Atlamál*, und die Darstellung ist in beiden sehr ähnlich. Beide berichten, daß Gunnar Harfe spielt, während er in der Grube ist, und beide vermeiden es, ausführlich darauf hinzuweisen, daß er auf diese Weise dem Tod entgeht. Gunnar ist entschlossen, um keinen Preis Atli das Geheimnis des versteckten Goldes zu verraten, hinter dem Atli her ist, und der Dichter der *Atlakvida* zeigt, was Mut in einer solchen Situation alles vermag:

Lebend legte den Landherrn da
Hin in den Hof der Hunnen Schar,
Wo Schlangen glitten. Doch Gunnar schlug
Mit der Hand die Harfe hartes Mutes;
Die Saiten klangen. So soll ein kühner
Ringvergeuder Reichtum hüten. (*Atlakvida*, 34)

Der Dichter der *Atlamál* ist weniger an den Gründen für Gunnars Leiden interessiert als an der Art und Weise, wie er damit fertig wird. Er erwähnt das

aufschlußreiche Detail, daß Gunnar die Harfe mit seinen Füßen spielt – weil, wie das Publikum wissen muß, seine Hände gefesselt sind:

Die Harfe nahm Gunnar, er griff mit den Fußzweigen;
Die Weiber weinten, so wußt er zu spielen.
Es klagten die Krieger, die den Klang hörten;
Die Balken barsten. Der Frau gab er Botschaft.
(*Atlamál*, 62)

Da Gunnars Heroismus eine grausame Situation und eine außergewöhnliche persönliche Entwürdigung übersteht, soll der Horror nur zeigen, was für ein großer Mann er ist.

Die nordische Dichtung geht noch viel weiter, wenn sie die Tötung von Kindern behandelt. Das Thema war der griechischen Dichtung nicht unbekannt, wie etwa die Geschichten von Tantalos und Atreus beweisen, wo Kinder bei Banketten zum Verzehr auf den Tisch gebracht wurden. Aber die nordischen Dichter behandeln dieses Thema und ähnliche in besonders grausamer Weise. Als Wölund sich anschickt, seine Rache an Nidud zu vollziehen, der ihn viele Jahre lang gefangen gehalten hat, ist sein erster Schritt, Niduds Kinder in sein Haus zu locken und zu töten. Er fährt dann in seinem grausigen Plan so fort:

Doch unter den Haaren die Hirnschalen
Faßte er in Silber und sandte sie Nidud.
Doch aus den Augen Edelsteine
Gab er der kundigen Gattin Niduds.
Doch aus der beiden Brüder Zähnen
Schlug er Brustschmuck und schickte ihn Bödwild.
(*Volundarkvida*, 25 ff.)

Nidud, dessen Gattin und dessen Tochter Bödwild lassen sich täuschen, und der Höhepunkt ist erreicht, als Wölund ihnen die Wahrheit erzählt. Damit wird klar, daß Wölunds Tat allein von Rachedurst diktiert war, und da er von Nidud mehr als gemein behandelt worden ist, erweckt sein Tun zumindest etwas Sympathie. Aber dennoch dürfte es schwerfallen, sich von allen Skrupeln über die grausige Art und Weise der Rache Wölunds freizumachen. Es bleibt zumindest möglich, daß auch das nordische Publikum ähnliche Gefühle gehegt hat. Jedenfalls setzt der Dichter das Mitgefühl seines Publikums einer starken Belastung aus, und die Erklärung dafür ist vielleicht darin zu suchen, daß Wölund weniger ein Held als ein Zauberer ist. Als listenreicher Schmied steht er außerhalb des Kodex der Heldenehre, und es überrascht nicht, daß er finstere Zaubereien betreibt. Wölund sollte eben nicht mit Respekt, sondern mit Furcht und Scheu betrachtet werden, als einer, der im Besitz eines besonderen Wissens ist und dieses zu grausigen Zwecken mißbraucht. Wenn einem solchen Mann Unrecht geschieht, muß seine Rache auch grausamer sein als üblich. Und es

bleibt uns daher nicht erspart, seiner Geschichte mit etwas Verständnis für die grausigen Mittel, die er dabei verwendet, zuzuhören.

Auch Gudrun tötet Kinder, aber es sind ihre eigenen und sie gibt sie ihrem Gatten zu essen. Weil er ihre Brüder getötet hat, muß sie sich an Atli rächen. Sie ist entschlossen, diese Rache so vollständig und unnachsichtig wie möglich zu vollziehen. In der *Atlakvida* erfahren wir nicht, wie Gudrun ihre Kinder getötet hat, und der erste Hinweis darauf erscheint erst, als sie zu Atli sagt:

„Empfange, Fürst, fröhlich in der Halle,
Die zur Hel hingingen, die Haustiere Gudruns!“
(*Atlakvida*, 36, 3–4)

Die „Haustiere“ sind ihre Söhne Erp und Eitil, deren Fleisch Vater Atli unwissentlich verzehrt. Sobald er das getan hat, sagt Gudrun ihm die Wahrheit, und damit ist die erste Phase ihrer Rache vollendet. Der Dichter betont, daß Gudrun weder um ihre toten Brüder noch um ihre Kinder, die sie ja selber umgebracht hat, weint, als wollte er damit ihren Charakter als besonders grausam hinstellen. In den *Atlamál* wird die Episode in fast gleicher Weise, aber mit unterschiedlichem Akzent erzählt. Der Dichter stellt hier das Schicksal der Knaben nachdrücklich heraus, indem er sie Gudrun fragen läßt, warum sie sie umbringen will, und er macht die ganze Sache noch grausamer, wenn er zuläßt, daß Gudrun bei ihrer aufklärenden Erzählung Atli nichts erspart:

„Als Schalen beim Biertrunk sind gebraucht ihre Schädel;
So braut ich das Bier dir: ihr Blut mischt ich drunter.
Der Brüder Herzen briet ich am Spieße;
Ich kam mit der Kost zu dir, Kalbfleisch nannte ich's.
Alles genossest du, nichts blieb da übrig,
Gebrauchtest die Backzähne, zerbissest es gierig.
(*Atlamál*, 77 ff.)

In beiden Berichten heißt Gudruns Tatmotiv Rachedurst, und darin ähnelt sie Wölund. Da ihr Gatte ihr kaum wiedergutzumachendes Unrecht zugefügt hat, indem er ihre Brüder töten ließ, deren Schatz er begehrte, verdient er keine Gnade. Bis zu einem gewissen Punkt ist Gudrun also im Recht, aber ihre Rache nimmt eine so schreckliche Form an, daß die Dichter sich dessen vollauf bewußt gewesen sein müssen. Sie betonen die Grausamkeit, weil sie zeigt, in welche extreme Lage Gudrun gebracht worden ist und wie ihr heroisches Temperament sich mit aller schrecklichen Konsequenz darauf konzentriert, Atli auf schlimmste Weise zu demütigen.

In diesen Schreckensszenen kommt aber noch etwas anderes zum Ausdruck, das in der Heldendichtung eine nicht unwesentliche Rolle spielt – das Gefühl für das Unheil, das allen großen Menschen droht, und das Gespür für den

schöpferischen Reiz dieses Schicksals. Dieses Thema ist kaum vermeidbar. Menschen, die sich Gewalttaten verschreiben, werden oft finden, daß ihre Taten sich gegen sie selber wenden und sie vernichten. Der Dichter muß natürlich davon berichten, und indem er es tut, versucht er durch die Art der Behandlung den Gegenstand zu erklären und *implicite* zu kommentieren. Im ganzen gesehen umgehen die primitiveren Arten der Heldendichtung solche Themen. Die Helden der Karakirgisen, der Kalmücken oder der Jakuten beschließen ihre Tage glücklich und zufrieden, hochverehrt und erfolgreich. Selbst Homer vermeidet es, die *Ilias* tragisch enden zu lassen. Es ist wahr, daß er mehr als einmal andeutet, daß der Tod des Achilleus nicht mehr fern sei. Aber dennoch endet die *Ilias* nicht mit ihm, sondern mit dem Begräbnis Hektors. Andererseits kommt ja auch in der *Odyssee* sehr wohl zum Ausdruck, daß Odysseus nicht völlig sicher ist, selbst nachdem er die Freier getötet hat, aber nichtsdestoweniger beläßt die Dichtung ihn im Besitz seiner Frau und seines Hauses. Die Helden der Jugoslawen, Franzosen, Norweger und Angelsachsen stellen sich dagegen furchtlos endlosen Unbilden und Katastrophen. Die Frage ist, welche Art Dichtung daraus gewonnen wird.

Zunächst ist wert festgehalten zu werden, daß unheilvolle Ereignisse in der Heldendichtung selten in einem wahrhaft tragischen Geist abgehandelt werden. Was im *Rolandslied* oder im *Maldon* oder in den jugoslawischen Gedichten über Kosovo geschieht, ist tatsächlich ein gigantisches Unheil, aber nicht von der gleichen Art wie etwa das, das ihm *König Oidipus* oder im *Lear* passiert. Einmal haben wir, wenn Roland oder Byrhtnoth nach einem wütenden Gefecht fallen, nicht das gleiche Gefühl völliger Trostlosigkeit und Sinnlosigkeit, dem wir in der echten Tragödie begegnen. Es ist möglich, daß die Anstrengungen der Helden vergeblich waren, daß ihre Armeen vernichtet sind und ihre Feinde triumphieren. Es ist ebenfalls wahr, daß sie häufig auf Grund ihrer eigenen Entscheidungen in einem Netz von Unheil gefangen zu sein scheinen, aus dem es kein ehrenhaftes Entkommen mehr gibt – es sei denn durch den Tod. Aber selbst wenn man das alles zugibt, bietet noch ihr Tod irgendwie Gelegenheit zur Demonstration von Stolz und Befriedigung. Wir haben nicht nur das Gefühl, daß sie ihr Leben nicht umsonst dahingegeben haben, zumal sie ein Beispiel dafür gesetzt haben, wie sich ein Mann zu verhalten hat, wenn er sich der letzten Prüfung des Heldentums unterziehen muß, sondern wir fühlen auch, daß er mit seiner Wahl dieser bestimmten Todesart sich selber ein logisches und passendes Ziel gesetzt hat. Ein Mann, der andere getötet hat, muß bereit sein, selbst getötet zu werden. Darin steckt mehr als nur dichterische Gerechtigkeit; es kommt darin der Gedanke zum Ausdruck, daß der Held, weil er seine menschlichen Gaben der härtesten Belastung aussetzt, schließlich mit etwas konfrontiert wird, das über seine Kräfte geht. Und dann ist seine Niederlage nur recht und billig. Zweitens dürfen wir stark bezweifeln, ob die Katastrophen

der Heldendichtung normalerweise Mitleid und Furcht erweckt haben. Tut es uns wirklich leid um Roland, um Lazar oder die Helden des *Maldon* in ihren letzten großen Kämpfen? Haben wir nicht eher das Gefühl, daß das alles irgendwie glanzvoll und großartig und irgendwie auch genau das ist, was sie sich selber für „das gute Ende eines langen bewölkten Tages“ gewünscht haben? Und, weiter, fühlen wir eine wirkliche Besorgnis um sie? Natürlich wissen wir, daß sie sich auf furchtbare Wagnisse einlassen und kaum eine Chance haben davonzukommen. Aber sicherlich bringen wir für sie nicht das gleiche Gefühl echten Mitleids auf, das wir für Lear auf der Heide oder für Oidipus empfinden, wenn er beginnt, die ganze schreckliche Wahrheit zu entdecken. Tatsächlich wird doch unser Stolz auf die Helden und unser Vergnügen an ihnen nur noch größer, je näher sie ihrem Ende zuschreiten. Das ist sicherlich die rechte Art und Weise, in der sie sich angesichts des nahen Todes benehmen sollten, und wenn der Tod nicht nahe wäre, würden sie die Chance verpassen zu zeigen, aus welchem Stoff sie wirklich gemacht sind.

Große Katastrophen bieten den Helden Gelegenheit, ihre größten Anstrengungen zu machen und ihre schönsten Heldentaten zu vollbringen. Das gilt in hervorragender Weise für das *Rolandslied*, in dem nicht nur Roland und Olivier, sondern auch ihre Kameraden Kraft und Geschicklichkeit in einem erstaunlichen Ausmaß beweisen. Obwohl sie sich einer außergewöhnlichen Übermacht von Feinden gegenüber sehen, überbieten sie alle ihre früheren Taten, und Roland wie Olivier töten eine große Zahl von Gegnern, bevor sie selber verwundet werden. Wenn sie schließlich tödlich getroffen niedersinken, so ist ihr Tod weitgehend auf ihre völlige Erschöpfung zurückzuführen. Sie haben alles und sogar mehr als alles getan, was von ihnen erwartet werden kann, und darum bietet ihr Tod auch kaum Grund zur Trauer, ganz zu schweigen von heftigen, tragischen Emotionen. Genau das ist es auch, was sie sich gewünscht haben. Denn, wie Karl der Große sagt:

„Ich war dereinst am Weihnachtsfest in Aachen,
 Und meine tapfern Ritter rühmten sich
 Gar großer Schlachten und gewalt'ger Stürme.
 Da hört' ich Roland diese Worte sagen:
 Nicht anders würd' er sterben in der Fremde,
 Denn als der erste vor den Rittern allen
 Und nach dem fremden Land das Haupt gewendet,
 So stirbt ein Held als ein Eroberer!“ (Roland, 2860–2867)

Ein solcher Tod hat unbestreitbar etwas Vollkommenes und Befriedigendes. Das gleiche gilt für den *Maldon*. Als Offa in der Schlacht stirbt, entspricht sein Ende dem, was er selber gewünscht haben würde, und auch dem, was seine Begleiter als recht und passend empfinden:

Schnell wurde Offa erschlagen in der Schlacht;
 Doch was er versprach seinem Fürsten, das vollbracht er,
 Wie er einst prahlte vorm prinzlichen Goldschenker,
 Daß sie beide vereint zur Festung einst reiten würden,
 Unversehrt nach Hause, – oder heldisch fallen gegen den Feind,
 An Wunden vergehen, auf dem Feld der Schlacht.

(*Maldon*, 288–293)

Das Geheimnis der Heldendichtung liegt darin, daß sie im Heldentod die einzig richtige Erfüllung eines heldischen Lebens sieht. Daß Roland wie auch die Männer des *Maldon* in der Verteidigung sterben, spielt keine Rolle. Es ist weit wichtiger, daß sich ihre persönliche Ehre durch alle Bedrohungen hindurch behauptet hat und daß ihre eigenen Prahlereien und die hohen Erwartungen, die andere in sie gesetzt haben, gerechtfertigt erscheinen.

In der Heldendichtung wird der Tod, ganz gleich wie unselig er ist, gewöhnlich vom Ruhm überstrahlt. Aber es gibt einige Fälle, wo er echt tragisch wirkt und auch einen ganz anderen Effekt hervorruft. Solche Fälle ergeben sich meist aus einem Konflikt zwischen zwei Helden und sind die Folge einer Auseinandersetzung, die nur durch den Tod beigelegt werden kann. Da nun beide Gegenspieler edel und attraktiv sind, muß der Tod des einen Gefühle auslösen, die wenig mit Stolz und Ruhm zu tun haben. Das gilt für den Kampf zwischen Achilleus und Hektor. Ihr Zusammentreffen im tödlichen Zweikampf ist unvermeidlich, kaum weniger vermeidlich, als daß Hektor verliert. Er ist, im Sinne des Heroentums, von geringerem Wert als Achilleus, dem er weder an Wendigkeit noch an Stärke gewachsen ist. Aber menschlich ist er zumindest ebenso anziehend wie Achilleus, und darum geht uns sein Schicksal so nahe. Darüberhinaus erscheint es uns besonders wichtig, weil von seinem Leben soviel abhängt – das Schicksal seiner alten Eltern, seiner Frau und seines kleinen Sohnes und überhaupt die gesamte Existenz Trojas. Der Tod ist der Höhepunkt seines Lebens, und er selber weiß, daß er nahe ist. Aber als er stirbt, ist jedes Gefühl der Befriedigung von den Vorwehen nahenden Unheils wie hinweggefegt, das nun nicht mehr aufzuhalten ist. Es ist, als ob mit seinem Tod das ganze Troja in seinen Fundamenten erschüttert worden wäre (*Ilias*, XXII, 410 ff.). Dazu betont Homer noch den tragischen Charakter von Hektors Tod, indem er dessen Wirkung auf seine Frau zeigt. Sie sitzt am Webstuhl und befiehlt den Dienern, das Badewasser für die Rückkehr Hektors vorzuwärmen. Plötzlich hört sie Klagegeschrei und geht, um den Grund zu erfahren. Dabei sieht sie mit eigenen Augen, wie der tote Körper Hektors hinter dem Streitwagen Achilleus' durch den Staub gezogen wird (*Ilias*, XXII, 457 ff.). Dieser Tod hat mit dem Rolands nichts gemein. Hektor ist zu sehr dem rein Menschlichen verhaftet, als daß er den einsamen Ruhm gewinnen könnte, den ein Held mit dem Tod auf dem Schlachtfeld normalerweise gewinnt. In seinem

Fall ist die einzige Folge des Todes Schmerz und Trauer, und das zeigt Homer in den Klagegesängen, die die Frauen von Troja anstimmen.

Etwas Ähnliches trifft auf das Schicksal Sigurds in der *Älteren Edda* zu, der, ein großer Held auch er, ein schreckliches Ende findet, für das es keinen Trost im Sinne der gloriosen Krönung eines Heldenlebens gibt. Sein Tod ist noch schrecklicher als der Hektors, denn er wird von einer Frau bewerkstelligt, die ihn liebt, und von einem Mann, dem er vorzügliche und ergebene Dienste geleistet hat. Wenn Gunnar Brünhildes Forderung nachgibt, Sigurd zu erschlagen, entsteht eine Situation, die uns nur mit Abscheu und Schrecken erfüllen kann. Dazu kommt, daß dieser Tod mit Methoden bewerkstelligt wird, die jede Sympathie zerstören, die wir sonst für die Mörder noch hegen möchten. Diese mögen selber überzeugt sein, nach dem Gesetz der Ehre zu handeln, aber ihre Tat ist kaum weniger als unehrenhaft. Gunnar glaubt, daß er selber Sigurd nicht töten kann, da er durch einen Freundscheid mit ihm verbunden ist. Deshalb überredet er seinen Bruder Guttorm, der nicht durch einen solchen Eid gebunden ist, die grausige Tat für ihn zu vollbringen. Guttorm greift Sigurd hinterlistig an, als dieser schlafend im Bett liegt, und der einzige Trost der ganzen Episode ist der, daß Sigurd doch kämpfend stirbt und, bevor er zusammenbricht, noch seinen Mörder tötet:

Zur Rache erhob sich	der Held im Saal
Und warf das Schwert	dem schnellen nach:
Aus des Fürsten Faust	flog gewaltig
Auf Guttorm Grams	Gleißender Stahl.
Nach zwei Seiten	sank der Mörder:
Hände und Haupt	sanken hin nach vorn;
Rückwärts fielen	die Füße zu Boden.

(*Sigurdarkvida en skamma*, 22 ff.)

Der Dichter gibt sich alle Mühe, um Sympathie für Sigurd zu werben und seinen Tod als Anlaß für erschrecktes Mitleid zu nehmen. Es ist und bleibt ein grausames Verbrechen, seine Gründe sind vom heroischen Standpunkt aus ungreifbar. Und was bleibt, ist der reine Horror.

Die immer gegenwärtige Drohung eines gewaltsamen Todes ist eine Herausforderung des Helden. Sie bedeutet, daß er in der kurzen und ungewissen Zeitspanne, die ihm gewährt ist, sein wirklich Bestes geben muß, um alle seine Fähigkeiten zu verwirklichen und seinem Namen Unsterblichkeit zu gewinnen. Aber die Dichter geben sich nicht immer damit zufrieden, den Tod als ein letztes Verlöschen darzustellen. Sie erzählen manchmal, wie Helden sich ihm mit größter Kühnheit stellen und versuchen, seine letzten Geheimnisse zu ergründen, die zwielichtige Welt der Toten zu erforschen oder sogar mit Geistern in Verbindung zu treten. Dann wird einen Augenblick lang das Dunkel erhellt, das das menschliche Leben einhüllt, und wir erfahren etwas von den ehrfurcht-

gebietenden Mächten, die das Schicksal der Menschen bestimmen. Statt sich auf die bekannte, reale Welt zu beschränken, bricht die Heldendichtung hier in das Unbekannte ein, vergrößert ihren Horizont und rückt ihre Vorgänge in eine ungewohnte Perspektive. Solche Episoden sind sicherlich ein Überbleibsel der schamanistischen Dichtung und heute noch bei Tibetern, Abakan-Tataren und Finnen durchaus gebräuchlich. Aber was für einen Zauberer natürlich und selbstverständlich ist, muß bei einem Helden um so mehr überraschen und dürfte ohne besondere Interpretation kaum verständlich sein. Es ist durchaus in der Ordnung, wenn die Zauberer des *Kalevala*, die ja alle Geheimnisse der Erde zu ergründen suchen, dem Gott des Todes einen Besuch abstatten. Aber wenn der estnische Kalevide das tut, handelt er aus einer Art heroischen Übermuts, treibt ihn das Verlangen, auch die letzten und zwingendsten Mächte, die ihn beherrschen, zu besiegen. Ein solch abenteuerliches Unternehmen kann natürlich nicht ohne Zauberkräfte durchgeführt werden, und darin zeigt sich die schamanistische Neigung des Kaleviden. Aber seine besten Momente hat er, wenn er seine Zauberkräfte für rein menschliche Zwecke benutzt, wenn er beispielsweise eine Wunschkrone und eine Wünschelrute, die ihm angeboten werden, mit dem Hinweis ablehnt, daß das Dinge seien, die nur Hexen und Zauberkünstlern zuständen. Mit dieser Entscheidung beweist er seine Überlegenheit und demonstriert, daß auch unter der Erde allein die echt heroischen Fähigkeiten zählen. Auf dem Höhepunkt der Geschichte ringt der Kalevide als reiner Mensch mit dem Gott des Todes. Sarvik tritt mit einem Lärm wie von hundert Kavallerieschwadronen auf, die über eine kupferne Straße daherdonnern; die Erde bebt und die Höhle unter dem Kaleviden droht zusammenzubrechen, aber der Held bleibt ungerührt am Eingang stehen und erwartet den Angriff:

Wie die Eiche im Sturm,
Oder das rote Glühen inmitten der Wolken,
Oder der Felsen im Hagelsturm,
Oder ein Turm im windigen Wetter. (Kirby, I, S. 101)

Obwohl der Kalevide in seinem Kampf mit Sarvik auch Zauberkünste anwendet, verdankt er seinen endlichen Sieg doch nur seinem unerschütterlichen Mut und der hartnäckigen Weigerung zurückzuweichen. Die Episode zeigt, daß Helden selbst im Kampf mit überirdischen Mächten siegen können, wenn sie sich treu an ihre Regeln halten. Indem der Dichter den Kaleviden in diese ungewöhnliche Lage bringt, zeigt er dessen Kühnheit und Stärke in einem neuen Licht.

Wenn Besuche in der Unterwelt die Grenzen rein schamanistischer Methoden überschreiten und in heroischer Haltung absolviert werden, steht es dem Dichter frei, sie mit den Erfindungen seiner hochfliegenden Phantasie weiter zu ver-

edeln. Er kann dann vor allem zeigen, was solche Unternehmungen für die Menschenwesen bedeuten, die sich darauf eingelassen haben. In *Brünhildens Helfahrt* fährt der Körper Brünhildens nach der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen auf einem Wagen in die Unterwelt. Auf dem Weg dahin tritt ihr eine Riesin entgegen und versucht ihr den Zugang zu wehren, weil sie Sigurd nachfolgt, der der Gatte einer anderen Frau war. In dem sich dabei entwickelnden Dialog triumphiert Brünhild durch ihre bloße Charakterstärke. Weit davon entfernt, sich ihrer Taten zu schämen, betont sie vielmehr, stolz auf ihre Tapferkeit in der Schlacht und auf ihre keusche Liebe zu Sigurd zu sein:

„Ein Bett barg uns beide traulich,
 Als sei mein Bruder geboren er.
 Unser keines konnt' um das andere
 In acht Nächten den Arm legen. (Helreid Brynhildar, 12)

Aus diesen Gründen hat sie Sigurd und ihr eigenes Leben verloren, aber es bleibt nichtsdestoweniger eine Genugtuung für sie. Ihre Liebe wird am Ende doch alle Hindernisse überwinden, und es ist nutzlos, daß die Riesin versucht, sie aufzuhalten:

„Weilen wollen wir nun zusammen.
 Sigurd und ich. Versink, Riesin!“ (Helreid Brynhildar, 14, 3-4)

Indem der Dichter hier sein Lied von der Überzeugung ausgehen läßt, daß die Liebe stärker ist als der Tod, gibt er dem Thema der Fahrt in die Unterwelt einen ganz besonderen Charakter. Natürlich ist seine Version neu und originell. Seine Heldin lebt nicht mehr, sie ist tot, nur ihre leidenschaftliche Liebe zu Sigurd lebt, und da diese kaum weniger stark ist als sie im Leben war, trägt sie alles, was davor war. Durch die Macht ihrer Leidenschaft bleibt Brünhild sie selber, selbst wenn ihr Körper verbrannt worden ist. Sie handelt in dieser merkwürdigen Situation so, wie sie handeln muß, als wäre alles Unwesentliche von ihr abgefallen, als wäre das, was übrig bleibt, ihr wahres, reines, unverwechselbares Ich. Wenn die Riesin für das steht, was normalerweise das Verhalten der Männer und Frauen leitet und über deren Verdienste entscheidet, so wird Brünhild von etwas Stärkerem und Freierem bewegt, von einem Geist, der selbst nach dem Tod unbesiegt dasteht.

Eine andere wirkungsmächtige Variante des Unterwelt-Themas bietet der *Gilgamesch*. Gilgameschs Freund Engidu ist von den Göttern zum Tode verurteilt worden, weil die Freunde zusammen die Göttin Ishtar beleidigt haben. Bevor er stirbt, träumt Engidu, was ihm widerfahren wird, und erfährt dabei etwas über den Zustand der Toten:

„Er faßt mich an, führt mich zum Haus der Finsternis, der
 Wohnung Irkallas,

Zum Hause, das nicht verläßt, der's betreten,
 Zur Straße hin, deren Bahn nicht umkehrt,
 Zum Haus, darin wohnend man Lichts entraten muß,
 Wo Erdstaub die Nahrung ist, Lehm die Speise,
 Man anhat Flügelgewänder wie Vögel,
 Und Licht nicht sieht, im Dunkeln sitzt.“

(Gilgamesch, VII, IV, 33-40)

Darüberhinaus erlaubt uns der fragmentarische Text keine sicheren Rückschlüsse, doch dürfte klar sein, daß Engidu von den Göttern der Unterwelt träumt. Der Dichter gibt uns hier Engidus Vision der Totenwelt und macht sie besonders packend, weil sie einem Helden im Zenith seines Ruhms widerfährt. Was kaum mehr sein sollte als ein trauriger Bericht vom Leben im Jenseits, gewinnt plötzlich pathetische Gewalt, weil er in diesem Augenblick und unter so intim-tragischen Umständen gegeben wird. Engidu fühlt sich durch das Todesurteil von den Göttern gedemütigt, und seine Bestrafung ist um so härter, weil er im voraus erfährt, was sie zu bedeuten hat. Aber auch dabei beläßt es der Dichter noch nicht. Die Lektion, die Engidu erteilt wird, muß auch Gilgamesch beigebracht werden. Das geschieht, als Gilgamesch den Geist seines toten Freundes beschwört und ihn über das Totsein ausfragt. Engidus Geist spricht nur widerwillig, weil er weiß, daß das, was er zu sagen hat, nur schmerzlich sein kann:

„Ich sage sie dir nicht, Freund, ich sag sie dir nicht!
 Sag ich dir die Ordnung der Erde, die ich schaute –
 Du müßtest dich setzen und weinen!“ (Gilgamesch, XII, I, 90-92)

Aber Gilgamesch besteht darauf zu hören und zwingt Engidu, von dem düsteren Geschick zu reden, das die Lebenden drüben erwartet:

„Freund, meinen Leib, den du frohen Herzens berührtest,
 Frißt Ungeziefer, wie ein altes Gewand!
 Meinen Leib, den du frohen Herzens berührtest,
 Entstellt die Verwesung, erfüllt der Staub!“
 (Gilgamesch, XII, I, 93-97)

So werden die alten Geschichten mit der Todesfurcht eines Lebenden verbunden und mit dem Wissen, welche Folgen der Tod für den menschlichen Körper hat. Die Sage wird in eine lebhaftere, nur allzu mögliche Erfahrung transformiert.

In der *Odyssee* begibt sich Odysseus ans Ende der Welt, um die Seele des Sehers Teiresias über die Zukunft zu befragen. Odysseus geht nicht unter die Erde, sondern segelt, den Instruktionen der Kirke folgend, zum Weltstrom Okeanos und gelangt dort ins Land der Kimmerier, „eingehüllt in Nacht und Nebel“. Am Ufer des Ozeans gräbt Odysseus eine Grube, in die er Blut hinein-

fließen läßt, und da versammeln sich dann die Seelen der Abgeschiedenen, weil sie, wenn sie von dem Blut trinken, für eine kurze Zeit ihre Verstandeskkräfte wiedergewinnen und fast wieder sie selber werden. Einige der großen Helden von Troja treten auf und sprechen so, wie es ihre Art ist. Zuerst erzählt Agamemnon von seiner Ermordung durch seine Frau. Der stolze Feldherr der Achaier ist zu Hause in brutaler und schändlicher Weise ermordet worden und ist darüber ärgerlich und verbittert. Aber er nährt die Hoffnung, daß sein Sohn ihn rächen wird, und im Gedanken daran belebt sich sein alter Stolz. Danach erscheint Achilleus, der nach seinem Sohn fragt und froh ist, als er von dessen Kühnheit erfährt:

Da ging die Seele des schnellen Achilleus
Zur Asphodeloswiese mit großen Schritten hinunter,
Freudenvoll, daß ich ihm des Sohnes Tugend verkündigt.
(*Odyssee* XI, 538–540)

Der dritte, der auftritt, ist Aias, mit dem Odysseus einen tödlichen Zweikampf vor Troja ausgefochten hat. Selbst im Tod kann Aias seinen Haß auf Odysseus nicht verwinden und weist schweigend die an ihn gerichteten freundlichen Worte zurück:

Also sprach ich; er schwieg und ging in des Erebos Dunkel
Zu den übrigen Seelen der abgeschiedenen Toten.
(*Odyssee* XI, 563–564)

An dieser Stelle zeigt Homer, was die Helden nach ihrem Tod erwartet. Nur wenn sie Blut trinken, haben sie wirkliches Bewußtsein, und selbst dann drehen sich ihre Gedanken nur um ihr vergangenes Leben oder um die Hoffnung, daß ihre Söhne Ruhm gewinnen. Das ist der Hintergrund, vor dem sich das Drama der heroischen Welt abspielt. Homer bedient sich hier des Themas vom Blutopfer für die Toten, das zumindest bis ins fünfzehnte Jahrhundert v. Chr. zurückgeht, wo es auf einem Sarkophag erscheint, der bei Hagia Triada auf Kreta gefunden wurde (*Bossert*, S. 48 ff.), um seinen Kommentar zu den Grundvoraussetzungen des heroischen Lebens an den Mann zu bringen.

Wenn die Seelen der Helden Homers Haltung gegenüber der Ruhmbegier illustrieren, so ist die Szene zwischen Odysseus und seiner Mutter ein Kommentar zum Gefühl menschlicher Zuneigung. Odysseus ist seit vielen Jahren weg von zu Hause und weiß nicht, daß seine Mutter tot ist. Ihre Seele erscheint denn auch als erste, aber Odysseus spricht nicht zuerst mit ihr, weil er die Seele des Teiresias vor allen anderen befragen muß. Als er das getan hat, erlaubt er seiner Mutter näherzutreten und von dem Blut zu trinken, und danach erkennt sie ihn und kann mit ihm sprechen. Er fragt sie aus, vor allem über ihren Tod, und ihre Antwort zeigt die Stärke ihrer Zuneigung für ihren Sohn Odysseus:

„Sohn, mich tötete nicht die Freundin der treffenden Pfeile
Artemis unversehns mit ihrem sanften Geschosse.
Auch besiegten mich nicht Krankheiten, welche gewöhnlich
Mit verzehrendem Schmerze den Geist den Gliedern entreißen.
Bloß das Verlangen nach dir und die Angst, mein edler Odysseus,
Dein holdseliges Bild nahm deiner Mutter das Leben!“

(*Odyssee* XI, 198–203)

Das wiederum rührt Odysseus Sehnsucht auf, und dreimal versucht er, sie zu umarmen, aber dreimal entzieht sie sich ihm „wie ein Schatten oder ein Traumbild“. Er wirft ihr das vor, und ihre Antwort enthüllt den bedauernswerten Zustand der Toten:

„Mein geliebtester Sohn, unglücklichster aller, die leben!
Ach! Sie täuscht dich nicht, Zeus' Tochter Persephoneia!
Sondern dies ist das Los der Menschen, wann sie gestorben.
Denn nicht Fleisch und Gebein wird mehr durch Nerven verbunden,
Sondern die große Gewalt der brennenden Flamme versehret
Alles, sobald der Geist die weißen Gebeine verlassen.
Und die Seele entflieht wie ein Traum zu den Schatten der Tiefe.“

(*Odyssee* XI, 216–222)

Für Homer werden Liebe und Heldentum gleichermaßen durch den Tod zerstört. Ihre augenblickslange Wiedergeburt unter solch unheimlichen Umständen soll nur zeigen, wie vollkommen ihr Verlöschen ist.

Pathetisch verlangen die homerischen Seelen danach, wieder auf der Erde zu sein und ihr früheres Leben weiterzuführen. Das bloße Auftreten des lebendigen und tätigen Odysseus unter ihnen rührt ihre vagen, sehnsüchtigen Wünsche wieder auf, und es kann nicht überraschen, daß der Geist Agamemnons beim Anblick Odysseus' zu weinen beginnt und seine Arme nach ihm ausstreckt, obwohl er nicht die Kraft hat, irgendetwas zu tun (*Odyssee*, XI, 392 ff.). In einer anderen Szene der *Odyssee* wird der Zustand der Toten durch ein präzises und scharfgestochenes Gleichnis vorgestellt:

So wie die Fledermäus' im Winkel der graulichen Höhle
Schwirrend flattern, wenn eine des angeklammerten Schwarmes
Nieder vom Felsen sinkt, und drauf aneinander sich hängen.

(*Odyssee* XXIV, 6–8)

So schreien und flattern die Toten hin und her, zeigend die Sinnlosigkeit und Nutzlosigkeit ihres Daseins. Doch die tiefste Not ihrer Lage offenbart sich wohl in jenem dunklen und vagen, aber dennoch heftigen Bewußtsein des Gegensatzes zwischen dem, was sie auf der Erde einst waren und dem, was sie jetzt sind. Wenigstens Achilleus weiß, als er von dem Blut getrunken hat und für einen Augenblick seine alten Geistesgaben wiedergewinnt, wie unendlich geringer sein gegenwärtiger Zustand ist gegenüber dem niedrigsten, den er sich

auf Erden vorstellen kann. Er erkennt Odysseus und fragt ihn, warum er die Toten aufsuche, da sie doch ohne Verstand und nur noch Phantome der Lebenden seien. Dann vergleicht er aus seinem augenblicklichen Wissen heraus seine Gegenwart mit seiner Vergangenheit und sagt:

„Preise mir jetzt nicht tröstend den Tod, ruhmvoller Odysseus.
Lieber möcht' ich fürwahr dem unbegüterten Meier,
Der nur kümmerlich lebt, als Tagelöhner das Feld baun,
Als die ganze Schar vermoderter Toten beherrschen.“
(*Odyssee* XI, 488–491)

Gegen diese drohende Aussicht auf ein ohnmächtiges, von Ressentiments erfülltes und blutleeres Weiterleben im Jenseits, gegen dieses Gefühl, daß der Mensch nur auf der Erde im Vollbesitz seiner Kräfte und seines Verstandes ist, setzt Homer seine von Leben überquellende Welt und betont damit den Gegensatz zwischen dem vollblütigen Odysseus und den flatternden Geistererscheinungen seiner früheren Kameraden vor Troja. Wir können kaum anders, als den Schluß zu ziehen, daß für Homer und auch für andere Heldendichter die großen Taten der Lebenden um so größeren Wert besitzen, weil die Zeit der Helden, ihre Taten auszuführen, nur so kurz bemessen ist, und weil danach nichts bleibt als die große Dunkelheit.

Weil der Tod also die Spanne eines Heldenlebens eng begrenzt, müssen die Helden, solange sie leben, mit den Göttern als mit einer Macht rechnen, die ihrer Kontrolle entzogen und oft sogar ihren ehrgeizigen Bestrebungen feindlich gesinnt ist. Die Macht der Götter engt ihr Handeln in vielerlei Weise ein und gibt bestimmten Formen der Heldendichtung einen ganz besonderen Charakter. Götter sind oder können die eine Sache sein, mit denen die Helden kein endliches Übereinkommen oder einen Kompromiß schließen können. Zweifellos würden viele Helden glücklich sein, wenn sie ohne die Götter leben könnten; sie haben grundsätzlich das Gefühl, sie nicht nötig zu haben, weil sie sich allein auf ihre spezifisch menschlichen Fähigkeiten verlassen möchten. In einem großen Teil der Heldendichtung spielen Götter weder auf der Bühne noch hinter den Kulissen irgendeine Rolle. Ist es doch beispielsweise für die Heldenlieder der *Älteren Edda* ein besonders typisches Kennzeichen, daß die Götter aus ihnen fast völlig verbannt sind. Es hat den Anschein, daß früher einmal Götter auch in den nordischen Erzähldichtungen eine aktive Rolle gespielt haben, aber die heute noch greifbaren Lieder haben deren Rolle fast auf ein Nichts reduziert. Wohl ergreifen in den *Hrafnsmál* und den *Hakónarmál* Walküren das Wort, aber sie tun sonst nichts. Die nordischen Dichter scheinen der Meinung gewesen zu sein, daß jedes göttliche Eingreifen in die Taten der Menschen irgendwie die Würde des Heldentums beeinträchtigt und den Ruhm der Helden verdunkelt. Wenn Götter Gegenstand einer Dichtung werden, so bleiben ihnen

besondere Lieder vorbehalten, in denen wiederum Menschen nicht vorkommen. Hier kommt der extreme Standpunkt eines heroischen Humanismus zum Ausdruck, der nicht sehr häufig ist, aber dennoch die logische Folge einer konsequent heroischen Weltanschauung ist.

In monotheistischen Gemeinwesen ist das göttliche Eingreifen in heroische Aktionen äußerst selten und bleibt gewöhnlich auf Vorgänge beschränkt, die außerhalb der Sphäre der Kühnheit und des Ehrgeizes stehen. Im *Rolandslied* steigen Engel herab, um Rolands Seele ins Paradies zu entführen, aber sie helfen ihm nicht, solange er lebt. Als Manas stirbt, schickt Gott einen Engel herab, um Erkundigungen über seinen Tod einzuziehen, und gibt ihm schließlich das Leben wieder. Aber Manas' große Taten werden ohne göttliche Hilfe vollbracht. In den Liedern über Dschangar genießt der Held den Segen und den Schutz der buddhistischen Heiligen, aber in seine Schlachten greifen sie nicht ein. Wir dürfen daraus schließen, daß die Helden, durch ihren wie auch immer gearteten Glauben gestärkt und in bewußtem Vertrauen auf ihn, keiner weiteren Unterstützung durch ihren Gott bedürfen. Sie führen Seinen Willen aus, und alles ist gut. Das gleiche gilt, in kleinerem Rahmen, von den russischen *Bylinen*, obgleich deren Christentum eher stillschweigend als ausgesprochen ist, und gleichermaßen für die bulgarischen, armenischen, ukrainischen und griechischen Dichtungen, die von Kämpfen gegen die ungläubigen Türken erzählen. Von dieser allgemeinen Regel für die monotheistische Poesie gibt es eine kleine Ausnahme im *Rolandslied*, wo Gott zweimal direkt in die Handlung eingreift, zuerst wenn er eine übernatürliche Dunkelheit herabsinken läßt, um Rolands Tod anzukündigen (1431 ff.), und zweitens wenn er die Sonne anhält, um Karl dem Großen zu helfen (2458 ff.). Beide Episoden gehen auf biblische Vorbilder zurück, faktisch aber tragen beide nur wenig zum entscheidenden Fortgang der Handlung bei, da im ersten Fall Roland ohnehin sterben wird, und wir im zweiten ohnehin wissen, daß auch ohne göttliche Hilfe Karl der Große die Sarazenen züchtigen wird. Diese Ausnahmen sind nicht sehr wichtig und verletzen kaum die allgemeine Regel, daß in monotheistischen Gemeinwesen die Heldendichtung Gott nur eine geringe aktive Beteiligung zugesteht.

Es bleibt jedoch von Gegenden zu berichten, wo sich in einer monotheistischen Religion zahlreiche Überreste älterer, polytheistischer Glaubensartikel erhalten haben, die dann für die Erzählung genutzt werden. Die Osseten im Kaukasus sind theoretisch Christen, doch sind bei ihnen noch sehr viele Erinnerungen an eine ältere Religion und an vorchristliche Götter lebendig. Gerade wie der Held Batrads sich von dem göttlichen Schmied Kurdalagon schmieden läßt, so treffen auch andere Helden von Zeit zu Zeit mit den Göttern im Himmel zusammen und müssen dann auf die Erde zurückzitiert werden, um ihren Freunden in der Not beizustehen. Die Osseten scheinen sich jedenfalls in ihrem Christentum nicht ganz wohl zu fühlen und die Ansicht zu hegen, daß Männer, sobald sie in Ge-

fahr geraten, göttlicher Unterstützung bedürfen, die kaum vom Gott der Christen und seinen Heiligen zu erwarten ist. Tatsächlich sind sie einigen Heiligen, wie etwa dem Heiligen Nikolaus, regelrecht feindlich gesinnt und schieben ihnen die verschiedensten Verbrechen in die Schuhe. Sie ziehen es jedenfalls vor, ihre Helden mit den heidnischen Gottheiten Beziehungen unterhalten zu lassen und ihre Taten lieber damit zu erklären, als daß sie sich auf einen ärgerlichen Kompromiß mit dem Christentum einlassen. Ihre Gedichte stammen aus einer Zeit, da nach ihrer Überzeugung die Menschen noch ohne große Schwierigkeiten mit den Göttern in Kontakt treten konnten, von denen dann die großen Männer viel lernen konnten. An diesen Überzeugungen haben sie festgehalten, weil sie ein notwendiger struktureller Bestandteil der heroischen Welt der Narten sind. Wenn diesen Überzeugungen auch christliche Glaubenssätze aufgesetzt worden sind, so haben diese doch wenig Einfluß auf den Gang oder die innere Haltung der erzählten Geschichten.

Etwas Ähnliches kann von der Rolle gesagt werden, die die *Vilen* in jugoslawischen Heldenliedern spielen. *Vilen* sind übernatürliche Wesen, über deren Herkunft man nichts Genaueres weiß, die aber vielleicht mit den Walküren verwandt sind, Geschöpfe des Sturms und der Berge, die gelegentlich in die Handlungen der Menschen eingreifen. Es ist üblich, das Wort mit „Feen“ zu übersetzen, aber das gibt den Wesen einen viel zu sanften und schwärmerischen Zug. Es sind durchaus grimmige weibliche Geister, die ohne viel Umstände Gewalt anwenden. Vielleicht waren sie ursprünglich den Menschen nicht sehr freundlich gesinnt. So hat Marko Kraljević einen Kampf mit einer *Vila* auszufechten, die ihn verwundet hat, weil sie seinen Gesang nicht ausstehen konnte (*Karadžić*, II, S. 196 ff.). Aber diese Feindseligkeit scheint sich mit der Zeit beruhigt zu haben, so daß *Vilen* schließlich zu Freundinnen der Helden avancierten. Manchmal bleiben ihre Handlungen unbestimmt; sie prophezeien beispielsweise Marko (*Karadžić*, II, S. 405 ff.) und Novak (*Bogisić*, Nr. 39) den Tod. Häufiger greifen sie helfend ein, indem sie etwa vor drohenden Gefahren warnen. So ist es zum Beispiel eine *Vila*, die nach dem mißglückten Aufstand gegen die Türken im Jahre 1813 Kara-Djorje auf die kommenden Gefahren aufmerksam macht (*Karadžić*, IV, S. 268 ff.). Ähnliche Warnungen erhält der montenegrinische Fürst Danilo, der von 1851 bis 1861 regierte; ihm wird gesagt, daß der türkische Sultan ein gewaltiges Heer gegen ihn in Marsch gesetzt hat. Danilo weist die Warnung der *Vila* zurück, weil er sein Vertrauen auf den russischen und den österreichischen Kaiser gesetzt hat. Die *Vila* warnt ihn dann davor, sich falschen Hoffnungen hinzugeben und bestimmt ihn schließlich doch dazu, die Schlacht zu wagen (*Karadžić*, III, S. 472 ff.). Eine weitere Aufgabe der *Vilen* ist die Unterstützung der Soldaten in der Schlacht. So erscheint dem verwundeten Ibro Nukić eine *Vila* und macht ihn gesund (*Krauß*, S. 394 ff.), während eine andere die Wunden Vuks des Drachentöters pflegt (*Bogisić*, Nr. 16). Die *Vilen*

nehmen in der heroischen Welt der Jugoslawen eine bedeutende Stellung ein. Vielleicht sind sie früher noch wichtiger gewesen und war ihre Rolle aktiver, aber selbst in späterer Zeit noch treten sie als Inkarnationen übersinnlicher Kräfte auf, die an den Taten der Helden interessiert sind und gern ihre Unterstützung gewähren. Zweifellos gehören die *Vilen* einer uralten slawischen Phantasiewelt an, deren andere Bewohner verschwunden sind, während sie weiterleben, weil sie den Geist der Wildheit und des Abenteurers verkörpern.

Wenn wir uns nun von diesen Fällen eines spärlichen Nachlebens polytheistischer religiöser Überzeugungen deren Glanzzeiten zuwenden, werden wir finden, daß die Götter hier viel mehr im Vordergrund stehen und in den Aktionen der Heldendichtung stark beschäftigt waren. Die Jakuten beispielsweise sind eines der wenigen tatarischen Völker Asiens, die sich nicht völlig dem Islam unterworfen haben, so daß ihre Religion noch in mancher Beziehung polytheistisch ist. Es ist richtig, daß sie von einem einzigen, allmächtigen Gott sprechen, aber sie beten ihn nicht an, und in ihrer Dichtung spielt er nur eine geringe Rolle. Andererseits schenken sie guten und bösen Geistern große Aufmerksamkeit, die sich unter die Menschen mischen und dazu beitragen, gewisse Konflikte zu verschärfen. Tatsächlich handelt ein großer Teil der jakutischen Poesie von Kämpfen gegen böse Geister. Die Helden werden von ihren eigenen schamanistischen Fähigkeiten oder von guten Geistern unterstützt mit dem Ergebnis, daß am Ende das Gute triumphiert. Das klingt sehr simpel, ist aber nicht ohne eigenartigen Reiz. Die Taten der Menschen gewinnen an Vielseitigkeit, wenn nicht an Größe durch ihre Mittelstellung zwischen einander bekriegenden Geistern. Zumindest erscheinen die Menschen den bösen Geistern wichtig genug, um sie zu schädigen, und den guten Geistern würdig genug, von ihnen geschützt zu werden. Die Geschichten werden lebendiger, weil Fragen von Gut und Böse auf dem Spiel stehen, und der Sinn für heldische Werte leidet darunter keineswegs, selbst wenn die menschlichen Akteure die Opfer oder Nutznießer übernatürlicher Mächte sind. Natürlich ist das alles nicht mit der äußersten Isolierung des Menschen der nordischen Dichtung vergleichbar, aber die Ausweitung des Kampfes in eine übersinnliche Sphäre gibt der Dichtung der Jakuten eine tiefere Bedeutung und einen größeren dramatischen Reiz.

Wo eine polytheistische Religion das Feld ausschließlich beherrscht, kann der Dichter ohne weiteres Götter und Göttinnen in seine Handlung einführen und sogar seine Fabel auf Kämpfe zwischen Menschen und Göttern aufbauen. Eine solche Dichtung ist jedoch nur dann möglich, wenn die Götter nicht als Vertreter des Prinzips des Guten auftreten, sondern einfach als Verkörperungen der Macht, die alle menschlichen Angelegenheiten beherrscht. Es ist nicht an sich böse, ihnen zu widersprechen, aber höchst gefährlich. Dem Dichter steht es also frei, wenn er es für angebracht hält, die Götter ins Unrecht zu setzen und den Helden ins Recht, oder zumindest Lob und Tadel gleichmäßig unter

sie zu verteilen. Etwas von dieser Haltung findet sich schon im kanaanäischen *Aqhat*, in dem erzählt wird, wie der Held Aqhat durch den Besitz eines göttlichen Bogens, den die Göttin 'Anat begehrt, den Tod findet. Obwohl dieser Tod in gewissem Sinne ein unglücklicher Zufall ist, weil 'Anat ihn nicht wünscht und lediglich eine zeitweise Schwächung des Helden bewirken will, wird seine Bedeutung durch den Meltau unterstrichen, der danach auf die Erde herabfällt und dem nicht eher Einhalt geboten werden kann, bis der Mörder, Jatpan, entdeckt und bestraft ist (Gaster, S. 257 ff.). Heldische Größe kann dabei Aqhat keineswegs abgesprochen werden; er weist nicht nur das Verlangen 'Anats nach dem Bogen zurück, sondern benimmt sich auch ihr gegenüber keineswegs mit ausgesuchter Höflichkeit, während 'Anat, wenn auch unschuldig an dem Blut Aqhats, indirekt an dem Meltau schuld ist, der auf die Erde herabfällt und durch eine religiöse Handlung beendet werden muß. Eine unbestreitbare Genugtuung beherrscht den Augenblick, in dem Aqhats Schwester den Mörder Jatpan entdeckt und tötet. Sie gibt ihm übermäßig viel zu trinken und schläfert ihn dann ein, und ganz offensichtlich wird vom Zuhörer erwartet, daß er das richtig und passend findet. Obwohl einige Elemente der Geschichte Aqhats wahrscheinlich auf einen alten Ritus von Tod und Wiedergeburt zurückgehen, bleibt sie eine Heldenerzählung, in der die Götter als Widerpart der Menschen auftreten und trotz ihrer kräftemäßigen Überlegenheit weder ganz erfolgreich noch völlig im Recht sind. Im Gegensatz zu ihnen besitzt Aqhat in seiner Anmaßung und teilweisen Unverschämtheit eine echt heldische Größe und Unabhängigkeit.

Ein Dichter kann Göttern, die er in seine Geschichte einführt, natürlich auch eine fortschrittlichere Funktion als die gerade beschriebene zugestehen. Er kann vor allem Götter und Menschen näher schildern, um von der Welt ein geschlosseneres Bild zu geben, in der seine Helden leben, und um durch den Kontrast gleich einen Kommentar ihrer verschiedenen Lebensweisen zu liefern. Hervorragende Beispiele für diese Art der Darstellung sind der *Gilgamesch* und die homerischen Epen. In beiden besteht ein Widerspruch zwischen der höchsten Macht der Götter und der freimütigen und sorglosen Weise, in der sie von den Helden behandelt werden. Wie Gilgamesch viel Zeit mit dem Versuch verbringt, die Pläne der Götter zu seiner Vernichtung zu vereiteln oder dem Tod überhaupt zu entgehen, den die Götter allen Menschen geschworen haben, so denken sich auch die homerischen Helden wenig dabei, Götter und Göttinnen auf dem Schlachtfeld anzugreifen, noch behandeln sie sie dabei als besonders gefährliche Gegner. Es ist möglich, daß im *Gilgamesch* wie bei Homer eine primitive Vorstellung, die nichts dabei findet, wenn Menschen gegen Götter kämpfen, nur unvollkommen mit einer reiferen Einsicht kombiniert erscheint, die darauf besteht, daß am Ende die Götter immer siegen müssen. Was andererseits die Handlung der Epen selber angeht, sind die Kämpfe mit feinem Gespür für

dramatische Möglichkeiten gestaltet. Die Götter und Göttinnen haben das Aussehen von Menschen und benehmen sich wie diese und fügen sich daher leicht in das Muster der Erzählung ein. Wohl haben sie Momente, in denen sie etwas tun, das jenseits menschlichen Vermögens liegt – wenn etwa die Götter des *Gilgamesch* die Sintflut eintreten lassen oder Homers Zeus den Olymp durch sein Kopfnicken erzittern macht – doch im ganzen benehmen sie sich auf menschliche Weise und werden von Leidenschaften und Begierden erschüttert gleich wie die Menschen. Gerade wie Zeus' Herrschaft über seine Familie der Unsterblichen nicht gerade gemütlich genannt werden kann, so behandelt auch Anu Ishtar zunächst mit charmanter Biederkeit, als er ihren Wunsch nach Rache an Gilgamesch vernimmt, und gibt sich erst später von ihrer Zudringlichkeit geschlagen. Die Gesellschaft der Helden wird durch die Anwesenheit der Götter und Göttinnen vergrößert und der Unterschied zwischen ihren Manieren ist nicht groß. Und damit sichern sich die Dichter einen Rahmen, in dem sich gewisse dramatische Kontraste sehr gut ansiedeln lassen.

Die Götter sind überhaupt ein wesentlicher Bestandteil der Gesamtanlage des *Gilgamesch*, denn erst in seinen Auseinandersetzungen mit ihnen kann der Held den weiten Bereich seiner Energien und Kräfte voll ausschöpfen. Während die Kämpfe also gleichsam den Alltag seines Heldenlebens ausmachen, wird sein wirklicher Charakter erst durch die Gegensätze offenbart, die der Dichter zwischen ihm und den Unsterblichen an zwei bedeutsamen Punkten der Geschichte sich auf tun läßt. Der erste ist die glanzvolle Szene, in der Ishtar ihm ihre Liebe offenbart; Gilgamesch weist nicht nur die Liebe zurück, sondern zieht die Göttin auch noch regelrecht mit der Behandlung ihrer verflorenen Liebhaber auf. Vater Anu kritisiert das Verhalten seiner Tochter sehr deutlich und sagt ihr:

„Wohl reiztest du selber den König von Uruk,
Darum reihte Gilgamesch Beschimpfungen gegen dich aneinander,
Beschimpfungen und Flüche gegen dich!“

(*Gilgamesch*, VI, 88–89)

Ishtar mag eine Göttin sein, aber sie ist deshalb doch nicht über jeden Tadel erhaben, wogegen Gilgamesch sich in seinen Worten als wahrhafter Held erwiesen und sein Erhabensein über alle Versuchungen des Fleisches bekräftigt hat. Später wird ein ähnlicher Gegensatz zwischen ihm und Siduri, der Göttin des Weins, demonstriert. Siduri hat nicht nur mit Wein zu tun, sondern mit allem, was damit im Sinne von Ungezwungenheit und Befriedigung der Sinne zusammenhängt. Ihre Philosophie, die sie Gilgamesch erläutert, zielt auf ein Leben um des Vergnügens des Augenblicks willen. Gilgamesch gibt sich nicht einmal die Mühe, darüber nachzudenken, er verkündet vielmehr mit Nachdruck seine Absicht, Unsterblichkeit zu gewinnen und zählt dann auf, was er alles um

dieses Zieles willen zu riskieren gewillt ist. Erneut demonstriert er damit seine moralische Überlegenheit den Göttern gegenüber, und der Gegensatz zeigt seinen wahren Wert. Wenn Gilgamesch allen anderen Menschen überlegen ist, so ist er auch in mancher Beziehung den Göttern überlegen. Dafür hat er zu zahlen, aber wir fühlen, daß das, was er tut oder zu tun versucht, in sich selber edel ist und daß er innerhalb seiner menschlichen Grenzen ein höchstes Ideal des Heldentums repräsentiert.

In den homerischen Epen spielen die Götter eine abwechslungsreichere Rolle als im *Gilgamesch*. Sie sind aktiver in der *Ilias* als in der *Odyssee*. Doch sind in der *Odyssee* zumindest Athene und in einem geringeren Ausmaß auch Poseidon wichtige Figuren, die die Handlungen der Menschen dirigieren oder verhindern. Homers Götter beeinflussen seine Poesie der Tat auf mehr als eine Weise. Zunächst sind sie Kräfte des Geistes, der Einflüsse und Impulse, die eine moderne Psychologie der menschlichen Natur selbst zuzuschreiben pflegt, in denen aber die Griechen, nicht ohne Klugheit, die äußeren und unabhängigen Einflüsse einer anderen Seinsordnung sahen. Als solche mögen sie die natürlichen und menschlichen Gaben eines Menschen vervollständigen, wie etwa Athene in der *Odyssee* die Gaben Odysseus' vervollständigt, indem sie ihn nicht nur unterstützt und aufmuntert, sondern auch seine Listen bewundert und viel für seinen Sohn und seine Familie tut. Es ist, als wäre Odysseus eine teilweise Verkörperung der intellektuellen Qualitäten, die sie, die Göttin, repräsentiert, und aus diesem Grunde besitzt er auch eine besondere Würde. Andererseits gehört es zum Wesen Helenas, daß sie ein Opfer Aphrodites ist, die ihr ein Schicksal vorherbestimmt hat und es ablehnt, sie davon zu lösen. Wenn Helena sich Paris ergibt, so ist das nicht ihr freier Wunsch, und sie kann auch selber nichts dagegen tun, weil sie das Opfer einer unbarmherzigen Göttin ist (*Ilias*, III, 413 ff.). Aber dennoch gibt es etwas in Helena, das sie dazu prädestiniert, das Opfer Aphrodites zu werden – ihre tiefgründige Weiblichkeit, die sich sogar geltend macht, wenn sie selber sie verachtet und verflucht. So tut auch Athene, als sie Achilleus erscheint und nur ihm allein sichtbar bleibt, so daß er sein Schwert nicht erheben kann, um Agamemnon zu töten, nicht mehr, als das zu stärken und verständlich zu machen, was bereits in der Natur Achilleus' angelegt ist (*Ilias*, I, 190 ff.). Ein Aspekt von Homers Göttern besteht darin, daß sie seine Helden ihr wahres Selbst besser erkennen lassen und sie damit nur noch heroischer machen.

Ein zweiter Aspekt betrifft die Tatsache, daß die Götter im Streit der Menschen für oder gegen einzelne Helden Partei ergreifen. Wie Odysseus in der *Odyssee* von Athene unterstützt und von Poseidon gejagt wird, so sind auch in der *Ilias* die Götter in zwei Parteien gespalten, deren eine die Trojaner und deren andere die Achaier unterstützt. Das ist möglicherweise eine Anspielung auf den Glauben an nationale Gottheiten, aber Homer fügt das in eine rein per-

sönliche Form. Die Götter handeln ganz nach Laune und folgen plötzlichen Impulsen; sie scheinen die vielfältigen Formen zu verkörpern, die der Zufall in den Affären der Menschen annehmen mag. Das gibt einigen der Schlachten vor Troja einen recht seltsamen Charakter. Was anfangs ein nicht sehr bedeutender Krieg zu sein scheint, gewinnt an Bedeutung, weil die Götter sich so stark damit beschäftigen. Und selbst wenn ihre Motive höchst subjektiv und unverantwortlich sind, dann erhöht das nur die Würde der Menschen, die mit ihnen oder gegen sie kämpfen. Da der Grund für diesen Krieg entschieden weniger bedeutend geworden ist als der Wunsch, durch Heldentaten Ruhm zu gewinnen, ist die Chance dazu nur um so größer, wenn die Götter handelnd in die Vorgänge eingreifen. Es ist einfach eine edlere Tat, wenn Diomedes nicht davor zurückschreckt, selbst gegen Ares, den Gott des Krieges, zu kämpfen (*Ilias*, V, 846 ff.), und Hektors Tod ist nur um so heroischer, wenn Apollon ihn flieht und ihn bei seinem Kampf gegen Achilleus allein läßt (XXII, 213).

Aus Homers Behandlung der Götter ergibt sich das Paradox, daß sie weniger erhaben sind als die Menschen, und das ist bei der heroischen Perspektive, in der der Dichter alles sieht, unvermeidlich. Homers Menschen sind ernsthafter, standhafter, mutiger als die Götter; sie heulen nicht, wenn sie verwundet werden, wie das Ares tut (*Ilias*, V, 860); sie lassen ihre Freunde nicht im Stich, wie das die Götter tun; sie sind ihren Frauen treu, wie das die Götter nicht sind. Alles das wird von einem Helden gefordert und ist seinem besonderen Ruf und seiner hervorragenden Stellung angemessen. Aber die Götter sind keine Helden. Alterslos und unsterblich können sie die Wagnisse der Menschen gar nicht erfahren, können vielmehr straflos alles tun, was Menschen nur unter Einsatz ihres Lebens zu vollbringen fähig sind. Folgerichtig sind daher Götter weniger eindrucksvoll als Menschen. Sie können die Drohung des Todes gar nicht kennen, die einen Menschen dazu zwingt, sein Leben mit mutigen Taten auszufüllen. Noch ist ihnen der Ehrenkodex ein Begriff, der es notwendig macht, ein kurzes Leben mit unsterblichem Ruhm zu erfüllen. Den Göttern steht es frei zu tun, was ihnen paßt, und darum haben sie auch keinerlei Verantwortung und Verpflichtung. Das Ergebnis ist, daß sie trotz all ihrer Macht und Großartigkeit im menschlichen Sinne weder erhaben noch besonders würdevoll sind. Bei den Menschen ist das alles ganz anders. Sie sind an Forderungen und Verpflichtungen gebunden, und in ihrer Hingabe an diese und besonders an das Ideal der Menschenwürde, das sie alle umfaßt, gewinnen sie wirkliche Erhabenheit. In den homerischen Gedichten, wie auch im *Gilgamesch*, erhöht die Sterblichkeit des Menschen beträchtlich seine Größe, weil sie bedeutet, daß er in seiner kurzen Laufbahn sein Möglichstes tun muß, um sein Ideal der Menschenwürde zu verwirklichen, und bereit sein muß, am Ende alles dafür zu opfern.

III

DER HELD

IN EINER DICHTUNG, die sich mit Heldentaten befaßt, sind die Hauptrollen Menschen mit überragenden Fähigkeiten vorbehalten, Menschen, die größer sind als andere Menschen, als solche jedenfalls vorgestellt und hingenommen werden. Obwohl sich ein großer Teil des Interesses an ihnen auf das konzentriert, was ihnen passiert, oder auf die Abenteuer, die sie bestehen, wird ihrem Charakter und ihrer Persönlichkeit kaum weniger Beachtung geschenkt. Heldengeschichten sind um so fesselnder, je mehr die Helden das, was in ihnen steckt, zu verwirklichen vermögen. Das Schicksal von Achilleus, Sigurd oder Roland ist nicht das Schicksal eines abstrakten Jedermann, sondern eines bestimmten Menschen, der ein Beispiel hervorragender Männlichkeit und gleichzeitig nachdrücklichst er selber ist. Helden erwecken nicht nur Teilnahme an ihren Unternehmungen, sondern auch Bewunderung ihrer selbst, oder gar Ehrfurcht. Da Heldendichtung es mit Taten zu tun hat und an das Streben nach Tapferkeit appelliert, sind ihre Hauptfiguren Männer, die tapfer in höchstem Grade sind und auch sonst Gaben besonderer Art besitzen. Das heißt nicht, daß alle Helden von der gleichen Art sind. Wie es mehr als eine Art menschlicher Vortrefflichkeit gibt, so gibt es auch mehr als eine Art Helden. Diese verschiedenen Arten stehen nicht nur für verschiedene Stufen der sozialen Entwicklung, sondern für verschiedene metaphysische und theoretische Anschauungsweisen, die der Begriff des Helden voraussetzt.

Ein Held unterscheidet sich von anderen Menschen durch das Maß seiner Fähigkeiten. In den meisten Heldendichtungen sind diese spezifisch menschlicher Natur, wenn sie auch über die normalen menschlichen Beschränktheiten hinausragen. Selbst wenn der Held übernatürliche Kräfte besitzt und ihretwegen noch furchtgebietender erscheint, dienen diese doch zu kaum mehr als der Ergänzung seiner wesentlich menschlichen Eigenschaften. Er erweckt Bewunderung vornehmlich dadurch, daß er in verschwenderischer Fülle Gaben besitzt, über die andere Menschen nur in sehr geringem Ausmaß verfügen.

Heldendichtung entsteht, wenn sich die breite Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Zauberkräfte eines Menschen, sondern auf seine rein menschlichen Tugenden konzentriert. Obwohl der Heldenbegriff Reste einer älteren Anschauungsweise beibehalten kann, wird ein Mensch als Held bewundert, weil er neue Standards begründet, die jedem besonderen Wert beimessen, der die anderen Menschen an den Eigenschaften überragt, die bis zu einem gewissen Grad Allgemeinbesitz sind.

In präheroischer Dichtung spielt Zauberei noch eine ganz andere Rolle, ist auch die Hervorhebung menschlicher Eigenschaften weniger stark. Die Hauptperson steht an erster Stelle, weil sie über Zauberkräfte verfügt und über das Wissen, übernatürliche Mächte zu lenken. Ein typisches Beispiel dafür liefern die finnischen Heldenlieder, die im *Kalevala* vereinigt sind. Die Hauptfiguren sind hier keine Krieger, die sich durch Stärke und Mut hervortun, sondern Zauberer, die sich bestimmten Listen und eines magischen Spezialwissens bedienen. Als beispielsweise Väinämöinen, Ilmarinen und Lemminkäinen den mysteriösen Sampo gestohlen haben und ihn auf ihrem Schiff entführen wollen, werden sie von der Herrin von Pohjola auf einem Kriegsschiff verfolgt. Es entwickelt sich eine Schlacht, die unter sehr merkwürdigen Umständen vonstatten geht. Als Väinämöinen das nachfolgende Schiff erblickt, läßt er im Meer eine Klippe entstehen, an der das Schiff zerschellt. Die Herrin von Pohjola verwandelt sich dann in ein furchterregendes fliegendes Ungeheuer, auf dem sie ihre Begleiter in die Lüfte hebt, um die Finnen erneut anzugreifen. Als sie sich auf der Mastbaumspitze niederläßt, greift Lemminkäinen sie mit dem Schwert an, aber in solcher Umwelt sind Waffen völlig nutzlos. Sie wird erst besiegt, als Väinämöinen sie auf Zauberweise mit einem Ruder und einer Eichenplanke angreift. Erst dann fällt sie herab und ihre Begleiter mit ihr (*Kalevala*, XLIII, 99 ff.). In der traditionellen finnischen Dichtung tut sich der überlegene Mann durch ein besonderes Wissen hervor. Er ist der Repräsentant einer Gesellschaft, in der der Zauberpriester eine sehr bedeutende Erscheinung ist. Aber sein dichterischer Reiz ist begrenzt. Er erregt keineswegs die allgemeine Bewunderung körperlicher Überlegenheit, auf die Heldendichtung ganz allgemein spekuliert.

Die Emanzipation der Heldendichtung vom Ideal des Zauberers mag durch Beispiele aus zwei Nachbarländern Finnlands illustriert werden. Die einheimische Dichtung Estlands und Nordrußlands zeigt Ähnlichkeiten mit der Finnlands, mit der sie auch bestimmte Themen und Geschichten gemeinsam hat. Aber weder in Estland noch in Rußland ist der Zauberer die Hauptperson. Es ist möglich, daß er das einmal gewesen ist, aber er ist inzwischen von dem wirklichen Helden entthront worden. Die russischen Dichtungen kommen den finnischen sehr nahe, wenn sie von dem primitiven Helden Wolga erzählen, der sich in einen Hecht im See, einen Falken am Himmel oder einen Wolf in

der Steppe verwandelt und der den türkischen Zaren dadurch überlistet, daß er sich in einen grauen Wolf verwandelt, der die Pferde tötet, und in ein Hermelin, das die Waffen ruiniert (*Ribnikow*, I, S. 10 ff.). Das entspricht durchaus der finnischen Manier und legt den Gedanken nahe, daß Wolga, selbst wenn er nur die entlegene Version eines historischen Helden wie Oleg ist, einige charakteristische Eigenschaften von Zauberern wie Väinämöinen übernommen hat. Aber Wolga ist nicht nur oder in erster Linie ein Zauberer. Er nutzt sein Können im Kampf für sein Vaterland und erhält fast Züge eines mittelalterlichen Fürsten, wenn er eine Gruppe, *Druschina*, von treuen Genossen um sich versammelt, in der er der „ältere Bruder“ unter „jüngeren Brüdern“ ist und mit der er auf Jagd und Fischfang geht, mit der er dafür sorgt, daß der Tribut regelmäßig bezahlt wird, daß diejenigen bestraft werden, die Brücken zerstören, und daß die Verteidigung des Vaterlandes gegen auswärtige Feinde organisiert wird. In der Gestalt Wolgas geht der ältere Typ des Zauberers in den echten Helden über, bewahrt aber noch einige der früheren Eigenschaften.

In den estnischen Heldenliedern, die Kreuzwald im *Kalevipoeg* zusammengefaßt hat, ist diese Emanzipation bewußter und ausdrücklicher durchgeführt als in den russischen Gedichten auf Wolga. Der Hauptheld ist der Kalevipoeg oder Sohn Kalevs, der im *Kalevala* als Kullervo fungiert. Vater Kalev scheint eine historische Gestalt zu sein, da sich hinter ihm möglicherweise jener Caelic verbirgt, den der *Widsith* zum König der Finnen macht (*Widsith*, 20)⁴. Der Kalevipoeg selber ist ein Riese von gewaltiger Kraft, doch obwohl seine Taten die Möglichkeiten eines gewöhnlichen Menschen weit überschreiten, sind seine Erfolge doch mehr auf die Überfülle seiner rein menschlichen Tugenden zurückzuführen. Seine Hauptfeinde sind Zauberer und Magier. Seine Mutter Linda wird von einem finnischen Zauberer entführt, dessen Werbung sie zurückgewiesen hat. Kalevipoeg geht nach Finnland und erschlägt den Zauberer nach einer gewaltigen Schlacht gegen ganze Armeen von Männern, die der Zauberer durch Federblasen aus dem Boden stampft. In diesem Gefecht tritt die körperliche Tüchtigkeit mit der Zauberkraft in die Schranken und besiegt sie. Der Unterschied zwischen den estnischen und den finnischen Idealvorstellungen wird an der Behandlung Kullervos im *Kalevala* deutlich. Dessen Charakter und Fähigkeiten sind durchaus die gleichen wie im *Kalevipoeg*, aber er wird als ein armes Wesen ohne rechten Verstand der Lächerlichkeit preisgegeben und findet ein unrühmliches Ende, indem er sich in sein eigenes Schwert stürzt. Väinämöinen richtet ihn mit der Feststellung, daß er schlecht erzogen worden sei:

„Möge nie mein Volk in Zukunft
Kinder so verkehrt erziehen,
Bei so dummen Wärterinnen,
Oder fremden Wiegenfrauen!
Denn ein Kind, das schlecht gewartet,

Und gewiegt auf falsche Weise,
Kann ja nicht verständig werden,
Niemals Mannessinn erlangen,
Wenn es auch zu Jahren käme,
An Gestalt auch stark kann werden.“ (*Kalevala*, XXXVI, 351–360)

Die estnischen Dichter behandeln Kullervos Tod ganz anders. Auch sie berichten, daß er durch sein eigenes Schwert umgekommen sei, das er mit einem besonderen Fluch belegt hatte, auf daß es seinen Feind, den Zauberer, besser töten könne. Aber wenn es ihn schließlich selber umbringt, so hilft das nur zu zeigen, wie unheroisch und verabscheuungswürdig jede Zauberei ist. Der Held hätte sich ihrer nicht bedienen sollen, aber da er es getan hat, führt sie ihn ins Verderben.

Der Umwandlungsprozeß von schamanistischer zu rein heldischer Denkweise zeigt sich auch in einigen jakutischen Gedichten, deren Hauptpersonen Schamanen, aber nichtsdestoweniger heroisch sind. Sie benötigen Zauberkräfte, weil ihre Gegner gewöhnlich Dämonen oder Zauberkünstler sind. Aber wenn es ums Letzte geht, kommt es ausschließlich auf körperliche Tüchtigkeit an, wie etwa im Kampf zwischen Er Sogotoch und Njurgun:

Sie rasten mit ausgestreckten Händen aufeinander zu.
Sie begannen sich mit ihren Händen zu zerfleischen.
Das Getöse war wie das Rollen des Donners im Sturm.
Wild schlugen sie mit den Fäusten einander in die Rippen.
Ein Löwe begann bei diesem Kampf zu weinen, so heißt es;
Schnee und Hagel begannen zu fallen, so heißt es;
Die stärksten Bäume bogen sich, so heißt es.

(*Jastremski*, S. 28)

In einem anderen Gedicht sind die beiden Hauptfiguren Frauen, die mit schamanistischen Fähigkeiten begabt sind, Uolumar und Aigir. Wenn sie auch nicht von gleichem Kaliber wie Gudrun sind oder wie ihre nordische Kollegin daran gewöhnt, Männerwaffen zu gebrauchen, sind sie dennoch mutig und abenteuerlustig. Sie werden von bösen Geistern überfallen und entführt, begegnen dem Totenkönig und gewinnen mit Hilfe einer Mischung aus List und Tapferkeit ihre Freiheit wieder, kehren nach Hause zurück und werden durch die Geburt von Söhnen, die große Taten vollbringen, für ihre Kühnheit reichlich belohnt (*Jastremski*, S. 122–154). Die jakutischen Dichter entstammen einer Gesellschaft, in der der Schamane noch eine bedeutende Rolle spielt und das religiöse und selbst das soziale Leben des Stammes entscheidend mitbestimmt. Man kann also von ihnen nicht erwarten, daß sie den Schamanen mit Verachtung strafen, aber sie haben dennoch sehr bewußte Vorstellungen vom Wert des Heldentums, daß sie sogar Frauen, die Zauberei praktizieren, Helden-

mut zugestehen. Sie achten darauf, daß bei Gewaltakten Kraft und Mut am Ende achtbarer sind als übernatürliche Fähigkeiten.

Sobald sich in einer Gesellschaft die Vorstellung durchgesetzt hat, daß ein Held ein Mensch ist, dessen körperliche und geistige Gaben das Durchschnittsmaß beträchtlich übersteigen, gehen die Dichter daran, seine Karriere von der Wiege bis zur Bahre zu erzählen. Er ist von allem Anfang an ein besonderer Mensch, und es ist nur zu natürlich, seine Überlegenheit mit einer ungewöhnlichen Geburt und Herkunft in Verbindung zu setzen. Die größten Helden sind so wundervoll, daß sie nicht völlig menschlich sein können, sondern immer auch einen Zug zum Göttlichen in sich tragen. So ist etwa Gilgamesch „zwei Drittel göttlich und ein Drittel menschlich“, während sein Freund Engidu, wenn auch nicht direkt göttlicher Abstammung, von der Göttin Aruru nach dem Bilde Ninurtas, des Kriegsgottes, aus Wüstenlehm gemacht wurde. Achilles ist, wie er das mit Stolz geringeren Leuten kundtut, der Sohn einer Göttin (*Ilias*, XXI, 109). Das ist auch der Trojaner Aineias (*Ilias*, XX, 208 ff.), während in der vorhergehenden Generation Herakles ein Sohn Zeus' war, was ja auch für Perseus gilt. Asiatische Helden kommen oft unter sehr merkwürdigen Umständen zur Welt. Der Narte Urismag wird am Grunde des Meeres geboren (*Dumézil*, S. 24 ff.), während Batrads von einer Frau geboren wird, die als Jungfrau in einem hohen Turm gefangengehalten wurde (*Dumézil*, S. 50 ff.). Die Armenier Bagdasar und Sanasar kommen auf die Welt, weil ihre Mutter aus einer Zauberquelle getrunken hatte (*David Sasunskij*, S. 11 ff.). Andere Helden, wie der Karakirgise Manas und der Usbeke Alpamis, werden geboren, wenn ihre Väter bereits hochbetagt sind, und die Geburten werden daher als das direkte Werk von Göttern angesehen, die bestimmte Gebete erhört haben. Ein besonders komplizierter Fall ist in diesem Zusammenhang der Kanaanäer Aqhat, dessen Vater sieben Tage und Nächte im Tempel Baals wacht, was zur Folge hat, daß Baal sich bei dem höchsten Gott El für ihn verwendet: nach der üblichen Frist wird Aqhat geboren (*Gaster*, S. 270 ff.).

Welche Umstände auch immer die Geburt eines Helden begleitet haben mögen, und selbstverständlich sind diese oft nur zu natürlich, wird er von Anfang an als ein außergewöhnliches Wesen betrachtet, dessen körperliche Entwicklung und Merkmale nicht mit denen anderer Menschen vergleichbar sind. Helden ist immer etwas vorherbestimmt, und Anzeichen des Ruhms begleiten bereits ihre Geburt. Als Helgi der Hundingstöter geboren wird, rufen zwei Raben:

„Im Harnisch steht der heut Geborne,
Der Königserbe; nun kam der Tag!
Es flammt sein Blick nach Fürstenart,
Freund ist er Wölfen: froh laßt uns sein!“
(*Helgakvida Hundingsbana*, I, 6)

Im gleichen Sinne erzählt der karakirgisische Held Alaman Bet, der von Geburt Chinese ist, von den Zeichen, die seine Geburt begleiteten:

„Als ich aus meiner Mutter Schoß kam,
Begannen sich die Lamas zu fürchten, so schrie ich,
Ich schrie, so scheint es, ‚Islam!‘
Als ich vom Boden aufgehoben wurde,
Loderte eine rote Flamme dort auf.“ (Manas, S. 175)

Als Manas geboren wird, gibt sein hochehreter Vater ein Fest, dessen Gäste dem Kind eine große Zukunft prophezeien und behaupten, er werde Teufel und Chinesen überwinden. Noch in der Wiege beginnt Manas zu sprechen, und sein Vater schenkt ihm ein Pferd mit der Erklärung, daß er nun fähig sei, es zu besteigen (*Radloff*, V, S. 2 ff.). Als Herakles noch in den Windeln liegt, erwürgt er die zwei Schlangen, die Hera geschickt hatte, um ihn zu töten (*Pindar*, *Nem.*, I, 37 ff., wahrscheinlich nach einer epischen Quelle). Die Laufbahn des Helden beginnt früh, und es zeigt sich darin, was für ein Mann er einmal werden wird.

Einmal geboren, gewinnt der Held schnell Kraft und Größe. Die armenischen Dichter haben eine Formel für diese Entwicklung:

Andere Kinder wachsen in Jahren,
Aber David wuchs in Tagen; (David Sasunskij, S. 143)

und zeigen, wie Wunderkinder, also etwa Sanasar und Bagdasar, in Wirklichkeit ausschauen:

Die Kinder wuchsen von Tag zu Tag.
Sie waren erst ein Jahr alt,
Aber waren wie Jungen mit sechs Jahren.
Sie gingen hinaus, mit Kindern zu spielen,
Aber sie schlugen sie nur und machten sie weinen.
Nach fünf und sechs Jahren nur
Waren Sanasar und Bagdasar
Große, starke Männer. (David Sasunskij, S. 15 ff.)

Der Grieche Digenis Akritas ist vom gleichen Schlag:

Als er ein Jahr alt war, ergriff er ein Schwert; als er zwei war,
nahm er eine Lanze.
Als er erst drei Jahre alt war, hielten ihn die Männer für einen
Soldaten.
Er ging in die Fremde, Männer sprachen ihn an, und er hatte vor
niemand Furcht.
(Legrand, S. 187)

Digenis besteigt sein Pferd, zieht in die Berge und fordert die Sarazenen heraus, die er in einer gewaltigen Kraftleistung in die Flucht schlägt und deren

Pferde er erobert. Falls Menschenwesen nicht greifbar sind, darf der junge Held seine Persönlichkeit auch an Gegenständen der Natur oder an Tieren auslassen, wie das der Russe Wolga tut:

Als Wolga Buslawlewitsch fünf Jahre alt war,
Zog der Herr Wolga Buslawlewitsch aus über die feuchte Erde;
Die feuchte Erde teilte sich,
Die wilden Tiere flüchteten in die Wälder,
Die Vögel flogen hinauf zu den Wolken,
Und die Fische zerstoben im blauen Meer.

(*Gilferding*, II, S. 172)

Ein Leben, das so beginnt, eilt schnell seinem Höhepunkt zu. Nach seinem vielversprechenden Start wendet sich Manas bald dem Leben der Tat zu. Mit zehn kann er Bogenschießen wie ein Junge von vierzehn, und bald danach ist er ein voll ausgewachsener Krieger:

Als er vierzehn Jahr geworden,
War ein Fürst er, Schloßzertrümmerer,
Sechzig Hengste, hundert Pferde
Trieb er herbei von Kokan,
Achtzig Stuten, tausend Kymkap
Brachte er von Buchara,
Die Chinesen in Kaschgar
Trieb er weiter nach Turfan,
Trieb nach Aksu er hinab. (Radloff, V, S. 6)²

Mit fünfzehn erwürgt der Armenier Mher einen Löwen mit bloßen Händen (*David Sasunskij*, S. 107 ff.), mit sechzehn stiehlt der Kalmücke Dschangar die Pferde eines Feindes (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 321), mit vierzehn macht der Usbeke Alpamis einen Überfall auf das Reich der Kalmücken (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 323). Der Held bricht von Anfang an alle Rekorde und ist ein voll erwachsener Mann, wenn andere noch Knaben sind.

Der Held besitzt jene Gaben des Körpers und des Charakters, die Erfolg im Handeln versprechen und aus diesem Grund bewundert werden. Er kann stark oder schnell oder ausdauernd oder nie um einen Ausweg verlegen oder auch beredsam sein. Nicht alle Helden besitzen alle diese Qualitäten gleichzeitig, aber alle haben irgendeinen Teil davon, und worauf es ankommt, ist weniger die äußere Vielseitigkeit ihrer Gaben, als vielmehr die Intensität, mit der sie über die eine oder andere derselben verfügen. So wie ihn die Griechen als einen Mann definieren, der eine besondere δύναμις oder Kraft besitzt, so besitzt der Held auch in allen anderen Ländern eine überfließende, überreiche, entschiedene Fülle an Kraft, die sich in Taten, besonders in kriegerischen Taten, zum Ausdruck bringt und es ihrem Besitzer ermöglicht, etwas zu tun, dessen nor-

male Sterbliche nicht fähig sind. Greifbar wird das alles vor allem in der Schlacht, weil die Schlacht die härtesten Prüfungen nicht nur der Stärke und des Muts bereithält, sondern auch der Ausdauer und der raschen Entscheidung. Die größten Helden sind in erster Linie Kriegshelden. Aber selbst in der Schlacht zählt vor allem andern Heldenmut und Kampfesgeist, Dinge also, die einen Mann anfeuern, das Außerordentliche zu wagen, und die ihn befähigen, das Außerordentliche erfolgreich zu bestehen – oder zumindest mit Würde und Anstand zu unterliegen. Ihre eigentümliche Schwungkraft und Energie erklärt, warum Helden häufig mit wilden Tieren verglichen werden, wie beispielsweise die usbekischen Krieger mit Löwen, Tigern, Bären, Leoparden, Wölfen und Hyänen (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 306), oder die homerischen Krieger mit Geiern, Löwen, Bären und so weiter, während Achilleus selber wie eine unwiderstehliche Naturkraft auftritt und abwechselnd mit einem reißenden Fluß, einem flammenden Stern, einem Geier, der sich auf seine Beute stürzt, einem Feuer, das Länder und Städte zerstört, oder einem Adler verglichen wird, der niederstürzend ein Lamm oder Kind raubt. Hektor weiß, was diese Macht bedeutet, als er sich entschließt, gegen Achilleus zu kämpfen:

„Ihm nun eil ich entgegen, und wäre sein Arm wie die Flamme,
Wäre sein Arm wie die Flamme, sein Mut wie blinkendes Eisen!“
(*Ilias* XX, 371–372)

Das ist der reine Held, unwiderstehlich in seiner stürmenden Kraft und zerstörenden Gewalt.

Diese Eigenschaften treten besonders scharf hervor, wenn der Held in höchste Stimmung gerät und seine Gedanken sich der mutigen Tat zuwenden. Die bloße Aussicht auf einen Kampf genügt, um seine Leidenschaften zu entfachen und ihn nach Taten dürsten zu lassen, wie das etwa dem serbischen Helden Milos Stoićević passiert, als er auszieht, um die Moslems zu bekriegen:

„Ich ziehe aus, weil mein Schlachtroß es wünscht!
Denn mein Rappe dürstet nach Kampf,
In meinem rechten Arm staut sich schon die Kraft,
Würde sich so gern eine Weil' mit Moslems vergnügen;
Das Schwert an meinem Gürtel dürstet nach Blut,
Dürstet nach dem Blut der Helden;
Ich muß den großen Durst meines Säbels stillen,
Stillen mit dem Blut von türkischen Helden.“
(*Karadžić*, IV, S. 200)

Der gleiche Geist ist sogar noch im *Kalevala* lebendig, obwohl er sich in Kullervo regt, den die Dichter verachten. Wenn er in den Krieg zieht, frohlockt er in Vorfreude:

„Wenn ich auf dem Kampfplatz stürze,
Auf dem Schlachtfeld männlich falle:
Herrlich ist's im Kampf zu sterben,
Schön fürwahr beim Schall der Schwerter.“

(*Kalevala*, XXXVI, 28–32)

Wenn die Schlacht beginnt, teilen Helden Schläge von erstaunlicher Durchschlagskraft und mit fast rasendem Vergnügen aus. Die Freundschaft zwischen Gilgamesch und Engidu beginnt mit einem gewaltigen Zweikampf der beiden untereinander, in der jeder das Letzte an Energie aus sich herausholt:

Engidu sperrte das Tor mit dem Fuß,
Daß Gilgamesch eintrat, gab er nicht zu.
Da packten sie sich, gingen in die Knie wie Stiere,
Zerschmetterten den Türpfosten, es erbebte die Wand!
Gilgamesch und Engidu –
Ja, sie packten sich, gingen in die Knie wie Stiere,
Zerschmetterten den Türpfosten, es erbebte die Wand!

(*Gilgamesch*, II, vi, 10–15)

Wenn Roland die Sarazenen vor sich sieht, wird er wie ein wildes Tier:

Als Roland sah, daß es zur Schlacht sich neige,
Ward wilder er als Leu und Leopard. (*Roland*, 1110–1111)

Ein solcher Geist kann sich einer ganzen Kompagnie mitteilen, wenn nur der Anreiz stark genug ist und eine verzweifelte Situation den Mut der Verzweiflung herausfordert. So kämpften die Griechen bei Missolonghi, als es von den Türken 1822 belagert wurde:

Die Seeleute kämpften mit Kanonen und Donnerbüchsen,
Die anderen zogen ihre Schwerter und kämpften mit blanken Eisen,
Die Kaufleute und Handwerker kämpften wie giftige Schlangen,
Sie feuerten furchtbar mit ihren Gewehren, sie waren bewaffnet
dazu mit scharfen Degen.

Nie denken sie an den Tod, sie kämpfen wie reißende Löwen,
Sie schreien und rufen und verspotten die Türken lachend,
Sie warten nur auf Hilfe, um sich auf sie zu stürzen und sie
zu vernichten.

(*Legrand*, S. 130)

Die außerordentliche Vitalität der Helden verschärft nur noch die Kampfeslust und verwandelt sich oft in übermenschliche Raserei und Wut.

Die gewaltige Kraft, die Helden in ihren Taten an den Tag legen, kann sich bereits durch ihre bloße Gegenwart fühlbar machen. Wenn sie auftreten, werden sie von den anderen schon als höhere Wesen erkannt, und man fragt, wer sie sind. So erklärt der Kalmücke Karadschan bei seinem ersten Zusammen-

treffen mit dem usbekischen Helden Alpamis, dem er später ein ergebener Freund sein wird:

„Du bist schön wie der Mond am Himmel,
Deine Brauen sind mir wie ein gespannter Bogen,
Deine Gestalt ist wie ein graublauer Falke,
Wie du da sitzt und die Zügel lockerst, bis du wie ein
Herr, der unzählige Schafe besitzt.

Schöner Herr, wohin gehst du?

Aus welch seltenem Edelstein bist du gemacht?

Ein Krieger wie du kann nicht von einer Menschenmutter geboren sein.

Aus welchem Nest dann hast du deinen Flug begonnen?“

(*Schirmunskij-Sarifow*, S. 309)

Alpamis gehört mit Achilleus und Sigurd zu jener Klasse von Helden, die wegen ihrer Schönheit berühmt sind. Aber Schönheit ist keine der notwendigen heldischen Eigenschaften. Roland, Beowulf oder Manas wird sie nicht zugesprochen. Einige Helden, wie etwa Odysseus, strahlen eine unbestreitbare Faszination aus, aber sie sind klein von Gestalt und neigen zur Fülle. Die Erscheinung eines Helden enthüllt seine durchaus notwendige Überlegenheit und den Abstand gegenüber den anderen Menschen. Etwas strahlt von ihnen aus, das auf ein ungewöhnlich starkes Feuer in ihnen schließen läßt. Göttliches Blut mag da hin und wieder etwas nachhelfen, ist aber keine unabdingbare Voraussetzung. Es ist ihre Überfülle an Leben, was die Helden vor allen anderen auszeichnet, Leben, das aus ihren Augen blitzt oder sich in ihren Gesten oder ihren Stimmen verrät. So beschreibt der kalmückische Dichter den Helden Dschangar:

Sein Schnurrbart gleicht fast Adlerschwingen,
Der Blick seiner schwarzen, magischen Augen
Ist wie der eines Geierfalken, der sich niederstürzt.

(*Dschangariada*, S. 97)

Der Karakirgise Manas ist vom gleichen Schlag und flößt die gleiche Ehrfurcht ein, wenn seine Leidenschaften gereizt werden:

Manas' Blick änderte sich vollkommen.

In seinen Augen loderte Feuer,

Wie ein lebender Drache war er . . .

Sein Blick war wie die Mitternacht,

Grimmig, wie ein wolkenverhangener Tag. (*Manas*, S. 54)

Hin und wieder tritt ein furchterregendes Äußeres zusammen mit einer Stimme auf, deren Klang Schweigen und Bestürzung auslöst. Wenn Iwan der Schreckliche sich auf einem Bankett amüsiert, ist sein Benehmen von äußerster Trivialität:

Der schreckliche Zar Iwan Wasiljewitsch war gut aufgelegt,
Er spazierte durch seine Gemächer
Und schaute aus den spiegelnden Fenstern
Und kämmte seine schwarzen Locken mit einem feingezahnten Kamm.

Wenn er aber seinen Mund aufmacht und verkündet, daß in seinem ganzen Reich kein einziger Verräter mehr am Leben sei, ist die Wirkung verheerend:

Da zitterten sie alle vor ihm,
Seine Untertanen waren von Schrecken erfüllt
Und konnten keine Antwort geben.
Die Größeren versteckten sich hinter den Kleineren,
Und die Kleineren wiederum waren sprachlos.
(Kirejewski, VI, S. 55; Chadwick, R. H. P., S. 194)

Diesem anspruchslosen, wenig durchgebildeten Effekt müssen wir jene grandiose Szene der *Ilias* gegenüberstellen, in der Achilleus, nachdem er sich entschlossen hat, wieder in die Schlacht einzugreifen, auf den Wall steigt und seinen Schlachtruf dreimal hintereinander ertönen läßt:

Starrend sahn auch die Lenker die lodernde Flamme des Feuers
Grauvoll über dem Haupt des erhabenen Peleionen
Brennen, entflammt von Zeus' blauäugiger Tochter Athene.
Dreimal schrie vom Graben mit Macht der edle Achilleus;
Dreimal zerstob der Troer Gewirr und der Bundesgenossen.
Dort nun starben, vertilgt durch eigene Wagen und Lanzen,
Zwölf der tapfersten Helden im Volk.

(*Ilias* XVIII, 225–231)

Furcht und Verderben, die der bloße Anblick Achilleus' und der Klang seiner Stimme verbreiten, sind ein Zeichen der furchtbaren Kraft, die in ihm steckt.

Obwohl Körperkräfte notwendig zur Ausrüstung eines Helden gehören, ist er keineswegs ein Tier oder schwach von Verstand. Im Gegenteil, da Verstand ein weiteres Zeichen der Überlegenheit über andere Menschen ist, ist seine Anwendung, wenn es darum geht, Ruhm zu gewinnen, keineswegs schimpflich. Obwohl direktes Handeln meist größeren Eindruck macht, gibt es viele Umstände, in denen es unmöglich ist. Auf niedrigstem Niveau könnte man mit dem Argument arbeiten, daß doch nichts dagegen einzuwenden sei, wenn ein Held, dessen Hauptbestreben es ist, seinen Willen durchzusetzen und das zu bekommen, was er wünscht, nicht auch Listen anwenden solle. Bei seinem Wettkampf mit Er Kökchö gewinnt Manas die erste Runde im Ringkampf; danach schlägt er Er Kökchö einen Kugelwechsel mit Flinten vor. Manas verfehlt seinen Gegner, während Er Kökchö Manas verletzt, der auf seinem Pferd verwundet davonflieht. Als Er Kökchö in ritterlicher Weise versucht, die Wunde Manas' zu verbinden, dreht sich Manas um und tötet das Pferd seines Gegners

(Radloff, V, S. 72). Das ist durchaus kein *fair play*, aber es wird akzeptiert nach dem Grundsatz, daß im Krieg alles erlaubt sei. Möglicherweise steckt aber auch noch der andere Gedanke dahinter, daß ein Held wie Manas so groß ist, daß er das Recht hat, seine Fähigkeiten ganz nach Gutdünken anzuwenden. Es gibt andere Fälle, die ähnlich gelagert sind, vor allem die Geschichte Mhers des Jüngeren in Armenien, aber sie sind selten und sicherlich nicht die allgemeine Regel. Wenn ein Held zu einer List greift, so tut er das normalerweise nur, weil sie genauso gefährlich ist wie die pure Kraftanwendung und unter den gegebenen Umständen das einzige Mittel, überhaupt etwas zu tun.

Listen und Kunstgriffe haben ihre ganz eigenen Gefahren, wie Abu Said, der Held der Geschichte vom *Diebstahl der Stute* in höchstem Grade veranschaulicht. Er ist ein tüchtiger Mann der Tat, dem in offener Feldschlacht niemand gewachsen ist, aber für seine ganz besondere Aufgabe, den Diebstahl nämlich einer streng bewachten Stute, ist List das einzig mögliche Mittel und dadurch gerechtfertigt, daß das Unternehmen äußerst gefährlich ist und jede Entdeckung Tod bedeutet. Abu Said widmet sich seiner Aufgabe mit allem Heldenmut und aller Abenteuerlust, die ihn auch auf dem Schlachtfeld auszeichnen, und das hohe Niveau seiner listigen Verschlagenheit ist nur ein weiterer Beweis für seine heldische Überlegenheit. Das gleiche kann von Alaman Bets brillantem Abenteuer im Hause der Zauberin Kanischai gesagt werden. Wenn er sich als Chinese verkleidet und sich dreist unter die Gäste eines Festes in ihrem Hause mischt, ist er allein und ein Fremder, aber er verdankt seinen Erfolg gerade der Unverschämtheit dieser List. Ohne Zweifel würde das gleiche für das verschollene griechische Gedicht gelten, das davon berichtet, wie Odysseus als Bettler verkleidet nach Troja hineingeht, um zu spionieren. Selbst den Insassen des hölzernen Pferdes darf bei all ihrer Findigkeit und Schlauheit eine beträchtliche Menge Mut nicht abgesprochen werden; schließlich riskierten sie ja ihr Leben, wenn sie in der feindlichen Stadt entdeckt worden wären. Vielleicht stehen die echten Helden über allen Kriegslisten, selbst wenn sie so gefährlich sind wie die genannten. Irgendwie können wir uns nicht vorstellen, daß sie Achilleus, Gilgamesch, Sigurd oder Roland reizen könnten. Dennoch sind die Männer, die sie praktizieren, hervorragende Krieger, die sich der Kriegslist bedienen, weil sie müssen. Und selbst dabei ist Mut nicht überflüssig.

Unter den wegen ihrer Findigkeit und Geistesgegenwart berühmten Helden ist Odysseus der vollkommenste. Auch er ist ein großer Krieger und Führer, der sich der Listen bedient, um sich Schwierigkeiten zu entziehen, in die ihn seine eigensinnige Vorliebe für Abenteuer gebracht hat. Das klassische Beispiel für seine Findigkeit ist sein Verhalten bei den Kyklopen. Der einäugige Riese, der Odysseus in seiner Höhle gefangenhält und sich endlich entschließt, ihn zu verzehren, ist ein Gegner, gegen den jede List gerechtfertigt erscheint. Aber Odysseus' schlimme Lage ist nur die Frucht seiner unersättlichen Neugier und

seiner Begier nach neuen Erfahrungen. Es bestand durchaus nicht die Notwendigkeit, die Höhle zu betreten, aber Odysseus möchte gern wissen, wer auf dieser verlassen Insel wohnt, und er erhofft sich ein Geschenk von dem Besitzer. Nachdem er einmal gefangen ist, zieht er das ganze Register seiner Talente, und seine Flucht ist ein Meisterstück phantasievoller Improvisation. Es ist interessant, die homerische Version der Geschichte von Odysseus und den Kyklopen mit den ossetischen Erzählungen von Urismag und dem einäugigen Riesen zu vergleichen. Beide haben vieles gemein. Der ossetische Held geht aus Gründen in die Falle, die ihm alle Ehre machen. Er ist ausgezogen, um Nahrung für die Narten herbeizuschaffen, die unter einer Hungersnot leiden. Dabei findet er den Riesen beim Hüten seiner Herde. Urismag will den Schafbock ergreifen, aber dieser läuft mit ihm davon zu dem Riesen, der den Helden in einen Sack steckt und in seine Höhle trägt (*Dumézil*, S. 44). In einer anderen Version streiten sich die Narten untereinander, wer von ihnen der Tapferste sei, und das Ergebnis ist, daß Urismag die Herde des Riesen angreift und ihr bis in die Höhle nachläuft (*Dinnik*, S. 13 ff.). In beiden Versionen legt Urismag aus edlen Motiven eine heldenmütige Haltung an den Tag, aber dennoch sind seine Motive einfacher als die Odysseus' und sein Schicksal ist weniger intim mit seinem spezifischen Charakter verbunden. Einmal in der Höhle, handelt er fast genau so wie Odysseus, und mit vollem Recht gebührt ihm hohe Ehre dafür, daß er sich einer verzweifelten Lage so geschickt entzieht.

Obwohl die meisten Helden von ähnlichen Motiven bewegt werden und in ähnlicher Weise handeln, gibt es in den Zielen und Zwecken, denen sie ihre Taten widmen, beträchtliche Unterschiede. Obwohl es oberstes und natürlichstes Bedürfnis eines Helden ist, seinen Heldenmut zu zeigen und den Ruhm zu erobern, der ihm seiner Ansicht nach zusteht, ist er doch bereit, sein Können einer Sache zu widmen, die nicht unbedingt im Bereich seines persönlichen Interesses liegt, die ihn aber dennoch reizt, weil sie ihm die Möglichkeit verschafft, seinen Wert zu demonstrieren. Diese Sache braucht nicht sehr konkret zu sein. Tatsächlich ist sie bei einigen der größten Helden einfach ein Ideal von Männlichkeit und Kühnheit, dem er gefühlsmäßig sein Leben widmen muß. Das gilt jedenfalls für Sigurd. Obwohl er durch Bande der Loyalität an Gunnar gebunden ist und ihm ehrlich dient, bleibt doch das Zentrum seines Seins jenes Ideal der Männlichkeit, das Gripir ihm vor Augen hält:

„Kein Tadel wird dich treffen auf Erden,
Das kann ich, König, verkünden dir;
Solange Menschen leben, wird hoch,
Schwertsturms Nährer, dein Name stehn.“ (*Gripisspá*, 23)

Sigurd akzeptiert sein Schicksal und handelt danach. Er folgt instinktiv seinem Ehrgeiz, ein großer Krieger zu werden. Als er Fafnir tötet, erklärt er dem

sterbenden Ungeheuer, warum er es getan hat — es war notwendig, um seine Kühnheit zu beweisen:

„Mich reizte mein Mut, meine Rechte half mir
Und mein scharfes Schwert.“ (*Fáfnismál*, 6, 1–2)

Dieser Wunsch, seine Tapferkeit zu beweisen, ist eng mit anderen edlen Eigenschaften verbunden, die Gripir ebenfalls Sigurd prophezeit:

„Ein Goldvergeuder, geizend mit Flucht,
Edel zu schaun, gescheit in Worten.“ (*Gripisspá*, 7, 3–4)

Aber am Grunde von Sigurds heroischer Natur lebt sein niemals zweifelhafter, fester Wunsch, seinen Wert bis an die äußersten Grenzen seines Könnens zu erweisen.

Achilleus gehört der gleichen Heldenklasse an. Obwohl er die Hauptrolle in jenem trojanischen Krieg spielt, dessen Ziel es ist, das Weib des Menelaos, das Paris verführte, zurückzugewinnen, bedeutet dieses Kriegsziel Achilleus nur sehr wenig. Als die Abgesandten Agamemnons ihn bitten, zur Schlacht zurückzukehren, lehnt er ab, und einer der Gründe dafür ist, daß er nicht einsieht, warum er sein Leben für die Frau eines anderen Mannes aufs Spiel setzen sollte. Dann enthüllt er seine wahren Gedanken. Seine Mutter hat ihm einst gesagt, daß er zwischen zwei Schicksalen zu wählen habe: er kann entweder vor Troja bleiben und dabei immerwährenden Ruhm gewinnen, oder aber nach Hause gehen und ein langes, aber unrühmliches Leben haben (*Ilias* IX, 410 ff.). Einen Augenblick lang zögert er, aber am Ende wählt er doch den ersten Weg und gehorcht damit der Eingebung seiner heroischen Natur, für die allein der Ruhm das angemessene Ziel eines Menschenlebens darstellt. Mit dieser Entscheidung folgt Achilleus auch dem Rat, den sein Vater ihm einst gegeben hatte:

Immer der erste zu sein und vorzustreben vor andern.
(*Ilias*, XI, 784)

Es ist wahr, daß Achilleus, als er in die Schlacht wieder eingreift, vor allem von dem Wunsch beseelt ist, den Tod seines Freundes Patroklos zu rächen. Aber selbst darin setzt sich nur seine heroische Natur wieder durch, und sein Wunsch nach Rache wird von seinem Verlangen nach Ruhm gleichsam übertroffen, wenn er erst seine körperlichen Kräfte wieder ausübt und die Freuden der Schlacht und des Sieges wieder schmeckt. Er erschlägt seine Gegner in triumphierendem Stolz und erklärt ihnen höhnisch, daß er ein besserer Mensch sei als sie. Je weiter sein blutiger Weg ihn führt, und je mehr die Räder seines Kampfwagens mit Blut bespritzt werden, desto weniger bleibt zweifelhaft, was für ihn allein wichtig ist. Was der Dichter in die Worte faßt: „So wütet' er,

Ruhm zu gewinnen, Peleus' Sohn . . .“ (*Ilias*, XX, 502). Wie Sigurd wird auch Achilleus von einem Ideal der Männlichkeit geleitet, das er in einem einmaligen Ausmaß verwirklichen zu können glaubt. Und obwohl er andere Gaben der Klugheit, der Höflichkeit und der Beredsamkeit besitzt, bleiben diese doch immer seinem notwendigen und vorherrschenden Wunsch, ein großer Krieger zu sein, untergeordnet.

Das Streben nach Heldenehre als Zweck an sich ist der Inhalt auch eines bemerkenswerten ossetischen Gedichts über den Helden Batrads, der so begierig ist, ein idealer und perfekter Krieger zu sein, daß er sich mit einer außergewöhnlichen Bitte an den göttlichen Schmied Kurdalagon wendet, der eine Art Gegenstück von Hephaistos ist. Das Gedicht beginnt damit zu zeigen, was für eine Art Held dieser Batrads ist und worauf sein Ehrgeiz zielt:

Einst fiel Batrads in tiefes Nachdenken:

„Ich habe Kraft, aber ich brauche noch mehr,
Die Kraft genügt nicht, die ein starker Mann zu meinem
Unglück überwinden kann.

So wird es besser sein, wenn ich zum Himmel gehe,
Ich werde zum Himmel aufsteigen und gleich zu Kurdalagon gehen
Und ihn bitten, mich zu schmieden!“

Er ging in den Himmel, direkt zu Kurdalagon.

Zu ihm geht Batrads, zur himmlischen Schmiede.

„Himmlischer Schmied, Schmied Kurdalagon!

Wirf mich in die Esse und härte mich auf deinem Amboß!“

„Schlage dir das aus dem Sinn und wage es nicht zu wünschen;

Du wirst verbrennen, mein Sohn, und ich habe Mitleid mit dir;

Viel Freude, junger Mann, hast du mir schon gemacht.“

„Nein. Ich will es, o Schmied Kurdalagon!

Ich flehe dich an mit großem Gebet.

Schmiede mich in deiner himmlischen Esse!“

Der Schmied ist einverstanden. Einen Monat lang heizt er die Kohlen, im zweiten den Sand des Flusses. Dann schlägt er Batrads einen Monat lang auf dem Amboß und glaubt ihn am Ende völlig zusammengeschrumpft, aber Batrads erklärt ihm:

„Dein Feuer hat mich kein bißchen geschmolzen!

Du spielst nur mit mir, o großer Schmied Kurdalagon!

Es ist so trostlos im Ofen, wenn man nichts zu tun hat;

Gib mir eine Leier, damit ich mich vergnügen kann!“

Kurdalagon gibt ihm die Leier, häuft neue Kohlen auf und macht sich an die Arbeit, aber immer noch bleibt Batrads intakt. Darauf beginnt das Schmieden von neuem, und als Kurdalagon zwischendurch nachschaut, schreit ihn Batrads an:

„Endlich hast du mich hart gemacht! Hör auf, es ist sinnlos,
weiter zu machen!

Nimm mich schnell und wirf mich ins Meer!“

Und der himmlische Schmied nimmt seine Zange,

Mit der Zange faßt der den Narten bei den Knien,

Und wirft ihn gleich hinaus ins blaue Meer.

Das Meer schäumte und zischte und brodelte,

Und alles Wasser des Meeres verdampfte,

Und das Meer trocknete aus an diesem Tag.

So wurde Batrads Körper geschmiedet,

Sein Körper wurde zu blauem Stahl.

Nur seine Leber blieb ungehärtet:

Kein Wasser hatte sie berührt, weil es als Dampf entwich.

Als Stahl-Batrads aus dem Meere trat,

Füllte sich das Meer wieder mit Wasser. (*Dinnik*, S. 33 ff.)

Achilleus wurde nach der griechischen Sage dadurch unverwundbar gemacht, daß ihn seine Mutter in Feuer (*Schol. Ilias*, XVI, 37) oder in Ambrosia (*Ap. Rhod.*, IV, 869) badete oder in den Styx tauchte (*Quint. Smyrn.*, III, 62). Batrads macht sich durch eine sorgfältigere und originellere Methode unverwundbar, indem er sich der Behandlung durch den göttlichen Schmied unterwirft.

Heroismus um seiner selbst willen ist vielleicht die Ausnahme. Im allgemeinen widmen die Helden ihre Talente irgendeiner konkreten Sache, die ihnen Raum für Taten gewährt und ihnen ein Ziel steckt, auf das sie ihre Bemühungen konzentrieren können. Der Held ist gewöhnlich der Anführer einer Gruppe von Männern und fühlt sich seinen Untergebenen verpflichtet. Es ist daher überraschend, daß die Könige der Heldengeschichten oft kaum heroisch im vollen Sinne des Wortes genannt werden können. Sie scheinen von Verantwortung und Fürsorge so belastet zu sein, daß sie ein volles Maß an persönlicher Tapferkeit nicht mehr auszufüllen vermögen. Homers Agamemnon, der Hrodgar des *Beowulf*, Karl der Große im *Rolandlied* oder Gunnar in der *Älteren Edda* sind höchst eindrucksvolle Erscheinungen, aber dennoch fehlt ihnen der solide, robuste Heroismus ihrer Untergebenen Achilleus, Beowulf, Roland oder Sigurd. Die bloße Tatsache, ein König zu sein, schmälert manchmal bereits die heldischen Eigenschaften eines Mannes. Seine Pflichten hindern den König daran, alle seine Aufmerksamkeit kriegerischen oder kriegsähnlichen Taten zu widmen; er ist mit Regieren so beschäftigt, daß er die besten Gelegenheiten anderen überlassen muß. Auch Alter kann ihn daran hindern, so zu handeln, wie er das in seiner Jugend getan haben würde. Natürlich demonstrieren auch Agamemnon und Karl der Große, sobald sich die Gelegenheit dazu ergibt, was sie auf dem Schlachtfeld wert sind. Schließlich stehen Gunnars letzte Stunden in der Halle Atlis in der höchsten heroischen Tradition. Andererseits ist gerade bei asiatischen

Völkern der König der größte aller Krieger, ist er der Mann, der in sich die besten Eigenschaften seines Volkes vereinigt. So stehen Manas, Dschangar und Alpamis jeweils für das Beste, das in den Karakirgisen, den Kalmücken und den Usbeken steckt. Im großen Krieg gegen die Chinesen ist es Manas persönlich, der am Ende die Führung übernimmt und die schwierigsten Gegner auf sich nimmt; als Dschangars Land in seiner Abwesenheit von einem Feind überfallen wird, stellt er sich an die Spitze des Feldzuges zu seiner Wiedereroberung; und Alpamis holt sich seine ersten Ruhmeslorbeern, indem er sein Volk gegen die Kalmücken ins Feld führt. Könige dieser Art gehören einer primitiveren Gesellschaftsstufe an als ihre europäischen Kollegen, und das ist wahrscheinlich der Grund, warum ihnen erlaubt wird, ihre Heldennatur voll zur Wirkung zu bringen.

Es kommt jedoch hier und da auch in Europa vor, daß der König als der große Held seines Volkes auftritt und seine heroischen Qualitäten in dessen Dienst verzehrt. Obwohl Beowulf in jüngeren Jahren Grendel aus rein heroischen Motiven heraus tötet, bekämpft er im Alter den Drachen unter ganz anderen Voraussetzungen, um nämlich sein Volk von einer tödlichen Pest zu befreien. Ohne Zögern folgt er dem Ruf nach Hilfe und besteht darauf, das Ungeheuer allein zu bekämpfen. Es ist sein letzter Kampf, und er stirbt an den Wunden, die er dabei empfängt. Deshalb betrauern ihn seine Untertanen auch so sehr:

So beklagten da die Krieger der Gauten
Ihres Herren Hingang, die Herdgenossen,
Bekannten, er wäre der Weltkönige,
Der Männer, mildeste, der menschenfreundlichste,
Der liebste den Leuten und nach Lob der eifrigste.
(*Beowulf*, 3178–3182)

Ein anderer König, der sein Leben für sein Volk dahingibt, ist der serbische Zar Lazar, der im Kampf gegen die Türken bei Kosovo fällt. Er war es, der die Entscheidung zum Kampf traf, der alle Serben aufforderte, seiner Armee beizutreten, der am Vorabend der Schlacht ein großes Fest gab und auf dem Schlachtfeld ein tapferes Ende fand. Seine nationale Bedeutung zeigt sich nach seinem Tod, als sein vom Kopf getrennter Leichnam vierzig Jahre lang unverwest auf dem Feld von Kosovo liegen bleibt:

Nicht von Adlern und Raben zerfleischt,
Nicht zerstampft von Pferden und Helden, (Karadžić, II, S. 296)

bis der Kopf durch ein Wunder mit dem Körper wieder verbunden wird und die Überreste in einem Schrein verwahrt werden. In Zar Lazar besitzen die Serben ein Sinnbild ihrer eigenen Leiden und Opfer, und aus diesem Grund nimmt er auch in ihrer Nationaldichtung einen besonderen Ehrenplatz ein.

Wenn Könige nicht oft den ersten Platz für sich beanspruchen, so tun das ihre Gefolgsleute und Vasallen mit um so größerem Nachdruck. Es gibt viele berühmte Beispiele von Männern, die Heldentaten aus Loyalität einem Lehnsherrn oder Souverän gegenüber vollbringen. Obwohl Karl der Große im *Rolandlied* keine besonders gute Figur macht, erweisen ihm seine Untertanen dennoch eine erstaunliche Loyalität und leisten ihm überragende Dienste. Obwohl Roland nicht davor zurückschreckt, den Entscheidungen des Kaisers im Rat zu widersprechen, gehorcht er dessen Befehlen letzten Endes doch, besonders als ihm das Kommando über die Nachhut der Armee übertragen wird, obgleich er weiß, daß er das den Intrigen Ganelons zu verdanken hat, der seinen Tod will. Als er den Befehl erhält, hat er zunächst einen Wutausbruch, nimmt ihn aber schließlich doch an. Nachdem er die Aufgabe einmal übernommen hat, verbietet ihm die Ehre, um Hilfe zu bitten, und darum lehnt er es auch ab, das Horn zu blasen. Er glaubt, daß ein solches Verhalten das Vertrauen seines obersten Herrn in ihn erschüttern müßte:

„Der Kaiser, der uns diese Franken ließ,
Hat solche zwanzigtausend ausgeschieden,
Nach seinem Glauben ist dabei kein Feigling.
Man soll groß Leid für seinen Herrn erdulden,
Und starken Frost und große Hitze tragen,
Und Fleisch und Blut soll man um ihn verlieren.“

(*Roland*, 1114–1119)

Darin kommt natürlich der Geist des Rittertums zum Ausdruck, wie ihn das zwölfte Jahrhundert begriff. Roland muß so handeln, will er nicht den Geist der Vasallentreue, die er seinem Herrn schuldet, verraten. Was ihn im übrigen nicht daran hindert, ein vollkommener Held zu sein.

Die verschiedene gesellschaftliche Stellung von Lehnsherr und Held kann ein ganz eigenes Drama der persönlichen Beziehungen heraufbeschwören. In den karakirgisischen Gedichten wird der Freundschaft zwischen dem großen Fürsten Manas und seinem Untertanen Alaman Bet besondere Bedeutung beigegeben. Alaman Bet ist der Abstammung nach Kalmücke oder Chinese. Er schließt sich Manas an, weil ein früherer Versuch, dem Uiguren-Fürsten Er Kökchö seine Dienste anzubieten, am Neid seiner Kollegen gescheitert ist (*Radloff*, V, S. 32 ff.; vgl. auch S. 515 ebda). Er entscheidet sich für Manas aus keinem besseren Grund, als eine Abenteurerkarriere zu machen, aber nachdem er seine Wahl einmal getroffen hat, verrichtet er seinen Dienst mit solcher Hingabe, daß er sich einen besonderen Platz in Manas' Achtung und Zuneigung verdient. Das Ausmaß des Vertrauens, das Manas in ihn setzt, zeigt sich in den Worten, die Manas vor dem Aufbruch zu dem großen Kriegszug an seine Offiziere richtet:

„Nur Alaman Bet allein ist bekannt
 Die weite Straße nach China.
 Laßt ihn unser Führer sein,
 Überlaßt es ihm, uns China zu zeigen,
 Und sei es nur, um einen Blick darauf zu werfen.
 Wenn er in einen See fällt,
 So werden wir durch den See folgen!
 Wenn er im Kreise geht,
 Werden wir ihm im Kreise folgen;
 Wenn er sich an den Wind klammert,
 Werden wir mit dem Wind ihm nachfliegen.
 Wenn wilde Tiere ihm trotzen,
 So werden wir ihm unsere Speere schicken;
 Wenn plötzliche Sorgen ihn befallen,
 So werden wir mit ihm klagen.“ (Manas, S. 83)

Alaman Bet ist das bemerkenswerte Beispiel eines Helden als Untertan, der sein Leben im Dienste seines Herrn verbringt und seinen Lohn in dem Vertrauen findet, das er genießt.

Eine andere Sache, dem der Held seine Dienste weihen kann, ist die Religion. Heroisches Temperament dürfte auf den ersten Blick nicht gerade als ein perfekt eingestimmter Partner der Selbstaufopferungsideale des Christentums oder des Buddhismus erscheinen, aber in der Praxis haben sich da kaum Schwierigkeiten ergeben. Das *Rolandslied* spielt vor dem Hintergrund eines Krieges zwischen den christlichen Paladinen Karls des Großen und den ungläubigen Sarazenen. Christlicher Geist ist oft gegenwärtig und trägt viel zum Gelingen des Unternehmens bei. Die Christen kämpfen, weil sie die Ungläubigen bekehren wollen, und Karl der Große besteht darauf, daß die Gefangenen und Besiegten getauft werden. Er feiert Messen und veranstaltet Andachten in seinem Lager, und als er das Kommando übernimmt, um Rolands Tod zu rächen, zeigt ihm Gott seine Gunst, indem er die Sonne in ihrem Lauf anhält. Der Glaube erscheint ohne große Anstrengung in das heroische Schema eingepaßt. Die Christen verachten und hassen die Ungläubigen, weil sie falsche Götter verehren und weil sie keine Ritterlichkeit kennen und keine Ehre haben. Die Auseinandersetzung ist dargestellt als ein Kampf zwischen Recht und Unrecht, Wahrheit und Falschheit, und das alles gibt den Unternehmungen einen leicht emphatischen Charakter. Es paßt völlig in diesen Zusammenhang, daß die Sarazenen nach ihrer Niederlage sich gegen ihre eigenen Götter wenden und sie als nutzlos und undankbar verfluchen, während die Christen auf der anderen Seite überzeugt sind, daß Sterben für die Sache das Paradies gewinnen heißt. Erzbischof Turpin läßt keinen Zweifel an dem würdigen Charakter des Unternehmens und erklärt dem Heer vor Beginn der Schlacht:

„Ihr Herrn Barone, hier ließ uns der Kaiser,
 Für unsern König ziemt uns wohl zu sterben;
 Nun helft zu halten unser Christentum!
 Schlacht sollt ihr haben, sicher seid ihr dessen,
 Denn hier vor Augen schauet ihr die Heiden.
 Ruft Gott um Gnad' an, beichtet eure Sünden!
 Ich absolvier' euch, eure Seel' zu retten,
 Und heil'ge Märtyrer seid ihr im Tode
 Und habet einen Sitz im Paradies!“ (Roland, 1127–1135)

Danach erteilt er Absolution und Segen, und die Schlacht beginnt. Als Roland später zu Tode verwundet ist, bekennt er seine Sünden und wird von Engeln ins Paradies getragen: so bekommt er den Lohn, den er in den Bergen einst selber für die Toten erfleht hatte:

„Ihr tapfren Herren all, sei Gott euch gnädig!
 Die Seelen führ' er all in's Paradies
 Und lass' euch ruhen unter heil'gen Blumen!“ (Roland, 1854–1856)

Das System ist klar und einfach und paßt sich gut in den heldischen Ehrentum ein. Roland bleibt immer bestrebt, seinen Mut zu zeigen, weil er überzeugt ist, für eine heilige Sache zu kämpfen, und weil er glaubt, daß der Ruhm, den er begehrt, ihm nicht nur im Gedächtnis der Menschen, sondern auch im Himmel zuteil wird.

Keine andere Religion neben dem Christentum stellt der Dichtung ein solch passendes System zur Verfügung, doch kommt es hin und wieder vor, daß dem Islam etwas Ähnliches gelingt. Die karakirgisischen Helden sind Mohammedaner und stolz darauf. Es ist wahr, daß sie anscheinend erst kürzlich bekehrt worden sind, jedenfalls findet sich ein Hinweis darauf in Zusammenhang mit dem Uiguren-Fürsten Er Kökchö:

Der geöffnet hat des Paradieses Tür,
 Der geöffnet hat des umschlossenen Basars Weg.
 (Radloff, V, S. 18)

Aber wie andere Konvertiten fühlen auch die Karakirgisen eine leise Verachtung für diejenigen, die nicht ihre spirituellen Vorteile genießen. Es ist richtig, daß sie dem Propheten soweit ungehorsam sind, daß sie bei jeder passenden Gelegenheit Schnaps trinken, aber ihre eigene Laxheit hindert sie nicht daran, Buddhisten und andere als „unrein“ zu bezeichnen oder die Kalmücken in schockierter Mißbilligung als Männer hinzustellen, die „Schweinefleisch zerschneiden und auf ihre Sättel binden“. Daß dieser Glaube auf der Grundlage einer echten religiösen Erfahrung beruht, geht klar aus dem Bericht Orosbawks von der Vision des Paradieses hervor, den Alaman Bet von seiner Mutter

hört (*Manas*, S. 94). Natürlich ist dieses Paradies ein Ort materieller und sinnlicher Freuden, aber nichtsdestoweniger, wie der Dichter andeutet, begehrenswert, und tatsächlich läßt sich Alaman Bet von der Aussicht darauf zum Islam bekehren. Aber im ganzen hat der mohammedanische Glaube der Karakirgisen nur wenig von dem Kreuzzugeifer an sich, der die christlichen Paladine des *Rolandsliedes* beseelt. Er bleibt weitgehend eine nationale und volksgebundene Angelegenheit. Obwohl Alaman Bet schon bald nach seiner Geburt taktvoll das Wort „Islam“ murmelt und sich früh zum „wahren“ Glauben bekehrt, fühlt er sich doch niemals bei den Karakirgisen wirklich zu Hause – er war Chinese von Geburt – und beschwert sich darüber bei *Manas*:

„Alle die Kirgisenblut in ihren Adern haben
Machen mir zum Vorwurf,
Daß ich geborener Chinese bin.
Sie sagen: ‚Du, ein Kalmücke bist du,
Du bist nicht wirklich einer von uns;
Kein echter Anhänger unseres Glaubens
Gesteht dir die gleichen Rechte zu, die wir besitzen.
Du hast die Rechte nur von einem Sklaven,
Du bist ein Heide doch, du Heuchler!‘
So beschimpfen sie mich alle.“ (*Manas*, S. 197)

Tatsächlich sind denn auch die Karakirgisen davon überzeugt, daß sie, weil sie Mohammedaner sind, auch gleichzeitig zivilisierter und heroischer sind als die Buddhisten oder Götzenanbeter und einer höheren Klasse der Menschheit angehören.

Andererseits sind gerade die Karakirgisen, die ihre Religion mit Nationalstolz gleichsetzen, anderen Glaubensbekenntnissen gegenüber toleranter als die Christen des *Rolandsliedes*. In Friedenszeiten laden sie die Kalmücken und die heidnischen Kara-Nogai zu ihren Festen ein, und beim berühmten Fest von Bok Murun herrscht eitel Freundlichkeit zwischen allen Beteiligten – wenn es auch als recht und billig betrachtet wird, daß bei den Wettkämpfen die Karakirgisen in allen Disziplinen gewinnen. Auch im Krieg, und sei die Auseinandersetzung noch so blutig, achten die Karakirgisen ihre Feinde, und die Dichter lassen sie fast in einem heroischen Licht erscheinen. Es ist wahr, daß die Feinde sich zu ihrem Schutz der Zauberei bedienen, was die Karakirgisen selber niemals tun, und daß einige ihrer Führergestalten von monströser Größe und Gestalt sind. Nichtsdestoweniger müssen sich die Karakirgisen außerordentlich anstrengen, um Mahdi-Khan und Kongir Bai zu besiegen. Darüberhinaus legen die Dichter diesen feindlichen Häuptlingen Sentenzen in den Mund, die auch jeder Karakirgise mit Freuden über seine Lippen bringen würde. Wenn auch Kongir Bai mit der Behauptung beginnt, daß er auf Grund seiner Zauberkraft vor jedem Angriff sicher sei:

„Kein Schwert jagt uns Schrecken ein,
Wir fürchten uns vor nichts.
Mein Land ist mein Schild,
Mein Berg ist meine Wehr.
Lebt, habt vor Vernichtung keine Angst:
In euren Betten erwartet eure Todesstunde“, (*Manas*, S. 248)

so zeigt er sich doch der Sache gewachsen, sobald es für ihn wirklich gefährlich wird, und er erklärt seinem Gefolge:

„Wenn der Tod unser Schicksal ist, so werden wir sterben.
Wir haben dennoch keine Angst vor dem Tod!
Seid ihr nur hergekommen, um zu schauen?
Den Feind nur einzuschüchtern durch eure große Zahl?“
(*Manas*, S. 334)

Die Karakirgisen brauchen Feinde, die ihrer würdig sind, und das sind die Chinesen in der Tat. Es ist daher verständlich, daß der vorzüglichste Krieger in der karakirgisischen Armee, Alaman Bet, von Geburt Chinese ist.

Die Kalmücken, die die Karakirgisen wegen ihres Unglaubens bekämpfen und verachten, sind Buddhisten, und die Götter und Heiligen des Buddhismus erfahren in den kalmückischen Gedichten mehr Beachtung als die christlichen Heiligen im *Rolandslied*. Sie nehmen an den Kämpfen nicht teil, aber ihre dauernde Gegenwart im Hintergrund wird ausführlich und ausdrücklich beschrieben. Die Gedichte beginnen gewöhnlich mit einer Huldigung der sichtbaren Zeichen ihrer Macht über das Bergreich Dschangars. Der Dichter besteht darauf, daß der Glaube und der religiöse Ruf der Kalmücken über jeden Zweifel erhaben sind:

Die vier Seen von Schartak sind ihr Besitz,
Vier gelbe Schreine sind ihr Besitz,
Ein Lama ist ihr Besitz,
Eine wirkliche Menschwerdung Buddhas.
Buddhas Segen ruht auf ihnen. (*Dschangariada*, S. 95)

Dschangar ist der Repräsentant und Beschützer dieses Glaubens:

Er stand zur göttlichen Allmacht wie ein Felsen,
Er strahlte im Glauben an Buddha wie die Sonne.
(*Dschangariada*, S. 142)

Eine der Inkarnationen Buddhas hat seine Wange angehaucht, eine andere bewacht seinen Schlaf (*Dschangariada*, S. 96). Ein besonderer Lama sorgt für ihn:

Der Lama Alischa bewacht und beschützt seine Arme und Beine,
Seine reine, schöne Brust,
Sein Herz, das wie der junge Mond ist,
Und den roten Faden seines Lebens. (*Dschangariada*, S. 146)

Von einem einzigartigen Vertrauen beseelt, sind Dschangar und seine Leute in jeder Hinsicht davon überzeugt, daß sie göttliche Unterstützung genießen, und daß ihr Krieg gegen das Vampirvolk der Mangus ein Krieg ist zwischen Menschen, die von den Göttern geliebt, und solchen, die von ihnen gehaßt werden. Aber obgleich die kalmückischen Helden sich selber als auserwählte Werkzeuge des Himmels betrachten, bleiben sie doch erkennbar menschlich, handeln so, wie Helden gewöhnlich handeln, und lassen sich in der üblichen Weise von dem Verlangen nach Ruhm leiten. Wie bei den Karakirgisen ist auch ihr Glaube so stark, daß sie Zauberei nicht nötig haben und das, was sie haben wollen, sich allein mit der Kraft ihrer Arme holen. Ihre Religion verleiht ihnen in der Schlacht einen anfeuernden Rückhalt, aber in erster Linie ist es doch das Streben nach Ruhm, das sie vorwärtstreibt.

Was in diesen Fällen die Religion vermag, wird häufiger und leichter noch von der Vaterlandsliebe bewirkt. In vielen Fällen geschieht das fast unbewußt und gelangt nur dann an die Oberfläche, wenn es besonders herausgefordert wird. So erzählt der usbekische Held Jussuf einem Gegner, was sein Vaterland ihm bedeutet:

„Unser Land ist ein gutes Land.
Die Winter sind dort wie der Frühling.
Gärtner besorgen die Gärten,
Und die Bäume sind voller Früchte.
Die alten Frauen wohnen in weißen Wagen,
Aber die jungen sind geschäftig, soviel sie können.
Mädchen und Burschen sind immerzu verliebt,
Und ihre Zeit ist ausgefüllt mit Freude und Vergnügen.“
(Schirmunskij-Sarifow, S. 317)

Ein anderer Held sagt:

„Mein Land ist mein Leben,
Mein Land ist meine Seele.“ (Schirmunskij-Sarifow, S. 317)

Solche Gefühle sind bekanntlich weitverbreitet, und es ist nur natürlich, daß auch Helden sie hin und wieder teilen und für sie kämpfen. Schon Homer ist der Mann geläufig, der für sein Vaterland kämpft und stirbt, er hat ihn in der *Ilias* porträtiert. Er begegnet ihm zwar nicht unter den Achaïern, die ja nur kämpfen, um das Weib des Menelaos dem Paris wieder abzunehmen, sondern unter den Trojanern, die kämpfen, weil sie ihre Stadt und ihr Zuhause verteidigen müssen. Hektor ist der erste aller Helden, die ihre ganze Kraft ihrem Vaterland widmen. Als der Seher Polydamas ihm erklärt, daß die Omen schlecht seien, trotz Hektor ihnen und sagt:

„Ein Zeichen nur gilt uns: das Vaterland zu erretten!“
(*Ilias* XII, 243)

Als späterhin seine Leute entmutigt sind und wohl gern den Kampf überhaupt einstellen möchten, appelliert Hektor an sie in der Sprache des reinen Patriotismus:

„Auf, zum Kampf um die Schiffe mit Heerskraft! Welcher von
euch nun
Tod und Schicksal erreicht, mit Wurf und Stoße verwundet,
Sterbe; nicht ruhmlos ist's, für des Vaterlandes Errettung
Sterben: in Wohlfahrt läßt er die Gattin zurück und die Kinder
Und sein Haus und Erb' unbeschädigt, wann die Achaier
Heimgekehrt in den Schiffen zum lieben Land der Väter!“
(*Ilias* XV, 494-499)

Hektor glaubt nicht so sehr an den Ruhm, als an Heim, Familie und Stadt. In seinem Herzen weiß er, daß Troja fallen wird, aber dennoch ist er bereit, alles, was er kann, zu tun, um den unseligen Tag zu verhindern oder zumindest hinauszuzögern. Er handelt wie ein Held und hat seinen großen Triumph, als es ihm fast gelingt, die Schiffe der Achaier zu verbrennen. Aber er denkt kaum daran, seine persönliche Tapferkeit zur Schau zu stellen. Er ist in mancher Beziehung die menschlichste und attraktivste Gestalt der *Ilias*, aber er ist dennoch nicht ihr Hauptheld. Homer errichtet einen Gegensatz zwischen ihm und Achilleus, zwischen dem menschlichen Verteidiger von Haus und Hof und dem halb-göttlichen Helden, der nur durch wenige Bande oder Rücksichtnahmen gefesselt ist. Vielleicht haben wir in Hektor die erste Verkörperung eines neuen Ideals von Männlichkeit zu sehen, von jener Vorstellung, daß sich das Leben eines Mannes besser im Dienst für seine Stadt erfüllt als in der Befriedigung seiner persönlichen Ehre. In diesem Fall stünde Hektor genau an der Grenze zwischen der heroischen Welt und dem Zeitalter des Stadtstaates, das jene ablösen sollte. Dennoch steckt natürlich auch in Hektor viel von der Attraktivität und dem Edelmute, die einen wahrhaften Helden ausmachen. Mag er auch Achilleus an Stärke und Schnelligkeit unterlegen sein, so bleibt er doch ein großer Krieger, getrieben und angefeuert von ungestüme Heldenkraft. Vaterlandsliebe ist der innerste Motor, der ihn treibt, und mit ihrer Hilfe verwirklicht er ein Schicksal, das wahrlich heroisch ist.

Ein Held in der Art Hektors ist der Repräsentant seines Volkes, sein Sprecher und Vorbild. Von hier ist es kein weiter Schritt zu einem Helden, der kein großer Fürst oder Führer ist, sondern zunächst ein einfacher Mann des Volkes, dessen große Stunde in einer extremen Krise kommt. Ähnliches kann einer Gruppe von Personen widerfahren, die in der Stunde der höchsten Not ihres Vaterlandes zeigen, was in ihnen steckt. Dafür liefert der angelsächsische *Maldon* ein treffliches Beispiel, in dem Byrhtnoth vielleicht als die Hauptfigur und in manchem Sinne als der Hauptheld angesprochen werden muß. Er ist es jeden-

falls, der als erster den eindringenden Wikingern eine trotzige Antwort erteilt und sich damit zum Sprecher seines Königs und Volkes macht:

„Du Bote der Wikinger bring dies Wort deinen Herren,
Sag deinen Brüdern haßerfüllte Botschaft,
Daß hier steht ein edler Earl mit seinen Soldaten,
Der wagt zu stehen und zu streiten für dies Land,
Das Land von Aethelred, des Herrn und Gebieters,
Für sein Volk und sein Land.“ (Maldon, 49–54)

Als Byrhtnoth fällt, kämpfen seine Kameraden in seinem Geist weiter und zeigen sich seiner würdig. Aelfwine fordert die Männer auf, um ihres toten Herrn willen weiterzukämpfen und damit alle früher gemachten Prahlerien zu rechtfertigen:

„Erinnert die Worte, die auf der Wiese wir sprachen,
Als auf den Bänken wir prahlten und brüllten,
Helden in der Halle vor dem harten Gefecht;
Jetzt wird sich weisen welchen Muts wir sind.“
(Maldon, 211–215)³

Nacheinander versichern andere Krieger, wie Offa, Leofsunu und Dunnere, diesem Aufruf ihre Unterstützung, bis der große Alte im Augenblick, da sich der Kampf zuungunsten der Engländer neigt, noch einmal alle Beredsamkeit heroischen Widerstandes zusammennimmt, um zu einer letzten Anstrengung aufzufordern:

„Wille wird härter, das Herz mutiger,
Noch mehr Kühnheit, weil unsere Kraft nachläßt.“
(Maldon, 312–313)

Im Kampf für ihr Vaterland werden die Männer des *Maldon* von einem wahrhaft heroischen Geist beseelt und handeln in Übereinstimmung mit den von alters her überlieferten Regeln. In der Gruppe zeigt sich hier der alte Stolz, der einst den Einzelkämpfer erfüllte, und auch die Gruppe demonstriert, daß sie weiß, was von ihr in der Stunde der höchsten Not erwartet wird.

Wenn ein ganzes Land unter fremde Herrschaft gerät, steht jedem Mann, der gegen die Eroberer Widerstand leistet oder sie bekämpft, die Möglichkeit offen, ein Held zu werden. Dafür gibt es Beispiele aus fast allen Ländern, die einmal unter türkischer Herrschaft gestanden haben. Viele griechische Gedichte aus den letzten beiden Jahrhunderten wissen von sonst recht dunklen Gestalten zu berichten, die sich durch einen besonders kühn geführten Schlag gegen die fremden Tyrannen den Dank des Vaterlandes verdient haben. Da ist beispielsweise der Hauptmann Malamos, der es im letzten Augenblick ablehnt, sich den Türken zu unterwerfen, weil sie hinterlistig seien, und der sich in seine Berge zurückzieht (*Legrand*, S. 80). Und da gibt es den Mann Xepateras, der ganz

allein Widerstand leistet und von einer ganzen Armee verfolgt wird, aber dennoch jede Unterwerfung ablehnt und dem Türken, der ihn dazu auffordert, kurzerhand den Kopf abschneidet (*Legrand*, S. 84). Da ist der Hauptmann Zolkas, der sich drei Tage und drei Nächte lang, ohne Wasser oder Nahrung oder Hilfe, seinen Weg durch die türkischen Linien erkämpft (*Legrand*, S. 88). Da ist auch Meister Johann auf Kreta, der einen Aufstand anzettelt, aber von den Türken geschnappt und den Fischen zum Fraß vorgeworfen wird (*Legrand*, S. 98 ff.). Da gibt es weiter jene Mutter der Söhne des Lazos, die ihre Söhne beschimpft, weil sie ihre feste Stellung in Olympus verlassen haben, und die schwört, sie werde ihre eigene Brut verfluchen, wenn sie zu den Türken überlaufen würden (*Legrand*, S. 116). Und da ist schließlich noch der Patriarch Gregori, der von den türkischen Janitscharen vor seiner eigenen Kirche aufgeknüpft wird (*Legrand*, S. 124). Das sind kleine Episoden, und ihre Hauptfiguren sind nicht gerade prominent zu nennen, aber dennoch verdienen sie alle durch ihre Teilnahme an einem großen Unternehmen und ihren kompromißlosen Kampf gegen die Türken ein wenig das Recht, Helden genannt zu werden.

Die jugoslawischen Lieder aus der Widerstandsbewegung gegen die Türken bieten mehr Abwechslungsreichtum als die griechischen, sie sind temperamentvoller, ihre Episoden treffender gestaltet. Zeitweise nimmt diese Widerstandsbewegung einen wahrhaft heroischen Charakter an und wird jeder Serbe ein Held. Dieser Geist ist beispielsweise in den Gedichten über die Schlacht von Kosovo lebendig und zeigt sich besonders rein in den Worten der Botschaft, mit der König Lazar sein Volk zur Schlacht ruft:

„Wer ein Serbe ist und vom serbischen Stamme,
Und von serbischem Blut und Geschlecht,
Und nicht kommt, um bei Kosovo zu kämpfen,
Der wird mit Nachkommen nicht gesegnet sein,
Keine Nachkommen haben, weder männlich noch weiblich,
Nichts soll unter seiner Hand gedeihen,
Weder goldner Wein noch wiegende Kornfelder.
Fluch über ihn und seine Kinder!“

(Karadžić, II, S. 271)

Diesem Ruf wird in weitestem Umfang Folge geleistet, und das serbische Volk zieht nach Kosovo, um geschlagen zu werden und seine Unabhängigkeit zu verlieren. Die Helden eilen herbei in dem Wissen, was sie erwartet, aber sie fürchten sich nicht. Jugoviću Vojine drückt die allgemeine Stimmung aus, wenn er sagt:

„Ich muß zur Schlacht auf das Kosovo-Feld,
Muß vergießen mein Lebensblut für den Ruhm,
Sterben ist mein Schicksal und das meiner Brüder.“
(Karadžić, II, S. 264)

Das ist ganz aus dem Geist echten jugoslawischen Heldentums gesprochen, der aber noch durchaus andere Formen annehmen kann. Die Dichtungen vom Aufstand gegen die Türken in den Jahren 1804–1813 sind an der Oberfläche weniger vornehm, weil sie weniger von Opfer reden und es mit Niederlage und Tod nicht sehr genau nehmen. Aber sie bleiben dennoch Heldendichtung. Die Patrioten kämpfen fröhlich und brav für ihr Vaterland, und die Lieder spiegeln ihren Mut und ihren Stolz. In diesen Auseinandersetzungen hat wiederum, wie bei Kosovo, keine der Einzelfiguren eine herausragende Stellung, aber Heldennut wird genug von den verschiedensten Gestalten demonstriert, die türkische Gouverneure, Steuereinnehmer oder Janitscharen fortwährend belästigen und überfallen. Die großen Ereignisse, wie die Schlachten von Deligrad oder die Eroberung Belgrads, sind das Werk vieler Männer, die zusammen einer gemeinsamen Sache dienen. Auch dieser Aufstand wird niedergeschlagen, aber das adelt nur die gewaltigen Mühen, die alle für die Erringung der Freiheit auf sich genommen haben. Der Dichter zeichnet das Ende auf:

Dann eroberten die Türken das Land noch einmal,
Nur Böses brachten sie dem ganzen Land;
Zu Sklaven machten sie die schlanken Frauen von Sumadija,
Und die jungen Männer von Sumadija erschlugen sie.
Wäre doch keiner dagewesen, zu stehen und zu sehen,
Zu hören das angstvolle, laute Geschrei.
Wie die Wölfe in den Bergen heulen,
So sangen in den Dörfern die Türken! (Karadžić, IV, S. 269)

Im Sinne der jugoslawischen Vorstellung von Heroismus liegt es, daß jeder Mann, der für sein Vaterland kämpft, rühmendwert bleibt und ihm eine tragische Würde nicht abgesprochen werden kann, wenn er am Ende doch unterliegt.

Gerade weil sich die Jugoslawen eine solche nationale Heldendichtung geschaffen haben, mutet es wie ein Paradox an, daß als ihr Hauptheld ein Mann wie Marko Kraljević fungiert, der von ganz anderer Art und dessen Patriotismus von Zweideutigkeit durchaus nicht frei ist. Zumindest steht er offiziell in den Diensten des Sultans. Dafür mag es eine historische Rechtfertigung geben, da tatsächlich viele jugoslawische Führer ihren Lebensunterhalt verdienten, indem sie mit irgendwie fragwürdiger Loyalität dem Feind ihres Volkes dienten. Die Dichter jedenfalls akzeptieren diese Tatsache und richten sich damit so gut sie können ein, indem sie zeigen, wie elegant und unabhängig sich Marko seinem Herrn gegenüber benimmt. Er mißachtet seine Befehle, etwa das Verbot, während des Ramadan Wein zu trinken, oder bringt Janitscharen um, überredet die Serben, keine Steuern zu bezahlen und tyrannisiert sogar den Sultan persönlich. Als Marko den Türken tötet, der das Schwert seines Vaters besitzt,

wandert er frohgemut vor das Antlitz des Sultans, der ihn herbefohlen hatte, und erklärt ohne Furcht:

„Ja, wenn Gott selbst den Säbel gegeben hätte
Dem Sultan, so hätte ich den Sultan erschlagen.“
(Karadžić, II, S. 316)

Marko hatte seinen besonderen Reiz für ein Volk, das unter dem türkischen Joch weiterzuleben hatte. Die Serben mußten einen Weg finden, der ihr Ehrgefühl nicht allzu sehr kränkte, und sie schufen sich in Marko eine Gestalt, die sich der Wirklichkeit anpaßte und dabei doch ihre Art und ihre Freiheit nicht verleugnen brauchte. Markos Leben ist nicht das eines eigensinnigen, zu keinem Kompromiß bereiten Helden; aber in der zwiesichtigen Welt des türkischen Serbien demonstriert er, daß Vaterlandsliebe auch dem Diener eines feindlichen Despoten noch etwas bedeuten kann.

Der Held, der die Rechte eines Volkes verteidigt, hat in neuerer Zeit, wo das Wort „Volk“ weniger als Bezeichnung einer bestimmten Gemeinschaft oder Nation verwendet wird, sondern jene namenlosen Massen bezeichnen muß, die ohne einen Führer kaum ihre Rechte durchzusetzen vermöchten, eine völlig neue Gestalt angenommen. Wenn ein solcher Führer auftritt, kann er unter günstigen Umständen die Attribute eines Helden für sich gewinnen. Die Revolution von 1917 hat in Nordrußland Dichtungen gezeitigt, in denen Lenin in diesem Sinne als Held gefeiert wird. In Marfa Kryukowas *Geschichte Lenins* tritt der harte, verbitterte Realist, der das sowjetische System schuf, mit Attributen versehen auf, die oft an die traditionelle Gestalt des *Bogatyr* erinnern. Die Geschichte beginnt mit der Festnahme und der Exekution von Lenins Bruder, der an einem Attentatsversuch auf Zar Alexander II. beteiligt gewesen war. Lenins Mutter fordert ihre Kinder auf, für ihren Bruder und „für die Wahrheit, die Wahrheit des Volkes“ zu kämpfen. Lenin verspricht es zu tun und erklärt, daß er im Innern fest davon überzeugt sei zu siegen:

„Denn ich fühle in mir große Macht:
Steckte dieser Ring in einer Eichensäule,
Ich würde ihn herausreißen mit meinen Kameraden,
Mit meinen treuen Leibwächtern –
Dann werde ich die ganze feuchte Mutter Erde umdrehen!
Ich bin gut bewandert in allen Dingen der Weisheit,
Denn ich habe ein kleines Zauberbuch gelesen
Und weiß den Ring zu finden,
Weiß, wie man die ganze Erde umdreht,
Die ganze Erde, unser ganzes, liebes Rußland!“ (Kaun, S. 186)

Die Kryukowa schreibt im traditionsgeheiligten Stil und schmilzt ihr modernes Thema in die ehrwürdige Sprache der russischen Dichtung ein. So benutzt sie auch alte Motive aus der russischen Folklore, wie etwa das des Zauberrings,

der übergroße Kräfte verleiht, wovon der primitive Riese Swjatogor zu prahlen weiß:

„Wenn ich einmal auf der Erde wandern sollte,
Werde ich am Himmel einen Ring befestigen,
Werde eine Eisenkette an ihn binden,
Und werde so den Himmel zur Mutter Erde herunterziehen,
Die Erde werde ich umdrehen
Und Erde und Himmel aneinanderketten.“

(Chadwick, R. H. P., S. 51)

Lenins Ring ist zeitgemäßer. Denn er hat davon in einem Buch gelesen, das kein geringeres war als des Karl Marx *Kapital*. Der moderne Held gebraucht seine eigene Art Magie. Der Ring ist das Symbol der Stärke, die Lenin anzubieten hat. Im weiteren Verlauf des Gedichts, als Lenin schließlich zur Revolution nach Rußland zurückkehrt, wird der Ring wiederum erwähnt, und diesmal hat das ganze Volk teil an seinem Nutzen:

Alle Leute strömten herbei und drängten sich,
Sie drängten sich und strömten herbei
Zu dieser herrlichen Säule.
Sie sammelten sich und waren eine große Macht,
Sie ergriffen den kleinen Ring, den Zauberring,
Es war schwer, ihn herauszureißen, den kleinen Ring,
Mit geballter Kraft rissen sie ihn heraus,
Sie drehten das ganze Land der ruhmreichen Mutter Rußland um,
Drehten es auf eine andere Seite, die richtige Seite,
Sie nahmen die Schlüssel des kleinen Rußland an sich,
Nahmen sie weg den Landbesitzern und Herren der Fabriken.

(Kaun, S. 188)

Soweit verläßt sich Lenin, der Held, weitgehend auf die Macht der Magie, und er hat ein Recht dazu, weil er das Wissen und die Geschicklichkeit besitzt, die eines Helden würdig sind.

Aber Lenin ist auch Kämpfer. Er hat seine ganz eigene Vorstellung von dem Kampf, der ihn erwartet:

„Er wird nicht die Ehre bringen eines Mannes mit Heldenmut,
Noch den glorreichen Ruhm eines Ritters;
Einen Zaren zu töten ist nur kleiner Gewinn,
Man tötet einen Zaren, und ein anderer steigt empor.
Wir müssen kämpfen – kämpfen in anderer Weise –
Kämpfen gegen die Fürsten, die Adligen alle,
Gegen alles, was bisher war!“

(Kaun, S. 186)

So wird Lenin der Held des gemeinen Volkes in einem großen Kampf. Wie andere Helden versammelt auch er seine Kampftruppe, seine *Druschina*, um

sich, die aus „Fabrikarbeitern“ und „Gelehrten“ besteht und eine „gewaltige Volksmacht“ darstellt. Selbst als das Volk ihm die „goldenen Schlüssel des ganzen Landes“ anvertraut, sind seine Mühen nicht vorüber. Nach der Revolution kommt der Bürgerkrieg und das Attentat auf Lenins Leben, das „eine wilde Schlange“ unternimmt. Während Lenin krank darniederliegt, steigt sein treuer Kamerad Stalin „in die Steigbügel“ und hält eine Rede an die Soldaten:

„Heil euch, Soldaten der Roten Armee,
Heil euch berühmten Fabrikarbeitern,
Heil euch Bauern, die ihr die schwarze Erde pflügt,
Die Zeit ist gekommen, eine harte Zeit,
Die Zeit ist gekommen, eine kriegerische Zeit,
Wir müssen unsere letzte Kraft zusammennehmen,
Mit kühnem Mut müssen wir unsere Feinde zerschmettern,
Zerschmettern unsere Feinde, ausrotten alle Übeltäter.“

(Kaun, S. 189)

Stalins Rede hat den gewünschten Erfolg. Die Roten Soldaten schleudern die eindringenden Generale in die verschiedensten umliegenden Seen, Sümpfe und Flüsse. Der Sieg ist gewonnen, und da stirbt Lenin. Die Natur weint um ihn und die Erde ist aufgeweicht von den Tränen der Trauernden. Rahmen und Stil der Erzählung sind ganz und gar traditionell, aber den aufrührenden Ereignissen der modernen Geschichte irgendwie angemessen. Lenin tritt auf als der Verteidiger des Volkes und handelt so, wie sich das für einen solchen gehört. Sein Lohn ist der Ruhm, den er nach seinem Tode gewinnt.

Die Karriere eines Helden bedarf, zumindest aus Gründen der künstlerischen Abrundung, der Vollendung in irgendeiner Form. Die Mühen und Lasten müssen zu irgendeinem eindrucksvollen, endgültigen Ziel führen. Oft ist dieses Ziel ein triumphaler Erfolg, der Wert und Würde des Helden erweist und ihm gebührenden Ruhm einbringt. So endet der karakirgisische *Manas* mit der Einnahme von Peking und enden die kalmückischen Dichtungen mit Siegesfeiern; so endet die *Odyssee* mit der Rückkehr des Odysseus zu seiner Frau und der *Cid* mit der Wiedereinsetzung des Helden in die königliche Gunst und mit der königlichen Verheiratung seiner Töchter. Andere Dichter scheinen jedoch das Gefühl gehabt zu haben, noch etwas mehr Vollständigkeit und Endgültigkeit liefern zu müssen, und daß der einzig richtige Schluß eines Gedichts nur das Lebensende des Helden selber sein könne. So wird der armenische Held David fast zufällig getötet, als er aus einem Fluß trinkt, und so zeigt Beowulf ein allerletztes Mal seine Stärke, indem er einen Drachen tötet und selber dabei getötet wird. In solchen Fällen tritt der Tod unter passenden Umständen ein, ohne noch besonders starke Gefühlsregungen zu erwecken. Im Leben eines solchen Helden gibt es keine Paradoxe, er begegnet Schwierigkeiten und überwindet sie, bis die Spanne seines Lebens erfüllt ist. Eine solche Anschauungsweise konzentriert

sich auf die Fähigkeiten eines Helden und auf seine Erfolge und stellt keine komplizierten Fragen nach seiner Berufung oder seiner Stellung im Gefüge menschlichen Tätigseins.

Nicht alle Helden werden jedoch in diesem Sinne begriffen. Häufig genug scheint ihre Laufbahn unausweichlich und geradewegs ins Unglück zu führen und ihren Höhepunkt gerade darin zu finden. Wenn dies geschieht, gewinnt die Geschichte beträchtlich an Tiefe und Bedeutung, weil der Held, der ein solches Ende findet, erst in seinen letzten Stunden zu seinem wirklichen Selbst zu finden und hier erst wirklich alle seine Kräfte einzusetzen scheint. Statt in Ruhe und Frieden, endet sein Leben in einer Art Feuerwerk des Ruhms, das seine ganze bisherige Leistung und seinen Charakter neu verklärt. Stirbt er in einem heroischen Kampf, so zeigt er damit, daß er, wenn es zur letzten Prüfung kommt, bereit ist, seine Person für sein Ideal der Männlichkeit zu opfern. Ein solches Sterben ist natürlich rührender und erhabener als ein friedliches Ende, und es sollte nicht überraschen, daß die Dichter es voll und ganz ausschöpfen. Darüberhinaus machen sie sich Gedanken über Motive und Muster des Verhaltens, die die dramatische Realität der Vorgänge noch erhöhen und dem Dichter willkommene Gelegenheit geben, sich über jene Art spiritueller Konflikte zu verbreiten, die bedeutende Kernfragen heroischer Lebensanschauung zu klären vermögen. In solchen Fällen ist es meist schwierig, sich des Gefühls zu erwehren, daß hier ein tragisches Geschick der Erfüllung entgegengeht, was immer auch die Menschen tun mögen, um es zu verhindern; der Held muß sich, wie jeder andere Mensch, in sein Schicksal ergeben. Damit stößt die Erzählung von der bloßen Aufzeichnung kühner Taten zu etwas Ernsthafterem und Größerem vor und suggeriert dunkle Rückschlüsse auf die Stellung des Menschen in der Welt und den hoffnungslosen Kampf, in dem er sich gegen sein Schicksal auflehnt. Solche Betrachtungen scheinen aufs Ganze gesehen vornehmlich in aristokratischen Gesellschaften üblich, weil dort vielleicht am ehesten das Ideal des Heldentums nicht ohne Hintergedanken betrachtet wurde und dort das Gefühl vorherrschte, daß das Heldentum trotz oder gerade wegen seiner großen Verdienste einen Preis fordert, der nicht weniger groß ist, und daß letzten Endes der Held nur seine Bestimmung erfüllt, wenn er sein Schicksal auf sich nimmt, sobald er Umständen ausgeliefert wird, gegen die er sich zwar wehrt, die er aber nicht mehr besiegen kann.

Diese Schicksalsgläubigkeit kommt besonders wirksam im Motiv der unheilvollen Wahl zum Ausdruck, indem der Held mit der Notwendigkeit konfrontiert wird, zwischen zwei Möglichkeiten zu wählen, die beide irgendwie und letzten Endes von Übel sind. Er trifft zwar seine Entscheidung, aber sie bedeutet in jedem Fall Unglück. Die *Ältere Edda* liefert dafür einige gute Beispiele. Als Gunnar davon überzeugt ist, daß seine Frau Brünhild mit Sigurd geschlafen hat, wird er zwischen zwei grausamen Alternativen hin und her

gerissen: entweder tut er nichts, und in diesem Fall entehrt er sich selbst als Mann und Gatte, oder er tötet Sigurd, und in diesem Fall bricht er das Vertrauen eines ergebenen Freundes. Im *Jüngeren Sigurdlied* ist die Sachlage völlig klar. Brünhild fordert den Tod Sigurds und erklärt, daß sie Gunnar verlassen werde, falls er ihr nicht willfahrt. Gunnar fragt Högni um Rat und erzählt ihm, wie sehr er Brünhild liebt:

„Einzig Brünhild ist mir die beste,
Budlis Tochter, das trefflichste Weib.
Lieber laß ich das Leben mein,
Als zu entraten des Reichtums der Frau.“

(*Sigurdarkvida en skamma*, 15)

Obwohl Högni ihm rät, nichts zu unternehmen, entscheidet sich Gunnar für Sigurds Tod. Er umgeht die heikle Frage der Ehre, indem er seinen Bruder Guttorm die Tat vollbringen läßt. Die Mittel sind sicherlich fragwürdig, aber Gunnar befindet sich in einer unmöglichen Lage. Er glaubt – übrigens ganz zu Unrecht, weil Sigurd ja unschuldig ist – daß er die Ehre seiner Gattin rächen muß, wenn er ihre Liebe behalten will. Und darum muß Sigurd sterben. In diesem Augenblick ist Gunnar das Opfer des Schicksals, während Brünhild, die ja kaum weniger als eine Mörderin ist, die Sympathien mit der ganz eigenen Auffassung von ihrer Ehre und der Entscheidung gewinnt, sich selbst zu töten, sobald sie ihre Rache gehabt hat.

In den *Atlamål* und der *Atlakvida* wird Gudrun vor eine ähnliche Wahl gestellt. Trotz vieler Unterschiede erzählen die beiden Lieder im Grundriß die gleiche Geschichte. Gudrun ist zwischen zwei Neigungen hin und her gerissen, der Neigung zu ihrem Gatten Atli und der Neigung zu ihren Brüdern, die Atli umbringt. Da die nordische Heldenwelt beide Neigungen als rechtmäßig anerkennt, wissen die Dichter, daß Gudrun eine schreckliche Wahl zu treffen hat. Sie erzählen, daß sie sich entschließt, ihren Brüdern treu zu sein und ihren Gatten zu töten, aber sie geben unterschiedliche Erklärungen für die Entscheidung Gudruns. In der *Atlakvida* tötet sie Atli, weil er den Eid, den er seinen Gästen geschworen hat, bricht und sich damit selber aus der Verpflichtung löst, die sie ihm gegenüber fühlt. Dieser Umstand wird nicht ganz so ausdrücklich geklärt, aber Gunnar prophezeit ihn kurz vor seinem Tod (*Atlakvida*, 32), und er kann nach allem kaum bezweifelt werden. In den *Atlamål* wird Gudrun von der Überlegung geleitet, daß Blut letzten Endes mehr verbinde als jedes freiwillig übernommene Band und daß sie daher ihre toten Brüder rächen muß. Der Dichter läßt sich breit über Gudruns Gefühle aus und besonders über ihre Liebe zu ihrem Bruder Högni. Als sie dessen Tod erfährt, erklärt sie Atli, daß sie ihm das niemals verzeihen könne:

Aufzog man uns beide in einem Hause:
 Wir wuchsen im Wäldchen, nicht wenig spielten wir;
 Gold und Schmucksachen schenkte uns Grimhild.
 Nie büßest du der Brüder Blut mir mit Gaben;
 Nichts dafür nähme ich, das genug mir schiene.
 (Atlamd., 68)

Gudrun trifft ihre Wahl, die nach ihrem eigenen Ehrenkodex sehr wohl richtig sein mag, deren Folgen aber dennoch an Gräßlichkeit kaum zu übertreffen sind.

Gunnar und Gudrun lassen sich weitgehend von ihren instinktiven, der Vernunft kaum zugänglichen Leidenschaften leiten, er von der Liebe zu Brünhild, sie von den Gefühlen der Blutsverwandtschaft. Aber es gibt auch andere Arten der Wahl, die mit vollem Bewußtsein getroffen werden und dennoch kaum weniger verheerende Folgen haben. Der Held sieht sich vor Alternativen gestellt, die er sorgfältig gegeneinander abwägt; aber er wählt schließlich doch die, die Unglück bringt. In vielen Ländern gibt es die Geschichte von dem Vater, der gegen seinen Sohn kämpft. Das ist in jedem Fall ein sehr peinliches Thema, doch wird es im *Hildebrandslied* mit besonderer Größe dargestellt. Unglücklicherweise ist uns das Lied nur unvollständig überliefert, und wir kennen den Ausgang der Geschichte nicht. Was aber davon vorhanden ist, ist überreich an tragischen Konflikten. Der alte Krieger Hildebrand hat dreißig Jahre im Exil gelebt, als er in der Schlacht auf einen jungen Mann trifft, der sich auf den Zweikampf gegen ihn vorbereitet. Dieser junge Mann ist, was Hildebrand zunächst nicht weiß, sein Sohn Hadubrand. Bevor der Kampf beginnt, fragt Hildebrand sein Gegenüber, wer er sei, und erfährt sogleich, daß es sein Sohn ist. Er beginnt, ihm die Wahrheit zu erzählen:

„Das wisse der Allgott oben im Himmel,
 Daß du noch niemals mit so nahem Gesippen
 Verhandlung führtest!“

Dann streift er einen Ring von seinem Arm und reicht ihn Hadubrand mit den Worten: „Daß ich es dir in Huld nun gebe“. Aber Hadubrand weist ihn zurück, weil er glaubt, daß sein Gegner lügt und ihm eine Falle stellen will. Damit wird Hildebrand vor eine grausige Wahl gestellt. Entweder lehnt er den Kampf ab und setzt sich damit dem Vorwurf der Feigheit aus, oder aber er schlägt sich mit seinem eigenen Sohn. Er entscheidet sich für die zweite Möglichkeit, und seine Worte zeigen, welche Motive ihn dabei geleitet haben:

„Nun soll das eigene Kind mit dem Eisen mich schlagen,
 Mit dem Schwerte mich treffen oder Tod ich ihm werden!
 Doch kannst du nun leichtlich, wenn dein Kampfmuth dir langt,
 So altem Manne abkämpfen die Waffen,
 Die Rüstung erbeuten, wenn irgendein Recht daran du hast.“

Der müsse doch nun der Ärgste der Ostleute sein,
 Der dir nun weigerte den Streit, wenn's dich so wohl seiner lüset,
 Des Kampfes zu zwein: koste wer darf,
 Ob er heut sich der Rüstung rühmen dürfe
 Und über diese Brünnen beide walten!“

(Hildebrand, 53–62)

Hildebrand entscheidet sich für den Kampf, weil es für ihn als Krieger selbstverständlich ist, daß er niemals ohne Ehreinbuße eine Herausforderung abschlagen kann. Wir wissen nicht, wie das Lied das Ende der Geschichte erzählte. In späteren Versionen, wie etwa in *Der Vater mit dem Sun* des Kaspar von der Rön aus dem fünfzehnten Jahrhundert⁴ oder auf einem Fliegenden Blatt von 1515⁵, ist der Ausgang glücklich, indem sich Vater und Sohn einander zu erkennen geben. Aber alles spricht dafür, daß das altdeutsche Lied mit Hadubrands Tod endete, vor allem weil es in einem herben, tragischen Ton abgefaßt ist und eine solche Version auch bei Saxo Grammaticus überliefert ist⁶. In beiden Fällen und ungeachtet des schließlichen Ausgangs bleibt die Wahl, die Hildebrand zu treffen hat, schwer. Menschliche Zuneigung treibt ihn in die eine Richtung, aber Ehre zwingt ihn in die andere.

Eine Sonderform der verhängnisvollen Wahl führt das jugoslawische Gedicht vom *Untergang des serbischen Königreiches* vor. Der Prophet Elias kommt mit einer Botschaft der Muttergottes zu Zar Lazar, in der ihm die Wahl gestellt wird:

„Zar Lazar, du Fürst von edler Herkunft,
 Für welches Königreich wirst du dich nun entscheiden?
 Sage, wünschst du dir ein himmlisches Reich,
 Oder ziehst du das Königreich auf Erden vor?“

(Karadžić, II, S. 268)

Entschließt sich Lazar für die erste Möglichkeit, wird er mit seiner Armee untergehen; entschließt er sich für die zweite, wird er den Feind besiegen. Die Entscheidung ist schwer, besonders für einen Helden, da das Winken mit himmlischem Lohn alle seine irdischen Überlegungen ausschalten muß. Der gewöhnliche Held würde sich zweifellos für die zweite Möglichkeit entscheiden, aber da Lazar der Verteidiger der christlichen Serben gegen die ungläubigen Türken ist, muß er letzten Endes doch die erste wählen. In seiner Lage ist gerade das die heroischere Tat. Sie bedeutet seinen Tod und den Untergang seines Königreiches, aber als Mann von Ehre muß er alles für seinen Glauben tun, und darum entscheidet er so:

„Wenn ich mich denn entscheiden muß:
 Von kurzer Dauer ist das Reich auf Erden,
 Doch das himmlische Reich wird dauern in alle Ewigkeit.“

(Karadžić, II, S. 269)

Tatsächlich kann man bei einiger Überlegung in Lazars Entscheidung den typischen Stolz eines Helden entdecken, der sich in eine christliche Umgebung

versetzt fühlt. Wenn ein Held vor die Wahl zwischen Sieg und grandiosem Untergang gestellt wird, muß er sich fast zwangsläufig für den Untergang entscheiden, da sich nur darin die Größe des Opfers erweisen läßt, das er darzubringen bereit ist. Lazars Verlangen nach einem himmlischen Königreich ist im Grunde nicht sehr verschieden von der Hoffnung auf das Paradies, die Roland in seinem letzten Kampf bei Roncesvalles beseelt. Heldengeist verbindet sich oft mit großen Idealen dieser Art und bleibt dabei dennoch durchaus heroisch. Der Dichter billigt natürlich die Entscheidung Lazars und gibt ihr seinen Segen:

Heilig war alles und ehrenvoll,
Gottes Wille wurde erfüllt auf dem Feld von Kosovo.
(*Karadžić*, II, S. 270)

Die Gleichsetzung von Ehre und Willen Gottes heißt jedenfalls nicht, daß Lazars Ehrgefühl weniger vornehm oder von geringerer Art wäre. Obwohl seine Lage ungewöhnlich ist und aus dem üblichen Rahmen heldischer Lebenserfahrung herausfällt, ermöglicht sie ihm doch eine Verhaltensweise, die seiner Stellung würdig ist, und darüberhinaus die ruhmreiche Erfüllung seines Schicksals.

Etwas ganz anderes als die verhängnisvolle Wahl ist der verhängnisvolle Irrtum. Er tritt in vielerlei Gestalt auf, ist aber immer die Folge einer falschen Entscheidung, die auf Grund einer Fehlkalkulation oder eines charakterlichen Versagens getroffen wurde. Das Ergebnis ist immer eine Katastrophe in irgendeiner Form, die sehr wohl hätte vermieden werden können. Der gewöhnliche Grund für solche Entscheidungen ist der Stolz des Helden, der es ihm strikt verbietet, einen Ausweg zu suchen, der nach seiner Ansicht unehrenhaft oder unter seiner Würde ist. Seine Laune treibt ihn voran, und wenn das Unglück schließlich eintritt, scheint es unvermeidlich und fast schon wieder den Umständen angemessen zu sein. Das ist der Fall im *Maldon*. Die Wikinger haben ihre Streitmacht auf einer Flußinsel gelandet. Hier können sie wenig Schaden anrichten, da der einzige Ausweg über einen Damm führt, der von englischen Truppen gehalten wird. Als die Wikinger den Durchbruch doch versuchen, werden sie mit Leichtigkeit zum Stehen gebracht. Die richtige Taktik würde gewesen sein, die Wikinger auf der Insel festzunageln, bis sie sich auf ihre Schiffe zurückziehen mußten oder sich bei ihren vergeblichen Versuchen, das Festland zu gewinnen, langsam aber sicher verblutet hätten. Aber in der heroischen Welt wird nicht so gehandelt. Die Wikinger bitten um die Erlaubnis, übersetzen und dem Feind auf dem Festland eine offene Feldschlacht liefern zu dürfen. Und damit erklärt sich Byrhtnoth einverstanden:

„Nun ist Raum gewährt. Rennet hierher in Eile,
Krieger zur Schlacht. Keiner den Gott weiß,
Wer fest wird bleiben im Felde der Schlacht.“
(*Maldon*, 93–95)

Die Folge ist, daß die Engländer jeden Vorteil ihrer Stellung verlieren und in der darauffolgenden Schlacht auf dem Festland besiegt und vernichtet werden. Byrhtnoths Motive sind denen Hildebrands nicht unähnlich. Er fühlt, daß er als Soldat seinem Gegner die Chance eines offenen Kampfes nicht vorenthalten kann, und die gegebene Lage scheint nach allem tatsächlich in ein lahmes Unentschieden auszuarten. Aber ungleich Hildebrand fällt er die falsche Entscheidung, weil er sein Ehrgefühl über seine praktische Pflicht stellt. Dennoch wird er natürlich nicht in diesem Sinne beurteilt. Sein Ende ist durchaus rühmlich, weil er sich dem Diktat der Heldenehre beugt und den Tod einem unrühmlichen Erfolg vorzieht.

Einen ähnlichen Fehler begeht Roland zu Beginn des Gefechts bei Roncesvalles. Als treuer Lehnsmann Karls des Großen hat er den Befehl über die Nachhut der Armee übernommen, obwohl er weiß, daß Verrat dabei im Spiel und seine Aufgabe außerordentlich gefährlich ist. Was das angeht, tut er, was er tun muß, und Kritik steht ihm nicht zu. Was aber die praktische Aufgabe der Nachhut angeht, so muß er alle seine Gedanken darauf verwenden, sie so gut wie möglich zu erfüllen. Als er seine Stellung bezieht, sieht Roland die vorrückenden Armeen der Sarazenen und weiß, daß sich alle seine Befürchtungen bestätigen werden. Sein Freund Olivier erfaßt sofort die wirkliche Lage und bittet Roland dreimal, das Horn zu blasen, denn dann würde Karl der Große ihnen zu Hilfe kommen. Aber Roland lehnt ab, und seine Worte deuten seinen Charakter und seine Motive:

„Nicht mag es Gott gefallen“, sprach Roland,
„Daß von den Lebenden mir einer sage,
Der Heiden willen hab' ich Sturm geblasen.
Nicht soll darum mein Stamm gescholten werden.
Und werd' ich sein in dieser großen Schlacht,
Dann schlag' ich tausend Hieb' und siebenhundert;
Blut sollt ihr schauam am Stahl von Durendal!
Die guten Franken werden wacker kämpfen,
Und die von Spanien schützt nichts vor dem Tode.“

(*Roland*, 1073–1081)

Roland lehnt aus Heldenstolz ab. Er vertraut darauf, daß die Kraft seiner Arme alles vollbringen wird, was notwendig ist, und dieses Vertrauen ist ein wesentliches Merkmal seines Charakters. Als er später auf den Tod verwundet daliegt, gibt er seinen Fehler zu und bläst das Horn, aber dann ist es zu spät und an eine Rettung seiner selbst oder seiner Begleiter nicht mehr zu denken. Aber obwohl Roland als Folge dieses Fehlers den Tod erleidet, würde keiner etwas anderes wünschen. Der Fehler ist Teil seines Charakters, und indem er ihn begeht, ist er ganz und gar er selbst, während sein Tod nur um so rühmlicher ist, weil er in einem Kampf gegen eine erdrückende Übermacht erlitten wurde.

Achilleus ist kein tragischer Held im gleichen Sinne wie Roland, aber auch über ihm waltet ein ähnlich drohendes Geschick. Ihm ist bestimmt, jung und ruhmbedeckt zu sterben, und er ist sich dieses Schicksals vollkommen bewußt. Er spricht selber mehr als einmal davon, und es wird ihm von seinem eigenen Pferd und vom sterbenden Hektor bestätigt (*Ilias*, XIX, 409 ff.; XXII, 358 ff.). Dieses Schicksal wird dadurch noch lastender, daß Achilleus in der kurzen Zeit, die ihm bleibt, den großen Fehler begeht, dem Kampf fern zu bleiben, und als Folge davon seinen Freund Patroklos verliert. Er trifft seine Entscheidung, weil er mit vollem Recht der Meinung ist, daß ihn Agamemnon mit der Forderung auf Herausgabe eines Mädchens, das seine legitime Beute ist, beleidigt hat. Als Held, dessen Lebenszweck Ehre ist, erscheint ihm dieser Affront unerträglich, und seine Antwort darauf ist die Demütigung Agamemnons durch die Weigerung, ihm weiter in der Schlacht zu helfen. Aber obwohl dieser Verzicht Agamemnon unbestreitbaren Schaden zufügt und die Achaier bis zu dem Punkt demütigt, daß sie Achilleus flehentlich bitten, doch wieder in den Kampf einzugreifen, schadet er Achilleus letzten Endes doch selber mehr als den anderen. Als er, statt selber zu kämpfen, Patroklos erlaubt, seinen Platz einzunehmen, schickt er einen Freund in den Tod. Reue und Unwille darüber beherrschen ihn so sehr, daß er vor Wut zu rasen beginnt und seine Feinde mit noch weniger als der üblichen Ritterlichkeit behandelt. Die Tragödie des Achilleus liegt weniger in seinem äußeren Mißgeschick begründet als in seiner Seele. Dafür findet Homer ein unvergleichliches Bild, als sich Achilleus schließlich von den Bitten des alten Priamos gerührt fühlt und Hektors Leichnam zurückgibt. Mit diesem Höflichkeitsakt ist Achilleus' Zorn gestillt und wird der Held wieder ganz er selbst. Allerdings, der Schaden ist einmal angerichtet, wenn auch die *Ilias* in versöhnlicher Harmonie endet. Der große Held hat ein dunkles Kapitel seines Lebens hinter sich gebracht und sich in einer Weise verhalten, die seiner unwürdig ist. Aber das ist bei Achilleus wie bei Roland unvermeidlich, weil seiner ganzen Natur nach der Held in Dingen der Ehre äußerst sensibel ist. Nur zu leicht verwandelt sich Heldenkraft, die auf dem Schlachtfeld grausige Triumphe feiert, in wütenden Zorn gegen die eigenen Freunde. Aber selbst in der größten Wut bleibt er immer der große Held, der herrliche Taten vollbringt und dem auf dem Schlachtfeld niemand gewachsen ist.

Das zornige Temperament, das Achilleus so großen Schaden zufügt, findet im nordischen *Hamdirlied* eine überraschende Parallele. Gudrun schickt ihre beiden Söhne Hamdir und Sörli aus, um ihre Schwester Schwanhild zu rächen, die von Jörmunrek auf grausame Weise umgebracht worden ist. Als sie aufbrechen, will sich ihr Halbbruder Erp ihnen zugesellen. Er bietet ihnen seine Unterstützung an, weil zweifellos auch er das Gefühl hat, Schwanhild gegenüber verpflichtet zu sein, und weil die Männer einmal seine Brüeder sind. Aber

diese lehnen sein Angebot hohnlachend ab, und Erp bleibt nichts anderes übrig, als zornig und beleidigt zu antworten:

Da sagte Erp mit einem Male,
Tänzelnd ließ der tapfre sein Roß:
„Nicht ziemt mir's, Zagen den Weg zu zeigen.“
Der Brüder kühnsten den Bastard man nannte.

(*Hamdismál*, 16)

Folgt ein kurzer Kampf, in dem Erp getötet wird. Die knappe, brutale Episode zeigt das Funktionieren heroischer Geisteshaltung in einer extremen Auseinandersetzung. Erp, der zeigen will, was in ihm steckt, macht ein großzügiges Angebot und muß, als es zurückgewiesen wird, um seine Ehre kämpfen. Die Brüder andererseits wünschen in stolzer Selbstüberheblichkeit seine Hilfe nicht und weisen sie in einem Anfall übermütigen Selbstvertrauens zurück. Dafür müssen sie bezahlen. Nachdem sie Jörmunrek zu Tode verwundet haben und sich auf den Rückweg machen wollen, gelingt es dem König, seine Leute zu Hilfe zu rufen. Wenn Erp dabeigewesen wäre, um ihnen zu helfen, würden die Brüder die Angreifer getötet haben, aber so werden sie selber besiegt. Bevor sie sterben, sehen sie ein, daß ihr Mißgeschick die Folge ihres fatalen Fehlers war, Erp zu töten. Hamdir ergibt sich in sein Schicksal, und obwohl er seinen Fehler zugibt, schämt er sich dessen nicht:

„Ab wäre das Haupt, wenn Erp lebte,
Der streitkühne Bruder, den wir beide erschlugen,
Der ruhmreiche Recke – uns reizten Nornen –
Der friedheilige Held – verführten uns zum Morde.“

„Gut haben wir gekämpft: wir stehn auf Gotenleichen,
Aufrecht, ob schwertmüden, wie Aare im Gezweig;
Heldenruhm gewannen wir, sterben wir heut oder morgen:
Niemand sieht den Abend, wenn die Norne sprach.“

Da sank Sörli am Saalende,
Und Hamdir fiel am Hausgiebel.

(*Hamdismál*, 28 und 30–31)

Der tragische Irrtum scheint eine unausweichliche Folge echten heroischen Temperaments zu sein; jedenfalls liefert er der Heldendichtung einige ihrer eindrucksvollsten und großartigsten Momente.

Ein Held, der Schwierigkeiten mit dem Ich hat, findet oft auch Schwierigkeiten in den äußeren Umständen seines Lebens, denen er mit der gleichen Energie entgegentritt, die er sonst für seine menschlichen Gegner aufspart. Auf der Suche nach seinem wahren Ich kann er sehr wohl in die Versuchung geraten, gegen die Grundvoraussetzungen des Lebens überhaupt oder gegen die Götter, die es beherrschen, zu Felde zu ziehen. Obwohl sich nur wenige Heldendich-

tungen darauf einlassen, den Menschen in einen undankbaren Krieg gegen die Götter zu stürzen, finden solche Auseinandersetzungen tatsächlich statt und entwickeln dabei ganz eigenartige Qualitäten. Die Helden der *Ilias* lassen sich in der Ebene vor Troja auf Kämpfe mit Göttern und Göttinnen ein, und obwohl es eine Zeitlang den Anschein hat, daß sie dabei durchaus nicht den kürzeren ziehen, wird es doch bald klar, daß sie sich auf ein unmögliches Unternehmen eingelassen haben. Obwohl Diomedes nicht davor zurückschreckt, Apollon selbst herauszufordern, als der Gott dem Aineias seinen Schutz gewährt, gibt er doch nach, als die göttliche Stimme ihm befiehlt, sich zu unterwerfen, weil es keine Gleichheit geben könne zwischen den unsterblichen Göttern und den Menschen, die auf der Erde wandeln (*Ilias*, V, 440 ff.). Selbst Achilleus, der den Flußgott Skamandros herausfordert und mit ihm kämpfen will, muß fliehen, „denn stark vor Menschen sind die Götter“ (*Ilias*, XXI, 264). Odysseus verdankt viele seiner Schwierigkeiten der Tatsache, daß er einst den Zorn Poseidons auf sich lenkte; er erleidet fast den Tod, als Poseidon sein Floß zerstört und ist sicher nur, wenn er sich auf trockenem Land bewegt. Homers mäßige Verhaltenheit verbot es von selbst, daß seine Helden zuviel Auflehnungsgeist gegen die Götter an den Tag legen, oder daß sie in wirklich ernsthafte Auseinandersetzungen mit ihnen verwickelt werden. Die Gestalten der griechischen Sage, die weiter gingen als Homers Helden, wie also etwa Tantalos, der sich durch eine Täuschung dem Tod entziehen wollte, oder Ixion, der Hera, die Gattin Zeus', schändete, liefern nur Beispiele schrecklicher Sündhaftigkeit und wohlverdienter Strafe. Es war gefährlich, Menschen zu offenkundig gegen die Götter wirken zu lassen, und Homer vermeidet es.

Das Problem wird auf breiterer Basis und mit größerer Kühnheit im *Gilgamesch* abgehandelt, der ja im Grunde nichts geringeres ist als die Geschichte eines Helden, der die Grenzen menschlichen Vermögens zu überschreiten versucht und dabei scheitert. Zu Beginn des Epos tritt Gilgamesch so selbstsicher auf, daß er sich durch nichts an der Durchsetzung seines Willens hindern läßt. Kein Mann und keine Frau sind vor ihm sicher, und seine Art ist so heftig, daß die Götter als Antwort auf die Gebete der Männer von Uruk, wo Gilgamesch herrscht, sich entschließen, einen zweiten Helden zu erschaffen, der nicht weniger mächtig als Gilgamesch sein und diesen schließlich überwinden soll. So entsteht Engidu, ein fremdartiges Geschöpf der Wildnis, aus Wüstenlehm. Aber Gilgamesch vereitelt den Plan der Götter, indem er Engidu im Kampf überwältigt und dann mit ihm engste Freundschaft schließt. Die beiden Helden demonstrieren ihre Kühnheit durch die Besiegung des Riesen Chumbaba, und das führt zu einer weiteren Auseinandersetzung mit den Göttern. Schließlich verliebt sich die Göttin Ishtar in Gilgamesch und macht ihm ein Heiratsangebot, das er aber hohnlachend zurückweist. Er erinnert sie an ihre früheren Liebhaber, die sie alle betrogen oder mißhandelt hat, und überschüttet sie mit

Beschimpfungen. Darüber gerät Göttin Ishtar so sehr in Wut, daß sie ihren Vater Anu bittet, einen Himmelsstier zu schaffen, der beide, Gilgamesch und Engidu, umbringen soll. Aber auch das schlägt fehl. Der Stier ist ein gräßliches Ungeheuer, aber die Helden vernichten es. Danach beschließen die Götter, daß zwar Engidu, aber nicht Gilgamesch, sterben muß. So bleibt Gilgamesch auch nach der zweiten Runde seines Kampfes mit den Göttern unbesiegt, aber er hat seinen Freund verloren, und seine Schwierigkeiten sind keineswegs zu Ende.

Gilgamesch setzt also seinen Kampf gegen die Grundgesetze des menschlichen Lebens fort, und das Gedicht erreicht eine edle Größe, wenn es daran geht zu beschreiben, wie er unterliegt. Der Tod Engidus war ein harter Schlag für ihn gewesen, einmal weil er einen ergebenen Freund verloren hat, den er sehr geliebt hatte, und dann auch, weil dieses Sterben ihm den Schrecken und die Wirklichkeit des Todes enthüllt hatte. Der Gedanke an den Tod verfolgt ihn, und er kämpft dagegen an in der Hoffnung, ihn dadurch irgendwie zu umgehen:

„Soll ich denn wirklich, da ich die Steppe wandernd und irrend
 durchmessen habe,
 Meinen Kopf in die Eingeweide der Erde legen und in alle
 Ewigkeit schlafen?
 Laß meine Augen die Sonne sehen und sich an ihrem Glanze
 sättigen;
 Denn Dunkelheit ist fern, wo sich der große Glanz ausbreitet.
 Wann wird der Tote das Licht der Sonne wiedersehen?“
 (*Gilgamesch*, IX, ii, 10–14)

In dieser Haltung widmet Gilgamesch alle seine Energie dem Versuch, sich vom Tod loszukaufen, und begibt sich auf eine lange und gefährliche Reise ans Ende der Welt, um Utnapischtim, den babylonischen Noah, aufzusuchen, der als einziger unter allen Menschen nicht zu sterben braucht und der ihm vielleicht helfen könnte. Dieses Unternehmen ist der Höhepunkt in Gilgameschs Leben, sein letztes heroisches Bemühen, die Bande der Sterblichkeit zu zerbrechen. Er betreibt es mit unnachsichtigem Mut, mißachtet die Mühsalen, denen er sich unterwerfen muß, und schenkt Siduri, der Göttin des Weins, nicht die geringste Beachtung, als sie ihm ihr Evangelium des Vergnügens und des Laisser-faire nahezubringen versucht. Er weist ihren Rat zurück, sich mit den Glücksmöglichkeiten des gewöhnlichen Menschen zufrieden zu geben, und setzt seinen Weg fort. Er weiß, daß es für einen Helden wie ihn unmöglich ist, ein Leben des abenteuerlosen Vergnügens zu führen.

Gilgamesch findet schließlich Utnapischtim und erfährt die Geschichte von der Sintflut und auch den Grund, warum die Götter Utnapischtim vom Tode ausgenommen haben: es ist der Lohn dafür, daß Utnapischtim den Göttern

immer und vollkommen gehorsam gewesen ist. Da es sehr unwahrscheinlich ist, daß Gilgamesch aus einem solchen Grund die Unsterblichkeit gewinnen kann, versucht er auf Anraten Utnapischtims andere Wege, dem Tod zu ent-rinnen. Zunächst muß er die Götter befragen, wie er es anstellen soll, und Utnapischtim sagt ihm, daß er dafür sechs Tage und sechs Nächte wach bleiben müsse. Aber das ist zuviel für Gilgamesch: er schläft ein und muß geweckt werden, um zu erfahren, daß er versagt hat. Es scheint, daß sein mächtiger Körper zu hartnäckig in seinen Forderungen ist und ihn daran hindert, jene Selbstbeherrschung und Gelöstheit zu finden, die Voraussetzung für jeden Ver-kehr mit Göttern sind. Darum versucht es Gilgamesch auf dem Heimweg noch einmal auf andere Weise und holt sich vom Grunde des Meeres eine Pflanze, die ewige Jugend verleiht, aber als er sie in Händen hält, nimmt eine Schlange sie ihm wieder ab. Damit hat er auch diese Chance verspielt. Er kommt nach Hause, vom Mißlingen niedergebeugt, und ruft den Geist Engidus. Aber auch von ihm erfährt er nur noch einmal vom traurigen Zustand des Totseins. Das Gedicht endet mit einem Zwiegespräch zwischen Gilgamesch und dem Geist Engidus:

„Der getötet ist in der Schlacht, sahst du den?“ – Ja, ich sah:
Sein Vater und seine Mutter halten sein Haupt,
Sein Weib ist gebeugt über ihn.“ –

„Dessen Leichnam man in die Steppe warf, sahst du den?“ –
„Ja, ich sah:

Sein Geist ist ruhelos in der Erde.“ –
„Dessen Geist keinen Pfleger hat, sahst du den?“ – „Ja, ich sah:
Die Reste im Topf, auf die Straße geworfene Bissen muß er essen.“
(*Gilgamesch*, XII, i, 149–154)

So endet der *Gilgamesch* in einer Stimmung des Versagens und der Leere. Bewußter als irgendein anderes Heldengedicht betont er die Grenzen heldischen Tuns und Daseins und die Unmöglichkeit, alles zu bekommen, was man sich wünscht. Gleichzeitig jedoch erhält der Held dadurch seine ganz besondere Würde, daß er in übermenschlichem Bemühen seine Natur mit allen ihren äußersten Möglichkeiten zu verwirklichen versucht. Mehr sogar noch als Homer stellt der Dichter des *Gilgamesch* die heroischen Glanzleistungen vor einen Hintergrund aus Dunkel und Tod, der sie darum noch um so glanzvoller macht, weil sie um ihrer selbst willen unternommen wurden und ohne jede Hoffnung oder Aussicht auf einen Lohn nach dem Tod. Tatsächlich würde wohl Gil-gamesch viel weniger eindrucksvoll sein, falls es ihm gelungen wäre, die Un-sterblichkeit zu gewinnen. Sein Versagen ist ein Tribut an sein unerbittliches Aufbäumen gegen die Gesetze, die das menschliche Dasein regieren.

Der prachtvolle Glanz, der einen Helden in der Stunde des Todes oder des Versagens umstrahlt, ist ein besonderes Kennzeichen der Heldendichtung. Ob-

wohl die Helden wissen, daß ihr Kämpfen aussichtslos ist, geben sie nicht auf und setzen ihr ganzes Können darein. Das ist der Ruhm ihres Untergangs, das Licht, das mit mehr als gewöhnlicher Helle über ihre letzten Stunden strahlt. Und was für den Einzelnen gilt, kann auch für ganze Nationen gelten, wenn sie ihr Leben in irgendeiner überwältigenden Katastrophe zu verlieren drohen. Das heroische Zeitalter der Russen fand ein schreckliches Ende, als Kiew im Jahre 1240 von den mongolischen Eindringlingen zerstört wurde. Solch eine Katastrophe mußte natürlich Spuren in der Dichtung hinterlassen, und die mittelalterliche *Geschichte vom Untergang des Russenlandes*, die nicht lange nach dem Ereignis entstanden ist, ist ein Klagegesang, der das Ausmaß des Unglücks enthüllt. Die Geschichte lebte im Gedächtnis des Volkes weiter fort und fand in die verschiedenen Versionen einer Heldengeschichte vom Unter-gang der russischen Helden Eingang. Diese Versionen variieren sehr stark im Detail, sind sich aber darin einig, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt Wladimir von Feinden angegriffen wird und alle seine Ritter zum Kampf gegen sie auf-ruft. Zunächst sind die Russen erfolgreich und vernichten die Eindringlinge. Als sie herausfinden, daß ihre Schultern nicht müde sind und ihre Waffen nicht stumpf, beginnen sie zu prahlen, und dieses Prahlen nimmt eine tödliche Form an. Einer der Ritter, Aljoscha Popowitsch oder wer sonst immer, stößt die töd-lichen Worte aus:

„Und wenn sie eine Armee mit übernatürlicher Macht gegen uns
schicken,

Eine Armee, die nicht von dieser Welt ist,
So werden wir auch diese Armee schrecklich zerschlagen.“

(*Sokolow*, S. 99 ff.)⁷

Gott hört die Prahlerci, und zwei unbekannte Krieger treten auf und fordern die führenden Ritter der Russen heraus:

„Gewährt uns einen Zweikampf!
Wir sind zwei – ihr seid sieben. Aber das macht nichts!“

Die Russen nehmen die Herausforderung an, doch als sie die Fremden in der Mitte durchhauen, springt aus jeder herabfallenden Hälfte ein neuer, leben-diger Krieger hervor. Der Kampf dauert den ganzen Tag, und die Feinde neh-men an Zahl und Mut dauernd zu. Schließlich geraten die Russen in Panik:

Sie flohen in die steinigen Berge
Und in die dunklen Höhlen.
Wenn ein Fürst in die Berge flieht,
Wird er dort in Stein verwandelt;
Flieht ein zweiter,
Wird er dort in Stein verwandelt;

Flicht ein dritter,
Wird er dort in Stein verwandelt.
Seit dieser Zeit gibt es in Rußland keine Helden mehr.

In dieser Erzählung geht die russische Heldenwelt zugrunde, weil sie Gott herausfordert. Am Ende ist der Heldenstolz einfach zuviel. Die Helden zahlen den höchsten Preis – und existieren nicht mehr.

Wie Kiew von den Mongolen zerstört wurde, so ging das serbische Königreich im Jahre 1389 bei Kosovo unter, wo Zar Lazar und seine Alliierten von der türkischen Armee des Sultans Murad geschlagen wurden und der König selber den Tod fand. Rund um diese Katastrophe rankten sich die verschiedensten Geschichten, die schließlich die Entstehung eines Zyklus von Liedern inspirierten, die von den Ereignissen vor und nach der Schlacht berichten. Im Gegensatz zu den Russen haben die Serben das Unglück nicht in einen Mythos oder eine Sage entrückt. Obwohl mit der Wahl, die Zar Lazar angeboten wird, ein übernatürliches Element hereinspielt, bleibt der Rest der Gedichte realistisch und hart an den Fakten orientiert. Die Ereignisse, die sie beschreiben, können sehr wohl tatsächlich geschehen sein, wenn auch vielleicht nicht genau in der hier beschriebenen Art und Weise. Die Feinde, von denen die Serben besiegt werden, sind keine übernatürlichen Wesen, sondern Türken, die Serbien erobern wollen. Auch fehlt jeder Hinweis darauf, daß die Serben für ihren Stolz bestraft werden. Im Gegenteil ist vielmehr ihre Niederlage auf die Entscheidung Zar Lazars zurückzuführen, der ein überirdisches seinem irdischen Reich vorzog, und dagegen ist an allen religiösen und moralischen Maßstäben gemessen nichts einzuwenden. Das Ausmaß der Niederlage ist enorm, wie die Jungfrau von Kosovo zu hören bekommt:

„Siehst du jene Kampfspeere dort,
Wo sie am höchsten und dichtesten liegen?
Dort ist das Blut der Helden geflossen;
Bis zum Steigbügel der guten Pferde,
Bis zum Steigbügel und bis zu den Gurten,
Bis zum seidenen Gürtel der Helden ist es gestiegen.“
(*Karadžić*, II, S. 290)

Auch ist Kosovo keine Schlacht gewesen, an der nur hervorragende Helden teilgenommen haben; sie wurde vom ganzen serbischen Volk ausgefochten und war dessen letzte heroische Prüfung.

Die Paradoxie der Niederlage bei Kosovo besteht darin, daß sie durch Verrat verursacht wurde. Die Gedichte stimmen darin überein, daß die Türken die Serben deswegen besiegen konnten, weil in einem kritischen Augenblick der Schlacht Vuk Brancović seine Truppen wegführte und damit bewirkte, daß sich die Waagschale des Kampfes gegen seine eigene Seite neigte. Das scheint in

Wirklichkeit nicht geschehen zu sein, aber die Überlieferung hat es kanonisiert. Der Fall wird im *Untergang des Serbischen Reiches* einfach festgestellt:

Zar Lazar und alle seine mächtigen Krieger
Hatten die Ungläubigen schon überwältigt,
Aber – der Fluch Gottes ruhe auf diesem Verräter,
Auf Vuk Brancović – einer verließ sein Volk,
Verließ es auf dem Feld von Kosovo;
Und die Türken besiegten Lazar, den Glorreichen,
Und der Zar fiel auf dem Schlachtfeld;
Die ganze Armee kam um mit ihm,
Siebenundsiebzigtausend auserwählte Krieger.

(*Karadžić*, II, S. 271)

Wie Ganelons Verrat zu Rolands Verderben bei Roncesvalles führt, so führt Vuks Verrat zu Lazars Verderben bei Kosovo. Aber während Roncesvalles sehr bald von Karl dem Großen gerächt wird, ist niemand übrig geblieben, um Kosovo zu rächen: eine ganze Nation hat dort ihren Untergang gefunden. Beide Fälle demonstrieren das schicksalhafte Versagen, das im innersten Wesen der heroischen Welt angelegt ist. Der Mann, der um seiner persönlichen Ehre willen lebt, fühlt nur zu leicht jede Kleinigkeit, die sie verletzen könnte, und treibt seine Eifersucht bis zum Verrat an denjenigen hinauf, die ihm überlegen sind. Ganelon und Vuk werden von verletztem Stolz zum Verrat an ihren Kameraden aufgeputscht. Von ihrem eigenen Standpunkt aus gesehen ist daran sicherlich kein Falsch, da ja der Stolz ihr ganzes Maßsystem der Werte erst geschaffen hat. Sie handeln sehr ähnlich wie Achilleus, als er sich von der Schlacht fernhält, aber sie verfolgen ihren Zweck mit größerer Unnachgiebigkeit und bereuen nicht rechtzeitig. Das heroische System geht an seiner eigenen Natur zugrunde. Aber selbst so bleibt das Unglück von Kosovo als Ruhmestat in der Erinnerung des serbischen Volkes lebendig – wegen des Heldennutms, den eine ganze Nation darin demonstrierte.

Katastrophen dieser Art, ob sie nun einem Einzelnen oder einer ganzen Nation widerfahren, besorgen einer Heldensage einen befriedigenden Ausgang. Es wird irgendwie als in der Ordnung empfunden, daß große Krieger so sterben müssen wie sie gelebt haben, nämlich auf dem Schlachtfeld, und daß sie es ablehnen, sich Mächten freiwillig zu unterwerfen, die stärker sind als sie. Das heißt, daß sie bereit sind, ihr Leben für ein Ideal heroischer Männlichkeit zu opfern, in dem kein Raum ist für Kapitulation, sondern nur für den Wunsch, immer sein Bestes an Tapferkeit und Ausdauer zu geben. Immer wird es dazu kommen, daß Helden einem Feind begegnen, den sie nicht besiegen können, und wenn sie sich dann von ihrer Pflicht drücken, werden sie ihrer selbst unwürdig. Einmal kommt das Hindernis, das nicht mehr genommen werden kann, der Kampf, der selbst für den größten und stärksten Helden zuviel ist. Er kann

einem Treubruch erliegen wie Sigurd, oder einem Verrat oder einer überwältigenden Mehrheit wie Roland, oder etwas Zufälligem oder Trivialem wie Achilleus dem Pfeil des Paris. Wenn er so fällt, ist sein Leben vollendet und abgerundet, wie es kaum der Fall sein kann, wenn er in Frieden ein hohes Alter erreicht. Die Griechen hielten Achilleus für einen größeren Helden als Odysseus, weil er jung in der Schlacht fällt, während Odysseus nach all seinen Abenteuern unter einem frohen und glücklichen Volk vom Tod „sanft hingenommen“ wird, der aus dem Meere kommt (*Odyssee*, XI, 134 ff.). Seiner heroischen Karriere fehlt der letzte passende Pinselstrich. Dieser Fatalität sind sich die größten Helden häufig durchaus bewußt. Sie wissen, daß ihr Leben kurz sein kann, aber das ist ein größerer Anreiz, es mit Taten und Ruhm zu füllen. Als Gripir Sigurds Zukunft voraussagt, ist dieser keineswegs niedergeschlagen, sondern sagt einfach:

„Scheiden wir froh! Das Schicksal siegt,“
(*Gripisspá*, 52, 1)

und nimmt fast fröhlich auf sich, was ihn erwartet. Auch Achilleus weiß, daß sein Leben nur kurz sein und er auf dem Schlachtfeld den Tod finden wird. Und obwohl ihm dieses Wissen in manchen Augenblicken jeden Gedanken ans Kämpfen verhaßt macht und er dann lieber nach Hause gehen möchte, macht es ihn auch bald zu einem größeren Helden als zuvor und reizt ihn zu den schrecklichen Worten, mit denen er Lykaons Flehen um Gnade zurückweist:

„Siehest du nicht, wie ich selber so schön und groß an Gestalt bin?
Denn dem edelsten Vater gebar mich die göttliche Mutter!
Doch wird mir nicht minder der Tod und das harte Verhängnis
Nahn, entweder am Morgen, am Mittag oder am Abend,
Wann ein Mann auch mir in der Schlacht das Leben entreiβet,
Ob er die Lanze mir schnellt, ob auch ein Geschoβ von der Sehne.“
(*Ilias* XXI, 108–113)

Im Bewußtsein, daß sein Leben nur kurz sein wird, zwingt sich Achilleus zu noch größerer Aktivität und noch größerem Heldenmut. Darin zeigt sich eine typische Eigenschaft aller dem Untergang geweihten Helden, in deren kurzer, von Ereignissen bis an den Rand gefüllter Lebensspanne sich der glühende Eifer und die Inbrunst einer Heldenseele noch am reinsten manifestieren.

IV

DER REALISTISCHE HINTERGRUND

WEIL SIE VORAUSSETZEN, daß das, was sie erzählen, im großen und ganzen wahr ist, behandeln Heldendichter ihren Stoff mit Realismus und Objektivität. Wie fremd und ungewöhnlich einzelne Episoden auch immer erscheinen mögen, so bleibt die Erzählung doch grundsätzlich und so weit wie möglich mit dem Leben und der Umwelt vereinbar, die der Dichter real vor Augen hat. Viele Themen und Gegenstände werden nur deshalb in die Geschichte aufgenommen, um ihr eine größere Solidität und Wahrscheinlichkeit zu geben. Da sich Helden in einer betont realen Welt bewegen, muß deren Hintergrund und müssen deren besondere Verhältnisse real darstellbar sein, und wenn ein Held von seinen Unternehmungen an ferne, fremde Orte verbracht wird, müssen auch diese einem Publikum, das sie ja nicht kennt und gern wissen möchte, wie es dort aussieht, greifbar vor Augen geführt werden. Andererseits betreibt Heldendichtung die Kunst der Beschreibung niemals um ihrer selbst willen. Da sie sich in erster Linie mit Helden und deren Taten zu befassen hat, müßte sie ihren Zweck verfehlen, wenn sie allzu viel Zeit der bloßen Dekoration widmen würde. Sie hat keine Szenen von imaginärer Schönheit anzubieten, wie sie im Roman oder in der „literarischen“ Epik so häufig anzutreffen sind. Der Heldendichter richtet sein Augenmerk streng auf seine Figuren und das, was sie tun, und verschwendet keine Energie an irrelevante Details, es seien denn Details, die direkt zur Sache gehören. Diese liebt er sehr und serviert er auch in verschwenderischer Fülle, denn sie dienen seinem Zweck in ganz vorzüglicher Weise. An einer Stelle läßt er darin den Charakter des Helden sich spiegeln, an einer anderen deutet er damit die Umstände an, unter denen sein Held bestimmte Taten vollbringt. Im allgemeinen geben diese Details der Geschichte eine größere Lebensnähe und erhöhen deren Substanz. Natürlich können Beschreibungen auch den künstlerischen Charme der Dichtung erhöhen, und der Dichter ist sich dessen oft durchaus bewußt und zieht seine Vorteile daraus. Aber sie sind natürlich nicht sein oberstes Ziel. Da ein Held nun einmal lebt

HELDENDICHTUNG UND GESCHICHTE

DIE ZUHÖRER mündlich vorgetragener Heldendichtung sind in der Regel davon überzeugt, einem Tatsachenbericht zu lauschen. Heldendichtung hat in Gemeinwesen, die keine getrennte Geschichtsschreibung kannten, mit Sicherheit deren Rolle mit übernommen, galt dort als absolute Autorität für die Ereignisse der Vergangenheit und wurde gar benutzt, um Streitigkeiten über Landbesitz oder Abstammung zu regeln. Die Griechen des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. hielten die homerischen Gedichte für einen authentischen Bericht von Ereignissen und Menschen, die tatsächlich stattgefunden und gelebt hatten, und beriefen sich auf sie als Autorität in Dingen historischer Vorgänge – wie etwa im Fall der Ansprüche der Athener auf Salamis (*Plut. Vita Solonis*, 10; *Quintilian*, V, II, 40) und Sigeum (*Hdt.* VII, 161; *Aelian, Var. Hist.* XIII, 14; *Dio Chrys.* II, 45). Ohne Zweifel wurde das erleichtert durch die Tatsache, daß zu dieser Zeit die Gedichte bereits niedergeschrieben waren und ohne Schwierigkeiten konsultiert werden konnten, aber es zeigt auch den Respekt, den sie als verlässliche Informationsquelle genossen. Herodot war davon überzeugt, daß der Trojanische Krieg tatsächlich stattgefunden hatte, und behandelte ihn in vollkommen überzeugender Weise als eine unter mehreren Episoden der jahrhundertelangen Auseinandersetzungen zwischen Europa und Asien oder zwischen Griechen und Barbaren. Obwohl Thukydides Homers Bericht von der Belagerung Trojas mit mehr wissenschaftlichen und teilweise sogar recht kritischen Augen betrachtet und einige erhellende Kommentare dazu gibt, akzeptiert er ihn doch im ganzen als glaubwürdig, wobei er einige Übertreibungen als verzeihlich hinstellt. Es ist weiter kaum zweifelhaft, daß einige der frühen Episoden in der „Geschichte“ des Livius indirekt aus Heldenliedern übernommen sind, deren Merkmale besonders in den Geschichten von Romulus und Remus, in den Berichten vom Kampf zwischen den Horatiern und Curiatiern, von der Schlacht am Regillus-See und von der Karriere des Coriolan spürbar werden. Als im sechsten Jahrhundert n. Chr. die Heldendichtung bei den germani-

schen Völkern ihre Blütezeit erlebte, scheinen sich selbst die ernsthaftesten Historiker ihrer bedient zu haben, ohne ihre Glaubwürdigkeit ernstlich in Zweifel zu ziehen. Prokops Bericht vom Krieg zwischen den Warnen und den Angeln weist viele Spuren einer möglichen Herkunft aus der Heldendichtung auf, und vielleicht stammt auch die merkwürdige Beschreibung der nördlichen Regionen Britanniens als eines Geisterlandes aus einer ähnlichen Quelle (*Bell. Goth.* IV, 20). Im gleichen Jahrhundert hat auch der gotische Historiker Jordanes Heldenlieder als Unterlage für seine Schriften benutzt (*Getica*, 5). Bedas Bericht von Hengest und Hora aus dem siebten Jahrhundert weist ebenfalls auf eine ähnliche Quelle hin (*Hist. Eccl.* I, 14), während Paulus Diaconus im achten Jahrhundert mit Sicherheit einige der dramatischsten Kapitel seiner Geschichte langobardischen Heldenliedern entnommen hat. Es kann kaum zweifelhaft sein, daß zu fast allen Zeiten und an fast allen Orten Heldendichtung als eine unerschöpfliche Quelle von Fakten betrachtet und von ernsthaften Historikern als solche benutzt wurde.

Dieses Vertrauen wurde vom gewöhnlichen Volk geteilt, das die Worte der Dichter für bare Münze nahm und in seinem Vertrauen nur noch bestärkt wurde durch die von allen Künstlern praktizierte betonte Herausstellung von Themen und Motiven, die durch die Heldendichtung gleichsam kanonisiert erschienen. Die Kolossalabbildungen von Gilgamesch, die einst den Palast des Sargon in Chorsabad schmückten und heute im Louvre stehen, und dazu die zahlreichen Darstellungen von Gilgamesch und Engidu auf Siegeln sind ein Zeichen seines Ruhms und Beweis für die allgemeine Überzeugung, daß er einst wirklich gelebt hat¹. Die große Popularität, die Roland im Mittelalter genoß und die dazu führte, daß er in einem Fenster der Kathedrale von Chartres abgebildet wurde oder als Statue vor der Kirche von San Zenone in Verona, auf dem Marktplatz von Brandenburg und in vielen anderen Städten Aufstellung fand, ist nur Ausdruck der hervorragenden Stellung, die er in der Volkssage genoß. Aber die Erinnerung an bestimmte Helden konnte auch auf weniger augenfällige Weise wachgehalten werden. Um einen großen Mann etwa konnten sich bereits zu seinen Lebzeiten bestimmte Geschichten ranken, die von Generation zu Generation weitergereicht wurden und oft mit einem bestimmten Ort verbunden blieben. Als die serbischen Armeen 1912 auf das Schlachtfeld von Kosovo zogen, fielen die Soldaten auf die Knie, sprachen Gebete und küßten den Boden und glaubten sogar, Marko Kraljević auf seinem berühmten Pferd Šarac vorbeipreschen zu sehen, so daß sie ihm nachjagten². Das hervorragende Ansehen, das Digenis Akritas in der mittelalterlichen griechischen Überlieferung genoß, wird von der Existenz eines Grabmals bezeugt, das angeblich sein Grabmal sein soll, wenn es auch in Wirklichkeit von einem unbedeutenden König von Kommagene auf einem kleinen Hügel über dem Gök-su errichtet wurde (*Entwistle*, S. 303). Die besondere Hochachtung, die Iwan der

Schreckliche lange Zeit im russischen Volk genoß, muß zumindest teilweise auf seine hervorragende Stellung in der Heldendichtung zurückgeführt werden. Die alten Geschichten von Wölund sind letztlich ja auch verantwortlich für die Existenz einer Wieland-der-Schmied-Höhle in Berkshire. Die Rolle, die Theoderich im *Hildebrandslied* und in der *Älteren Edda* spielt, wird unterstrichen von der Inschrift auf einem Runenstein aus dem zehnten Jahrhundert in Rök in Östergötland, in der jemand beschrieben wird, der in Waffen „an den Ufern des Gotischen Meeres“ entlangreitet und fast mit Sicherheit Theoderich sein dürfte³. Und das kann möglicherweise wieder mit einer Reiterstatue in Zusammenhang stehen, die einst in Ravenna aufgestellt war und von Karl dem Großen 809 nach Aachen gebracht wurde. Diese Statue soll nach damaliger Anschauung Theoderich dargestellt haben, wenn sie auch in Wirklichkeit ein Standbild von Marcus Aurelius war. Die Heldendichtung sanktioniert gleichsam die Sagen, die ins Volksbewußtsein eindringen und zu gegebener Zeit auch die bildenden Künste beeinflussen. Es ist daher nur natürlich zu fragen, in welchem Umfang die Heldendichtung historische Tatsachen enthält und inwieweit sie als verlässliche Quelle gelten kann für bestimmte Epochen der Vergangenheit, aus denen unabhängige Zeugnisse nicht überliefert sind.

Grundsätzlich bleibt die offenkundige Tatsache festzuhalten, daß ein großer Teil des in der Heldendichtung Überlieferten nicht wahr sein kann. Selbst Gedichte, die historische Persönlichkeiten behandeln und definitive historische Ereignisse anklingen lassen, berichten von Dingen, die reine Fabel sind. Der Gunnar der *Älteren Edda* ist fast mit Sicherheit dem Burgunderkönig Gundahari nachgebildet, dessen Taten auch Sidonius Apollinaris bekannt waren (*Carmina*, VII, 234 ff.; vgl. *Thompson*, S. 65), aber er kann kaum mit Sigurd seine äußere Gestalt vertauscht haben, um Brünhild zu gewinnen. Wenn tatsächlich ein wirklicher Karl der Große den Tod eines wirklichen Roland bei Roncesvalles gerächt hat, so bleibt es doch sehr unwahrscheinlich, daß die Sonne ihren Lauf angehalten hat, um ihm zu helfen. Wenn Gilgamesch tatsächlich einst König von Uruk war, und es ist möglich, daß er es war (*S. H. Langdon in C. A. H.*, I, S. 366 ff.), wird er doch kaum einen Kampf mit dem Ungeheuer Chumbaba ausgefochten haben. Wenn Achilleus bei Troja wirklich gekämpft hat, kann doch sein Pferd nicht mit ihm in menschlicher Sprache gesprochen haben. Ein großer Teil aller Heldendichtung enthält fabulöse Elemente, und obwohl das nicht notwendigerweise die anderen Elemente in Mißkredit zu bringen braucht, wird dadurch doch die Vertrauenswürdigkeit der Dichter als Zeugen einer realen Vergangenheit mit starken Zweifeln belastet. Nichts kann einen Dichter davon abhalten, etwas zu erfinden, wenn er den Wunsch dazu verspürt, und der Mangel jedes kritischen Bewußtseins in einem unwissenschaftlichen Zeitalter macht die Tatsache, daß etwas frei erfunden wurde, jedenfalls wahrscheinlicher als das Gegenteil. Die Dichter selber mögen ehrlich davon überzeugt sein, die Wahrheit

zu sagen, aber ihre Vorstellung von Wahrheit ist eben eine ganz andere als unsere, und es ist möglich, daß wir gerade dann an der Wahrheit ihrer Aussagen zu zweifeln geneigt sind, wenn sie mit dem Brustton der Überzeugung versichern, ihre Informationen von Göttern oder Geistern bezogen zu haben. Das rein Stoffliche der Heldendichtung kann nur dann als echte historische Wahrheit akzeptiert werden, wenn es von anderen, unabhängigen Zeugnissen bestätigt wird. Eine andere Möglichkeit besteht nicht. Wo wir in der Lage sind, eine solche Prüfung vorzunehmen, werden wir uns auch eine Vorstellung von der Glaubwürdigkeit des Dichters bilden und unser Vertrauen in ihn entsprechend regulieren können.

Zunächst müssen wir feststellen, daß es einige wenige Dichtungen gibt, die entweder von Augenzeugen dessen, was sie mitteilen, oder von Personen aufgezeichnet wurden, die den tatsächlichen Ereignissen so nahe waren, daß sie eine glaubwürdige Darstellung dieser Ereignisse zu geben vermochten. In dieser Gruppe kann *Maldon* einen Sonderplatz für sich beanspruchen. Die Schlacht, von der in dieser Dichtung die Rede ist, ist in der Angelsächsischen Chronik wie auch in anderen angesehenen Quellenwerken verzeichnet. Der Schlachtort kann noch heute in Essex besichtigt werden und stimmt mit dem überein, was der Dichter davon sagt. Die Hauptperson, Byrthnoth, wird von mehreren Historikern erwähnt, und das rechtfertigt die Annahme, daß auch Gestalten wie Offa, Oswald und Eadwold, die sonst nicht bekannt sind, tatsächlich existiert haben. Das Gedicht enthält nichts, das historisch unmöglich oder nur unwahrscheinlich wäre. Die dargestellte Folge der Ereignisse ist auch insofern überzeugend, als ihr offenbar kein künstlerischer Plan zugrundeliegt. Natürlich dürften die Reden in der Form, in der sie aufgezeichnet sind, nicht tatsächlich gehalten worden sein, doch gehörte die Herstellung von Reden durchaus zum Geschäft von Historikern, bis der Triumph der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung sie davon erlöste. Die ganze Erzählung ist so faktenbewußt, so sorgfältig und realistisch, daß es schwer fällt zu glauben, der Dichter habe an der Schlacht nicht selber teilgenommen. Der einzige Einwand, der dagegen zu erheben ist, ergibt sich aus Zeile 117, wo der Dichter sagt:

Ich habe sagen hören, daß Eduard mit kraftvollem Schlag
Sein Schwert singen ließ.

„Ich habe gehört“ ist eine traditionelle Formel und sollte nicht allzu genau genommen werden, noch braucht auch der Ausspruch notwendigerweise heißen, daß der Dichter nicht persönlich anwesend war. Im Durcheinander einer Schlacht sieht nicht jeder alles, was passiert, und in diesem Fall könnte sich der Dichter aufs Hörensagen verlassen haben. Wenn daraus überhaupt Schlüsse gezogen werden sollen, so doch nur den, daß wir den Worten des Dichters noch größeres Vertrauen schenken können.

Kaum weniger vertrauenswürdig als der *Maldon* dürfte die nordische *Schlacht von Hafsfjord* sein. Das Lied berichtet von einer Schlacht, die im Jahre 872 stattgefunden hat und von der andere Berichte in der *Egilsaga* und der *Saga von Harald Schönhaar* überliefert sind. Letztere scheint tatsächlich einige Details aus dem Lied übernommen zu haben, aber da sie auch viele Dinge enthält, die das Lied nicht hat, dürfte sie als genügend selbständig betrachtet werden können. Zwischen dem Lied und den Sagas herrscht kein ernsthafter Widerspruch. Das Lied hat keinerlei Elemente des Wunderbaren, sondern erzählt kurz und entschlossen von einem heftigen Kampf zwischen Harald und Kjötvi. Harald segelt in den Hafsfjord bei Stavanger ein, und der eigentliche Kampf findet auf einer Insel statt, die Kjötvi sich als Verteidigungsstellung auserwählt hat, bis er einsieht, daß er geschlagen ist und sich nach Süden zurückzieht. Die *Schlacht von Hafsfjord* ist beträchtlich kürzer und weniger faktengetreu als der *Maldon*. Auch scheint keineswegs sicher, daß der Autor selber an der Schlacht teilgenommen hat. Er erzählt etwas, das er sich leicht auch von einem Augenzeugen hat berichten lassen können. Aber er scheint zu einer Zeit gelebt zu haben, da die Schlacht noch nicht allzu lange her war, und läßt in seinem Bericht alle nötige Vorsicht walten. Zumindest war er mit der allgemeinen politischen Lage der Zeit wohlvertraut, so wenn er etwa von Harald als „dem wackern König der Leute im Ostland, der zu Utstein wohnt“ spricht; denn in seinen späteren Jahren war Harald oft in Utstein und hatte eine besondere Vorliebe für den Ort.

In neuerer Zeit hat sich bei den Griechen die Tendenz durchgesetzt, es mit der historischen Wahrheit in ihren Heldenliedern über zeitgenössische Ereignisse sehr genau zu nehmen, und zwar ohne Zweifel deswegen, weil ihre τραγούδια häufig in Lagern von Männern gesungen wurden, die an den dargestellten Vorgängen selber teilgenommen hatten. Soweit sich diese Berichte an exaktem Beweismaterial prüfen lassen, entfernen sie sich nicht weit von den historischen Fakten. Diese Tendenz zu Realismus und Genauigkeit reicht mindestens bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück, aus dem ein Gedicht überliefert ist, das den Helden Malamos feiert, der 1585 auf Betreiben der Venetianer einen Aufstand gegen die Türken inszenierte. Das gleiche gilt für Gedichte aus dem folgenden Jahrhundert, die von der Hinrichtung des Bischofs Serapheim von Phanari im Jahre 1612 und von dem Kriegszug des Nikolas Zouvaras im Jahre 1672 handeln; letzterer machte einen Überfall auf Louro und entführte den türkischen Kommandanten. Natürlich kommen in solchen Gedichten oft nur lokale Aspekte oder Partisanenleidenschaften zum Ausdruck, doch bleiben sie in der Darstellung der Ereignisse ziemlich exakt und faktengetreu. Der mißglückte Aufstand des Meisters Johann auf Kreta im Jahre 1770, der vergeblich auf die Unterstützung durch Katharina II. von Rußland hoffte, mag als Unternehmen nur begrenzte Bedeutung gehabt haben, doch gibt der Bericht darüber eine ziemlich exakte Vorstellung von Kampf und Tod des Helden (vgl. *Entwistle*, S. 312 ff.), während

die Besiegung des Ali Paschas durch Botzaris in den Gebirgstälern bei Souli am 20. Juli 1792 ebenfalls ein historisches Ereignis ist, aber der Bericht darüber an seinen Höhepunkten einem gewissen triumphierenden Patriotismus ziemlich großen Raum gewährt:

Der Botzaris hob seine Stimme, in der Rechten schwang er sein

Schwert:

„Bleib, Pascha, Bleib! Warum schleichst du davon? Warum fliehst du mit den Flüchtigen?“

Komm her, komm zurück in unsere Stadt, komm um Kiapha zu leeren,
Und errichte deinen Königsthron, und mach dich selbst zum Sultan!“

(*Politis*, S. 5)

Die Zuverlässigkeit griechischer Heldenlieder in allen Dingen, die an Hand anderer Zeugnisse nachprüfbar sind, läßt uns auch die Berichte über andere Episoden vertrauenswürdig erscheinen, für die historisches Beweismaterial nur spärlich oder überhaupt nicht vorhanden ist. Hier werden Männer und Frauen gefeiert, die örtlich begrenzten Ruhm genossen, deren Namen aber in der offiziellen Geschichtsschreibung nur geringe Spuren hinterlassen haben. Ihre relative Unbekanntheit dürfte andererseits genügend Grund für die Annahme sein, daß vieles von dem, was über sie erzählt wird, der Wahrheit entspricht. Das gilt besonders für die Zeit des großen Unabhängigkeitskrieges, der ein echter nationaler Aufstand war und an fast allen Plätzen lokale Helden hervorbrachte. Die Gedichte über Mezoisos, den alten Mpoukovalas, Demakes, Zoulkas, Milionis und andere mehr klingen alle mehr oder weniger authentisch und spiegeln die tatsächlichen Ereignisse wider, an denen diese Männer teilhatten.

Vielleicht dürfen wir eine ähnliche Autorität auch den jugoslawischen Dichtungen zubilligen, die vom Aufstand der Serben gegen die Türken in den Jahren 1804–1813 handeln. Zumindest haben wir, wenn wir das tun, die erhabene Autorität Leopold von Rankes auf unserer Seite, der diese Dichtungen für seine klassische, 1839 veröffentlichte *Serbische Revolution* benutzte. Mit Sicherheit handeln sie von historischen Gestalten und historischen Ereignissen. Die Einnahme Belgrads und die Schlachten von Mišar und Deligrad sind so historisch wie Kara-Djorje und die anderen Führer des Aufstands. Dazu kommt, daß die Gedichte fast gleichzeitig mit den Geschehnissen entstanden sind, über die sie berichten, da Vuk Karadžić, der sie sammelte und aufschrieb, bereits 1813 nach seiner Rückkehr aus Wien mit der Arbeit begann und sehr wohl noch Sänger angetroffen haben kann, die an dem Aufstand selber teilgenommen und die Schlachten selber mitgemacht haben, von denen sie zu berichten wußten. Karadžić selber war übrigens 1804 in die Dienste eines der patriotischen Führer getreten und war Zeuge, wie dieser getötet und die Stadt Trsić bis auf den Grund niedergebrannt worden war. An der weiteren Teilnahme an den Ereig-

nissen wurde er durch eine Krankheit gehindert, in deren Folge er gelähmt wurde. Seine Anmerkungen dazu sind sehr ausschlußreich:

„An Krücken gefesselt, konnte ich nicht weiter an Krieg und Pferde denken, doch wenn diese Krücken nicht gewesen wären, wäre ich sicherlich eines Tages von den Türken erschlagen worden, wie so viele meiner Zeitgenossen. Wegen meiner Krücken war ich gezwungen, zu Hause zu bleiben, und da habe ich dann zu Papier gebracht, was meine Ohren gehört und meine Augen gesehen hatten.“

(Zitiert nach Low, S. 180)

Vuk stand sicherlich mit den großen Ereignissen seiner Zeit in engster Verbindung, und vieles, das er aufschreibt, klingt durchaus wahr und richtig. Doch obwohl die Geschichte über den Serbenaufstand soweit mit dem *Maldon* und den griechischen τραγούδια vergleichbar sind, ist es gefährlich, ihnen auch die gleiche Autorität zuzubilligen. In ihnen ist wohl die Rede von wirklichen Personen und wirklichen Vorgängen, aber sie stehen in ihrer Form fest in einer dichterischen Tradition, die gleichzeitig feiner ausgebildet und konventioneller ist als die griechische oder die angelsächsische Tradition, an die sich der Dichter des *Maldon* hielt. Diese Tradition bestand nicht nur auf dem Gebrauch feststehender Phrasen sondern auch feststehender Motive und zwang den Dichter, moderne Vorgänge mit Hilfe des Apparates zu erzählen, der sich im Laufe der Zeit gleichsam als Kanon für die Erzählung vergangener Ereignisse etabliert hatte. Die Folge ist, daß historische Episoden in einen Rahmen konventioneller Phantasiegebilde eingezwängt werden, die wir wohl teilweise ganz außer Betracht lassen können, die uns aber nichtsdestoweniger daran hindern, alles Gesagte als wörtliche Wahrheit zu akzeptieren. Gerade wie die Schlachtszenen so stark stilisiert erscheinen, daß ihre Details nicht mehr sehr glaubwürdig erscheinen, so sind auch die literarischen Formmuster häufig allzu traditionell, um noch überzeugen zu können. Es muß beispielsweise arg verwirren, daß *Die Schlacht von Mišar* (Karadžić, IV, S. 177) und *Die Eroberung Belgrads* (Morison, S. 104) mit dem gleichen Eingangsmotiv eröffnet werden: die Frau eines türkischen Paschas sieht plötzlich Raben herbeifliegen und sagt die Ankunft einer serbischen Armee voraus. Das ist ganz einfach dem geläufigen Stoff- und Formvorrat des Dichters entnommen und hat nichts mit dem zu tun, was wirklich passiert ist oder auch nur in der Vorstellung der damaligen Zeit hätte passiert sein können. Dennoch bleiben diese Dichtungen in bestimmten Grenzen brauchbare historische Zeugnisse und bereichern unser Wissen von den Ereignissen, die sie besingen.

Künstlerische Notwendigkeiten und der Wunsch, eine gute Geschichte zu produzieren, können zu noch beträchtlich größeren Verzerrungen der historischen Wirklichkeit führen. Das usbekische Gedicht *Tulgan-oi* handelt von Ereignissen zu Beginn unseres Jahrhunderts, besonders von den erfolglosen Aufständen

gegen einen Khan von nur lokaler Bedeutung, der sich als der Bösewicht des Stücks herausstellt (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 458 ff.). Obwohl der Dichter die allgemeinen Zeitumstände und die Natur der Ereignisse ziemlich realistisch und wahrhaftig nachzubilden unternimmt, kleidet er seine Geschichte in eine vage Phantasieform, läßt er die Heldin Tulgan-oi die Rolle einer betrogenen Jungfrau spielen, die eine reiche Auswahl an Gefahren und Abenteuern zu bestehen hat. In seinem Vergnügen daran vergißt der Dichter fast die sozialen und zeitgenössischen Implikationen seiner Geschichte und umgarnt sein Publikum mit ingeniosen Phantasieszenen, so wenn etwa Tulgan-oi endlich doch ihren Verlobten heiraten kann, nachdem die Bauern sie einem Khan abgekauft und den Preis dafür durch den Verkauf eines wertvollen Pferdes aufgebracht haben. Das Gedicht ist vor allem wegen der hervorragenden Rolle, die die Bauern darin spielen, und wegen des als höchst unsympathisch geschilderten Khans interessant. Es schildert den Zustand kurz vor der Revolution und erzählt eine Geschichte, die gewisse faktische Grundlagen hat, aber doch mehr ein Phantasieprodukt ist, wobei die Phantasie nicht in die Zügel traditioneller Formen genommen ist, sondern mehr den politischen Ideen des Dichters angelehnt bleibt.

Selbst wenn ein Dichter in unmittelbarer räumlicher und zeitlicher Nähe zu den Vorgängen steht, die er besingt, braucht er nicht notwendigerweise auch genau über sie informiert zu sein. Als 1619 Richard James in Moskau ein paar *Bylinen* über neueste historische Ereignisse aufzeichnete, benutzte er als Quelle wahrscheinlich einige Berufssänger oder *Skomorochi*, die noch nicht offiziell in Ungnade gefallen waren und gewisse Beziehungen zum Hof weiter unterhielten, die sie unter Iwan dem Schrecklichen angebahnt hatten. Dennoch dürften sie kaum intimere Kenntnis von den Vorgängen am Hof besessen haben, und ihr Wissen von den politischen Geschehnissen muß sich weitgehend auf Gerüchte und Klatsch verlassen haben. Solche Quellen brauchen nicht immer völlig falsch informiert zu sein, und in den beiden Gedichten auf Xenja, die Tochter Boris Godunows, ist der Dichter den historischen Tatsachen sehr nahe (*Kirejewski*, VII, S. 58 ff. und S. 60 ff.). Der zeitgenössische Schriftsteller Sergius Kubasow berichtet, daß nach dem Tod Boris' dessen Tochter Xenja, die mit einem Bruder des dänischen Königs verlobt war, ins Gefängnis geworfen wurde und dort bis zur Ankunft Dimitrijs verblieb, der sie zwang, den Schleier zu nehmen (*Chadwick, R. H. P.*, S. 218 ff.). Die beiden Gedichte lassen sie ihr Schicksal beklagen und sagen, daß sie keine Nonne werden möchte. Obwohl ihre Worte in eine literarische Form gekleidet sind und möglicherweise keine Beziehung zu dem haben, was sie wirklich sagte, sind die Grundfakten durchaus richtig. Ein anderes, von James aufgezeichnetes Gedicht, das von dem mißglückten Versuch der Eroberung Moskaus durch den Krimkhan Dewlet-Girei berichtet, ist dagegen weniger gut informiert (*Kirejewski*, VII, S. 56 ff.). Der

Vorgang an sich ist durchaus historisch und fand im Jahre 1571 statt, aber das Gedicht, das etwa fünfzig Jahre danach entstanden ist, weiß nur wenig von den wirklichen Ereignissen und besteht zum größten Teil aus einem Dialog zwischen dem Khan und seinen Offizieren über die Verteilung der zu erwartenden Beute. An diesem Punkt greift der Herrgott im Himmel in das Gespräch ein und verkündet den Leuten des Khans, daß sie besiegt werden würden. Hier ist also nur eine dünne Grundlage historischer Fakten vorhanden, der Rest ist reine Phantasie. Wir können natürlich sofort erkennen, wo die Phantasie beginnt, da sie, wie in den serbischen Dichtungen, traditionellen, formelhaften Charakter hat.

Die von James aufgezeichneten Gedichte haben ein modernes Gegenstück in den Gedichten der Marfa Kryukowa und anderer Russen über Ereignisse aus jüngstvergangener Zeit. Neben ihrer *Geschichte Lenins* hat die Kryukowa Gedichte über den Revolutionshelden Tschapajew und über die sowjetische Arktisexpedition unter Otto Schmidt verfaßt (*Andrejew*, S. 508 ff. und 503 ff.). Aber auch darin steht sie nicht allein. Andere Sänger haben ebenfalls ihr Repertoire altüberlieferter Geschichten mit Erzählungen aus der jüngsten Vergangenheit bereichert. Terentewitsch Fofanow etwa schrieb Gedichte über Tschapajew und Woroschilow (*Astachowa*, S. 259 ff. und 261 ff.), Nikofor Kigatschew über die Besiegung Denikins im Bürgerkrieg und Katharina Schurawlewa über die Schlacht bei Kasan (*Astachowa*, S. 377 und S. 456 ff.). Wie bei den Stücken James' waren auch die Sänger dieser Gedichte bei den Ereignissen nicht persönlich anwesend, sondern berichten nach dem Hörensagen. Meist sind sie allerdings sehr gut informiert. Die Kryukowa beispielsweise gibt in ihrer *Geschichte Lenins* eine mehr oder weniger korrekte Darstellung der Ereignisse des „Blutsonntags“ vom 22. Januar 1905, von dem Wortbruch des Zaren und dem zweideutigen Verhalten des Priesters Gapon. Andererseits weicht sie in zwei Richtungen von der Wahrheit ab. Einmal führt sie in durchaus legitimer Weise traditionelle Elemente und Figuren in ihre Erzählung ein, die nicht strikt historisch sind, sondern vielmehr die Historie kommentieren. So stellt sie einen sibirischen Bauern namens Iwan besonders heraus, der keine historische Figur ist, aber das einfache Volk Rußlands repräsentiert und sich so verhält, wie sich dieses Volk damals gab. Auch wenn die Rede davon ist, daß Lenins Mausoleum aus Edelsteinen errichtet wurde, die das ganze russische Volk herbeigetragen habe, entfernt sich die Kryukowa weit von der simplen Wahrheit, paßt aber dabei ein uraltes Motiv geschickt in die Umstände ihres modernen Gegenstandes ein. Zweitens schreibt sie manchmal etwas auf, das nach ihrer Ansicht die Wahrheit über bestimmte Vorgänge darstellt, die in Wirklichkeit ganz anders verlaufen sind. So nimmt sie aus dem ersten Weltkrieg die verbreitete Kolportagegeschichte wieder auf, wonach die Frau des Zaren Nikolaus II., während ihr Gatte trinkt und prahlt, dem deutschen Kaiser, der sie seine

„blutsverwandte Nichte“ nennt, militärische Geheimnisse verrät; russische Soldaten fangen dann einen der verräterischen Briefe ab, und das ist der Grund für ihre Entscheidung, den Krieg einzustellen. Auch hält sich die Kryukowa an den sowjetischen Mythos, daß Stalin schon früh zum General avancierte, während sie Trotzki von vornherein als den bösesten der Bösewichte hinstellt. Auf Grund der ihr zur Verfügung stehenden Informationen hätte sie auch kaum anderes tun können. Die Bedeutung ihres Gedichts und anderer Gedichte der gleichen Art liegt darin, daß sie die Ansicht des gemeinen Volkes von den Ereignissen wiedergeben, und das tun sie in angemessener und umfassender Weise. Sie besitzen eine solide Tatsachenbasis, sind aber keine exakten Tatsachenberichte.

Es gibt natürlich einige wenige Fälle, in denen Dichter sich nicht aufs Hörensagen, sondern auf Bücher gestützt haben, und soweit diese Bücher selber zuverlässig waren, können die Dichtungen sehr wohl als verlässlicher Aufbewahrungsort ihres Inhalts angesehen werden, nachdem die Bücher selber verschollen sind. Das scheint weitgehend beim spanischen *Cid* der Fall zu sein. Der Autor muß ein Kleriker gewesen und dürfte daher des Lesens fähig gewesen sein. Sein Bericht vom Aufbruch des *Cid* aus Kastilien und von dessen Unternehmungen auf maurischem Gebiet sind so tatsachenbewußt in Ton und Stil, daß an ihrer Wahrhaftigkeit kaum Zweifel möglich sind. Auch mangelt es keineswegs an exakten Beweisen für die Richtigkeit der Darstellung des Dichters. Alle Hauptpersonen, nicht nur König Alfonso und der *Cid* selber, sondern auch Álvar Fáñez, Martín Muñoz und Muño Gustioz sind historisch. Richtig ist, daß Martín Antolínez außerhalb des Gedichts sonst nicht erwähnt wird, aber wir dürfen, weil alle anderen Personen bekannt sind, annehmen, daß auch er tatsächlich existiert hat. Mit Sicherheit ist das bei den Grafen von Carrión der Fall, und es besteht kein Anlaß zu bezweifeln, daß sie mit den Töchtern des *Cid* verheiratet wurden. Der *Cid* ist ein Tatsachenbericht und scheint nur wenig erfundene Phantasieelemente zu enthalten. Selbst die komischen Szenen dürften auf tatsächlichen Vorgängen beruhen, denn der Dichter scheint allzu gewissenhaft gewesen zu sein, um sich sorglosen Phantastereien hinzugeben. Die spanischen Chroniken, aus denen er seine Informationen bezog, oder vielleicht auch mündliche Überlieferungen, die er gekannt haben mag, müssen außerordentlich sorgfältig und tatsachengetreu gewesen sein. Und das ist auch zweifellos der Grund, warum der *Cid* eine so realistische und tatsachenbewußte Atmosphäre besitzt.

Doch der *Cid* ist eine Ausnahme. Die meisten älteren Heldendichtungen bieten in diesem Zusammenhang recht komplizierte Probleme. Daß sie fast alle eine irgendwie geartete Tatsachengrundlage haben, kann kaum bestritten werden. Selbst der *Gilgamesch* hat gewisse Beziehungen zur geschriebenen Historie: der Held wird in babylonischen Annalen als König von Uruk und

Nachfolger des Tammuz erwähnt, wobei allerdings behauptet wird, seine Regierungszeit habe 126 Jahre gewährt (S. H. Langdon, in: *C. A. H.*, I, S. 367). Obwohl weder der Held des *Hildebrandsliedes* noch sein Sohn historisch greifbar sind, sind Odoakar und Theoderich, die erwähnt werden, wohl bekannt. Im *Beowulf* ist die Rede davon, daß Hygelac einen unglücklichen Kriegszug gegen die Franken und Friesen unternommen habe (*Beowulf*, 2914ff.), und das ist der gleiche Zug, den der Dänenkönig Chocilaicus unternahm und der durch das Eingreifen eines Heeres unter der Führung Theodberts mit Niederlage und Tod des Königs endete. Da dieser Zug unabhängig voneinander von Gregor von Tours (III, 3) und der *Gesta Francorum* (Kap. 19) überliefert ist, bleibt seine historische Existenz kaum zweifelhaft, und es kann nicht bestritten werden, daß der Autor des *Beowulf* in diesem Punkt historische Tatsachen berichtet. Hengest, der im *Finnsburglied* eine bedeutende Rolle spielt, soll nach Ansicht verlässlicher Forscher mit jenem Hengest identisch sein, der nach dem Bericht Bedas die angelsächsische Eroberung Englands einleitete (*Chadwick, Origin*, S. 49–50). Die Atli, Gunnar und Jörmunrek der *Älteren Edda* sind die historischen Attila, Gundahari und Ermanarich, die zu ihrer Zeit ganz hervorragende Persönlichkeiten waren. Roland ist mit Sicherheit eine historische Figur, da wir von einer Schlacht wissen, die am 15. August 778 stattgefunden hat und in der Karls des Großen Heer auf dem Rückweg von Spanien in den Pyrenäen überfallen wurde; unter den dabei Gefallenen befand sich „Hruodlandus Britannici limitis praefectus“ (*Einhard, Vita Caroli Magni*, 9). In allen diesen Fällen sind einige Personen und einige Ereignisse unbestreitbar historischen Tatsachen nachgebildet.

Keineswegs ist die Möglichkeit von der Hand zu weisen, daß zumindest bei den germanischen Völkern eine große Menge historischen oder quasi-historischen Materials in der literarischen Tradition niedergelegt und aufbewahrt wurde. Die vielen Bezüge und Verweise im *Beowulf*, die langen Königs- und Völkerkataloge im *Widsith*, die paar Hinweise in der *Älteren Edda* – sie alle bilden zusammen einen geschlossenen, auch in sich schlüssigen Stoffkorpus, den kein Dichter extra und planmäßig erfunden haben kann. Es ist zumindest eindeutig, daß eine Masse von Informationen den Sängern bekannt und auch ihrem Publikum soweit geläufig war, daß eine beiläufige Erwähnung derselben genügte, um den Zusammenhang klarzumachen. Natürlich ist es leicht, Unstimmigkeiten zwischen den verschiedenen Hinweisen auf bestimmte Personen nachzuweisen, aber das scheint im ganzen nur ein weiteres Argument für, nicht gegen ihre Richtigkeit zu sein. Jedenfalls dürfte der Schluß möglich sein, daß die Namen auch die Namen wirklicher Personen sind, wenn auch die Geschichten über sie ein wenig durcheinandergeraten oder verzerrt sind. Die grundsätzliche Wahrhaftigkeit des Berichts von Königen und Völkern im *Widsith* kann darum auch durch die Hinweise auf sie an anderen Orten, die R. W.

Chambers mit so eifriger Sorgfalt gesammelt hat, nur unterstrichen werden. Wenn eine solche Masse von Hinweisen vorhanden ist, scheint die Folgerung nur vernünftig, daß ein großer Teil davon auf Tatsachen beruht und daher, wenn auch im einzelnen nicht durch unabhängige Beweise gestützt, mit dem entsprechenden Respekt behandelt werden muß.

Wenn wir uns jetzt von den älteren den neueren Schöpfungen der Heldendichtung zuwenden, werden wir eine ähnliche Situation vorfinden, obwohl bei letzteren Beweismaterial in der Regel noch schwieriger zu finden sein dürfte, vor allem wegen der relativen Seltenheit schriftlicher Aufzeichnungen bei allen Völkern, die Heldendichtung hervorgebracht haben. Nichtsdestoweniger sind Anzeichen dafür vorhanden, daß historisches, zweifellos durch mündliche Überlieferung aufbewahrtes Material benutzt worden ist. Zahlreiche russische Lieder handeln vom Fürsten Wladimir von Kiew, der mit Wladimir II. Monomach, Großfürsten von Kiew von 1113 bis 1125, identisch sein dürfte. Unter seinen angeblichen Gefolgsleuten befand sich Ilja von Murom, der bereits im dreizehnten Jahrhundert der nordischen *Thidrekssaga* und dem deutschen Gedicht *Ortnit* bekannt war, und dessen Grabmal in der Sophienkathedrale zu Kiew der deutsche Rußlandreisende Erich Lassota im Jahre 1594 besichtigte (*Chadwick, R. H. P.*, S. 58). Aljoscha Popowitsch, der zunächst in den Diensten der Fürsten von Rostow stand, kam später nach Kiew und fiel 1228 in der unglücklichen Schlacht von Kalka (*Miller, Ocherki*, III, S. 74ff.). Von Staver geht in der Nowgoroder Chronik die Rede, daß er mit Großfürst Wladimir Monomach in Streit geriet und als Strafe für die Plünderung zweier Nowgoroder Bürger ertränkt wurde, während eine andere Version der gleichen Chronik behauptet, daß er ins Exil geschickt wurde (*Chadwick, Growth*, II, S. 113ff.). Dunai Iwanowitsch taucht in den Chroniken des dreizehnten Jahrhunderts häufig als Lehnsmann des Fürsten Wladimir von Wolhynien auf (*Chadwick, Growth*, II, S. 116), während Suchan Domantewitsch mit dem Fürsten Domant von Pleskau identisch sein soll, der 1299 starb und wegen seiner Verteidigung Pleskaus gegen heidnische Eindringlinge weitberühmt war (*Miller, Ocherki*, III, S. 167ff.). Wie sehr Zeit und dichterische Phantasie den Lebenslauf und die Taten der russischen Helden auch immer verändert haben mögen, scheinen sie doch alle zu irgendeiner Zeit einmal wirklich existiert zu haben. So enthalten auch die jugoslawischen Gedichte viele Namen historischer Persönlichkeiten. In der Epoche vor Kusowo, von 1331 bis 1356, war Stjepan Dusan König von Serbien. Die eigentlichen Helden von Kosovo sind ebenfalls durchaus greifbare historische Gestalten, sei es nun Fürst Lazar, der 1389 von den Türken besiegt und erschlagen wurde, oder Miloš Obilić, der tatsächlich, wie der Dichter berichtet, den Sultan Murad getötet zu haben scheint (*Chadwick, H. A.*, S. 316). Marko Kraljević hat ebenfalls tatsächlich gelebt, er wurde, auf türkischer Seite kämpfend, 1394 in der Schlacht bei Rovine getötet (*Low*, S.

XXII). Die jugoslawischen Helden haben, gleich wie die russischen, viele Verwandlungen erfahren, scheinen aber ursprünglich nicht weniger historische Gestalten gewesen zu sein.

Obwohl in den außereuropäischen Gebieten historische Beweismittel viel weniger leicht zu finden sind, sind einige der prominenten Helden der Dichtung durchaus historische Gestalten. Der armenische David von Sasoun war ein wirklicher König des zehnten Jahrhunderts (*David Sasunskij*, S. VIff.). Die Jakuten besitzen Gedichte über Djennik, der der Führer eines unglücklichen Aufstands seines Volkes an der Lena im siebzehnten Jahrhundert war (*Chadwick, Growth*, III, S. 122). Der Kongir Bai der karakirgisischen Dichtung ist möglicherweise ein Abkömmling Dschingis-Khans und hat im sechzehnten Jahrhundert wirklich gelebt (*Chadwick, Growth*, III, S. 118ff.), während der Kalmücke Chongor, der bedeutendste Gefolgsmann Dschangars, genau die gleiche Person, nur aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, gewesen sein kann. Der Kasake Edyg lebte gegen Ende des vierzehnten und zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts (*Orlow*, S. 128ff.). Der Usbeke Scheibani, der gegen den Sultan Babur von Samarkand kämpfte, hat etwa hundert Jahre später gelebt (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 123ff.), Der atschinesische Fürst Ethokanda, der Held des Gedichts *Malem Dagang*, regierte von 1607 bis 1636 (*Hurgronje*, II, S. 80ff.), während *Pochut Muhamat* von einem Mann hoher arabischer Abstammung mit Namen Jamalulam erzählt, der von 1703 bis 1735 regierte, wobei auch drei Brüdern besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, deren jüngster Pochut Muhamat war, der Anspruch auf den Thron erhob (*Hurgronje*, II, S. 88ff.). Eine Figur des Gedichts *Prang Kompeuni* von Dokarim, Panglim Tibang mit Namen, lebte noch, als das Gedicht verfaßt wurde. Hindu von Geburt, war er mit einer Gruppe von Zauberkünstlern zu Atskeh gekommen, gewann das Vertrauen des Sultans, konvertierte zum Islam und arbeitete sich zu einer mächtigen und einflußreichen Persönlichkeit empor (*Hurgronje*, II, S. 103ff.). In den genannten asiatischen Dichtungen treten allerdings auch viele Personen auf, die nicht historisch identifizierbar sind; keiner der ossetischen Helden ist der Geschichte bekannt, während die Narten als solche historisch bisher überhaupt ungreifbar geblieben sind.

Es dürfte nach allem klar sein, daß viele Gestalten der Heldendichtung historischen Ursprungs sind, und es bleibt die Möglichkeit bestehen, daß andere, über die anderweitige Informationen fehlen, dennoch ähnliche Vorbilder haben. Andererseits wird jede sorgfältige Untersuchung dieser historischen Elemente zu dem Schluß führen müssen, daß sich die Dichter viele Freiheiten genommen und sich oft weit von dem entfernt haben, was tatsächlich passierte. Aber das dürfte ohnehin bei einer Kunstform fast unvermeidlich sein, die ihre Stoffe aus mündlicher Überlieferung bezieht und sich bei deren Behandlung beträchtliche Freiheiten nimmt. Wenn eine Geschichte von einer Generation zur nächsten

weitergereicht wird, muß sie fast zwangsläufig ihren Charakter weitgehend verändern und sich Auslassungen und Zusätze gefallen lassen. Mit keinem anderen Halt als seiner Erinnerung an die Vorträge anderer Dichter kann der Dichter gar nicht anders, als seine Geschichte auf neue Weise zu präsentieren, und je besser er in seiner Kunst ist, desto größer sind wahrscheinlich auch die Veränderungen. Darüberhinaus kann eine Geschichte, die die Zustände vergangener Zeiten widerspiegelt, einer späteren Generation gar nicht mehr recht verständlich sein und gerade darunter leiden, daß der Dichter alles daran setzt, sie klar und leicht verständlich zu machen. Doch bleibt der größte Feind der historischen Genauigkeit immer der dichterische, schöpferische Menschengestalt, der es immer vorzieht, dem überlieferten Stoff seine eigenen Formen und Muster aufzuprägen und etwas völlig Neues herzustellen. Sobald dies geschieht, geht unweigerlich vieles, das der Historiker als hochbedeutsam betrachten würde, verloren, wobei meist auch der Angelpunkt der ganzen Geschichte umgewandelt wird. Denn grundsätzlich betrachtet der Sänger die Geschichte nicht mit den Augen des Historikers, sondern des Dramatikers. Er sieht historische Ereignisse einfach nicht so, wie Historiker sie sehen; er ist viel mehr an Persönlichkeiten und lebensvollen Episoden interessiert als an den großen Zusammenhängen oder den Merkwürdigkeiten der Politik. Wenn wir seine Werke lesen, müssen wir immer mit seiner Neigung rechnen, den Stoff nach rein dichterischen Notwendigkeiten zu ordnen und zu formen.

Zunächst neigen alle Dichter zur Vereinfachung. Sie pflegen in einer einzigen Episode Vorgänge zusammenzufassen, die in Wirklichkeit zu ganz verschiedenen Zeiten stattgefunden haben, und geben damit ihrer Geschichte eine größere Bedeutsamkeit. Die Schlacht von Roncesvalles ist ein gutes Beispiel dafür. Die wirklich in den Pyrenäen stattgefunden Schlacht hatte keine sehr große Bedeutung. Karl der Große, auf dem Rückmarsch von einem Ausfall nach Spanien begriffen, wurde von den Basken überfallen und verlor einige seiner Offiziere. Der Dichter macht daraus eine gewaltige Schlacht zwischen Christen und Ungläubigen, an der riesige Armeen teilnehmen und in deren Verlauf viele große Helden getötet werden. Was in Wirklichkeit ein kleines Scharmützel am Rande war, wird zu einer der größten Schlachten der Weltgeschichte aufgebauscht. Was der Dichter hier geleistet hat, läuft im Grunde darauf hinaus, die Erfahrungen der ersten Kreuzzüge in einer einzigen großen Schlacht zusammenzufassen. Er verpflanzte einige der Geschehnisse und vor allem den Geist, der zwei ganze Generationen in den Kämpfen gegen die Sarazenen in Palästina beherrscht hatte, nach Roncesvalles. Sein Gedicht ist bedeutsam nicht deswegen, weil es von Karl dem Großen erzählt (tatsächlich erzählt es nur sehr wenig von ihm, das historisch wahr wäre), sondern weil es den Geist des zwölften Jahrhunderts und den Geist der Kreuzzüge vor allem widerspiegelt. Eine einzige Schlacht wird hier der Archetyp aller Schlachten gegen

Phantasieprodukte, da zur Zeit Attilas keinerlei Kriege mehr zwischen Goten und Hunnen stattgefunden haben. Von Wulphere ist nichts weiter bekannt, doch ist Wyrmhære möglicherweise identisch mit Ormar, der als ein Offizier Herwors in der nordischen Version der *Hunnenschlacht* auftaucht. Historische Vorgänge erscheinen hier mit Attila in Verbindung gebracht, weil er der berühmteste aller Hunnen war, doch ist diese Verbindung historisch eine Fälschung. Im Gegensatz dazu können wir die Geschichte stellen, wie sie im *Lied von der Hunnenschlacht* erzählt wird. Hier scheint der Dichter nichts von langen Kriegen zu wissen und komprimiert das ganze Geschehen in eine acht-tägige Schlacht zwischen zwei Brüdern, die sich um ihr Erbe streiten. Das ist sicherlich nur eine Vereinfachung im Interesse der Kunst und weitaus weniger korrekt als die langen Kriege im *Widsith*. Andererseits ist der nordische Dichter über die Hauptpersonen besser informiert. Wenn er Humli zum König der Hunnen macht, so ist das sicherlich eine Tatsache, da Humli sonst nirgendwo bekannt ist, obwohl Saxo berichtet, daß ein gewisser Humblus ein Sohn des ersten Dänenkönigs Dan war (*Saxo*, S. 10). Ein weniger traditionsbewußter Dichter hätte sicherlich Humli durch Attila ersetzt aus dem einfachen Grunde, weil Attila der einzige Hunnenkönig war, den jedermann kannte. In den beiden genannten Fällen wird deutlich, wie Geschichte auf sehr unterschiedliche Weisen verballhornt und daß die Wahrheit oft nur durch einen Vergleich zweier rivalisierender Versionen herausdestilliert werden kann.

Der Wunsch nach Vereinfachung kann auch dadurch zum Ausdruck kommen, daß mehrere Helden im gleichen Zeitraum und am gleichen Ort zusammengebracht werden, obwohl sie historisch durch eine beträchtliche Anzahl von Jahren voneinander getrennt sind. Im *Rolandslied* etwa werden Roland und Turpin, die selber sehr wohl Zeitgenossen Karl des Großen waren, mit anderen Helden zusammengebracht, die viel später gelebt haben. Geoffrey von Anjou kann niemand anders sein als Geoffrey I. „Grisegonelle“, der 987 starb; Richard von Normandie ist der erste Herzog dieses Namens, der 996 starb; Gerard von Roussillon ist fast mit Sicherheit Gerhard, der Regent des Königreichs Provence zur Zeit Karls des Kahlen; Thibaut von Reims muß der erste Graf von Champagne gewesen sein, der so hieß und in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts lebte; der Verräter Ganelon ist möglicherweise Wanilo von Sens, der während der Regierungszeit Karls des Kahlen lebte. Es ist sogar möglich, daß die Braut Rolands, Alde, in Wirklichkeit die Tochter Wilhelms des Eroberers und die spätere Frau Stefans von Blois war. Der kleine Kreis authentisch karolingischer Personen ist durch andere Personen aus späterer Zeit erweitert worden, und der Dichter scheint von den Schwierigkeiten, die eine solche Methode in einer historischen Erzählung heraufbeschwören mußte, keineswegs beunruhigt gewesen zu sein. Was er wollte, war die Schaffung eines Kreises von Helden, und um das zu erreichen, brachte er einfach Männer zu-

sammen, die wegen ihrer kühnen Taten in der Vergangenheit bekannt waren, und es spielte dabei keine Rolle, daß sie nicht alle zur gleichen Zeit gelebt hatten.

Eine ähnliche Generationenverwirrung herrscht in der *Älteren Edda*, und das ist diesmal nicht die Tat eines einzelnen Dichters, sondern mehrerer Dichter, die im Rahmen der gleichen Überlieferung arbeiteten. Daß das nicht originell oder notwendig war, zeigt sich an dem Konflikt zwischen Atli und Gunnar, der zumindest schattenhaft auf eine tatsächliche Rivalität zwischen dem Hunnenkönig und dem Burgunderkönig hinweist. Ebenso spielt das *Hildebrandslied* auf eine historische Tatsache an, wenn es von der Todfeindschaft zwischen Theoderich und Odoakar berichtet, da ja Odoakar von Theoderich 493 in Ravenna überfallen und getötet worden war. Aber da die Geschichten vom europäischen Festland abgeschnitten waren und in Island und Grönland eine völlig neue Gestalt annahmen, wurde auch nach und nach die Chronologie dem dramatischen Effekt bedenkenlos geopfert. Der Gotenkönig Ermanarich, der die dramatische Phantasie eines Dichters sehr wohl reizen mußte, wurde als Jörmunrek in den Zyklus übernommen und erhielt in der *Aufreizung Gudrunns* (*Gudrúnarhvot*) und im *Hamdirlied* (*Hamdismál*) eine führende Rolle zugewiesen. In diesen Liedern ist er der brutale Gatte von Gudrunns Tochter Schwanhild und stirbt unter den Händen von deren Brüdern einen grausamen Tod. Das stellt ihn fast in die gleiche Generation wie Attila, oder vielleicht ein wenig später, da die Ereignisse zu dem Zeitpunkt angenommen werden müssen, nachdem Gudrun ihren Gatten getötet hatte. Tatsächlich aber starb Ermanarich bald nach 370, während Attila 453 starb. Die Chronologie der Dichter ist also hier unmöglich, aber das hat sie sicherlich nicht gestört. Ermanarich war gerade die passende Gestalt für die rauhe und grausame Welt ihrer Lieder, und es war nur eine passende Erweiterung der vielen Sorgen Gudrunns, daß ihre Tochter von einem solchen Mann brutal umgebracht wurde. Wenn ein Dichter viele Geschichten kennt, aus denen er sich seinen Stoff aussuchen kann, ist es für ihn nur recht und billig, sie auf diese Weise zusammenzufassen.

Ähnliche Motive dürften auch russische Dichter vermocht haben, bestimmte Personen mit der Gestalt des Fürsten Wladimir in Zusammenhang zu bringen. Die Kunst erfordert, daß der Großfürst nur von großen Männern umgeben ist, die ihm dienen und gehorchen. Sie werden gefunden, wenn sie auch nicht unbedingt zur gleichen Zeit wie Wladimir gelebt haben, der 1125 starb. Unter seinen berühmteren Rittern finden sich Aljoscha Popowitsch, der 1228 starb, Dunai Iwanowitsch, der 1287 in Moskau mächtig war, Suchan Domantewitsch, der 1299 starb, und, am anderen Ende, Michael Potik, der in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts seine Blütezeit hatte. Diese Männer können mit Wladimir absolut nichts zu tun gehabt haben, sind aber in seine Zeit versetzt

worden, um den Geschichten seines Kreises Würde und Attraktivität zu verleihen. Tatsächlich geht dichterische Freiheit manchmal noch weit darüber hinaus. Jermak beispielsweise, der Sibirien eroberte und 1584 im Irtsch ertrank, gehört rechtmäßig dem Kreis um Iwan den Schrecklichen an, wo er auch oft auftaucht; aber hin und wieder erscheint er auch im Kreis Wladimirs (*Ribnikow*, I, S. 59 ff.; S. 266 ff.; II, S. 108 ff.). Er ist ein echter Held im großen alten Stil und aus künstlerischen Gründen ein passender Genosse der großen Männer von Kiew.

Obwohl die jugoslawischen Heldengedichte in ein klares System von Stoff- und Personenkreisen geordnet sind und eine ausgesprochene Hochachtung für familiäre und lokale Bindungen aufweisen, mißachten auch sie hin und wieder die Bedingungen der Zeit und des Ortes und bringen verschiedene Helden zusammen. Marko Kraljević beispielsweise lebte in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts; sein Vater wurde 1572 getötet, und er selber soll 1594 gefallen sein. Aber er tritt als Genosse oder Gegner von Männern auf, die lange nach seinem Tod gelebt haben. Janko von Sibirj, das ist Johann Hunjadi, lebte in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, doch erzählt ein Gedicht über Marko und Mina von Kostura, wie Marko von Janko eingeladen wird, um dessen Kinder zu taufen (*Karadžić*, II, S. 334 ff.). In einem anderen Gedicht hat Marko ein Duell mit Janko und schlägt ihm den Kopf ab (*Bogišić*, Nr. 88). Auch der Despot Djuro war ein Zeitgenosse Jankos und starb 1456, doch in einem Gedicht über seine Hochzeit spielt Marko eine große Rolle (*Karadžić*, II, S. 377). Das mangelhafte Gefühl der Dichter für Zeitepochen zeigt sich auch an der Tatsache, daß bei verschiedentlichen Hinweisen auf Marko und den Sultan der Name des Sultans mit Suleiman angegeben wird (*Karadžić*, II, S. 537 ff.), obwohl der erste Träger dieses Namens erst 1502 den Thron bestieg. In Markos Fall können wir vielleicht erklären, warum alle diese Fehler gemacht wurden. Obwohl er ein großer Nationalheld ist, bleibt er doch keinem einzelnen großen historischen Ereignis oder auch einem bestimmten Geschichtenkreis verbunden, es sei denn seinem eigenen. Er ist eine Art Symbol für das Serbien unter türkischer Herrschaft, und da diese einige Jahrhundertlang anhielt, ist es nicht weiter überraschend, daß die Dichter bei Marko in Datierungsfragen nicht sehr genau sind.

Ein Held wird erkannt an seinem Namen und an bestimmten, deutlich hervortretenden Besonderheiten seines Verhaltens. Die Folge davon ist die Tendenz der Dichter, eine einzelne, klar erkennbare Figur zu erschaffen und ihr auch Züge einzuprägen, die von anderen Menschen übernommen sind. Das ist um so einfacher zu bewerkstelligen, wenn der Name des Helden mit dem anderer historischer Gestalten identisch ist. Wladimir von Kiew beispielsweise scheint, wie ihn die russischen *Bylinen* darstellen, dem Großfürsten Wladimir II. nachgebildet zu sein, doch kann er sehr wohl auch Züge enthalten, die tat-

sächlich Wladimir I. eigen waren. Da beide Wladimirs gegen heidnische Eindringlinge zu kämpfen hatten und enge Beziehungen zu Byzanz unterhielten, ist ihre Vermischung wohl einigermaßen entschuldbar. Die Vermischung zeigt sich vor allem in den Berichten der Dichter von Wladimirs schreckenerregendem Gegner Tugarin, dem Drachensohn. In Wirklichkeit scheint Tugarin der historische Tugor-Khan zu sein, der zur Zeit Wladimirs I. lebte, zunächst seine Enkelin Wladimirs Sohn Andrej zur Frau gab und dann in Kiewer Gebiet einfiel und in einer Schlacht im Jahre 1096 den Tod fand (*Chadwick, Growth*, II, S. 105 ff.). Er muß daher als das passende Inbild der verschiedenen heidnischen Fürsten erschienen sein, gegen die die Russen zu kämpfen hatten, und es ist nicht weiter überraschend, daß er nicht nur mit Wladimir II., sondern auch mit Aljoscha Popowitsch im nächsten Jahrhundert in Verbindung gebracht wird, wobei Aljoscha als sein Schlächter hingestellt wird (*Kirejewski*, IV, S. CXV). Auch die jugoslawischen Dichter neigen dazu, verschiedene Personen auf diese Weise zu einer einzigen zusammenzufassen. So läßt beispielsweise ein Gedicht Janko von Sibirj und einen König Wladislaw von Ungarn gemeinsam in der zweiten Schlacht bei Kosovo, die 1448 stattfand, fallen (*Bogišić*, Nr. 21), während ein anderer Janko bis zur Eroberung von Buda im Jahre 1526 weiterleben und Wladislaw bei der Verteidigung der Stadt umkommen läßt (*Bogišić*, Nr. 28). In Wirklichkeit starb Janko 1456 und kann an der Eroberung Budas gar nicht teilgenommen haben, und auch von einem König Wladislaw ist zu dieser Zeit nichts bekannt. Es scheint, daß die Dichter in dieser mythischen Figur drei Könige des gleichen Namens zusammengefaßt haben, die im fünfzehnten Jahrhundert lebten, und daß sie dann die ganze Erfindung auf ein späteres Datum übertrugen.

Eine zweite Merkwürdigkeit in der Behandlung historischer Ereignisse durch Heldendichter zeigt sich darin, daß die Dichter natürlich Themen und Motive wählen, die sie besonders reizen, und dann Ereignissen oft eine unerwartete Wendung geben, über die wir in erster Linie aus der Geschichtsschreibung Bescheid wissen. Es ist beispielsweise für die nordischen Dichter sehr bezeichnend, daß sie zwar von den großen Gestalten des europäischen vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts handeln, aber Alarich oder Chlodwich oder die Eroberungszüge der Vandalen und Westgoten nicht erwähnen, während das, was sie erwähnen, in einer sehr eigenartigen Weise und mit einer ganz bestimmten Tendenz dargestellt wird. Man sollte eigentlich erwarten, daß die Kriegszüge der Hunnen in der Dichtung ihre Spuren hinterlassen hätten, aber das einzige Gedicht, das irgendwie von ihnen handelt, ist das sogenannte *Hunnenschlachtlied*, und selbst darin ist der Dichter keineswegs an dem Großkampf um politische Macht oder an dem Konflikt zweier Nationen interessiert, sondern lediglich an dem persönlichen Streit zwischen dem Gotenkönig Angantyr und dessen Halbbruder Hlöd, der vom Hunnenkönig Humli unterstützt wird.

Da sowohl Angantyr wie auch Hlöd dem *Widsith* bekannt sind⁴, dürften sie bedeutende Männer zu ihrer Zeit gewesen sein. Der Streit geht um den Anteil am Erbe seines Vaters, den Hlöd, ein illegitimer Sohn, vom legitimen Sohn Angantyr einfordert. Die Beziehung zwischen den beiden Brüdern ist das Hauptanliegen des Gedichts, das damit endet, daß Angantyr seinen Bruder Hlöd sterbend auf dem Schlachtfeld findet und, nachdem er dessen letzte Worte vernommen hat, sagt:

„Böses traf uns, Bruder; dein Blut hab' ich vergossen.
Das bleibt unvergessen: Arg ist der Nornenspruch.“

Sooft die nordischen Dichter politisch bedeutsame Persönlichkeiten besingen, sind sie weniger an deren öffentlichen Leistungen, als vielmehr an ihrem persönlichen Schicksal interessiert. Selbst die große Auseinandersetzung zwischen Hunnen und Goten, die 437 zur Vernichtung des burgundischen Königreichs führte, wird auf den persönlichen Konflikt zwischen Atli und Gunnar und deren Gefährten reduziert.

Diese Neigung zur Verpersönlichung verleitet die Dichter oft dazu, die Geschichte im Interesse dessen, was sie für die innerste Natur des Helden halten, völlig umzugestalten. Russische Gedichte handeln oft von berühmten historischen Persönlichkeiten wie Iwan dem Schrecklichen und Peter dem Großen und stellen sie dann so dar, wie die Volksmeinung sie sah, und lassen sie auch in Übereinstimmung mit den geläufigen Vorstellungen von ihnen handeln. In einem Wutanfall schlug Iwan der Schreckliche seinen Sohn mit dem berühmten spitzen Stock so stark, daß er tot umfiel. Er tat das nicht mit Absicht und wurde nachher von Reue überwältigt. In der Vorstellung der Russen war Iwan wohl ein gewalttätiger und von Leidenschaften getriebener Mann, aber auch großzügiger Taten sehr wohl fähig, und die Dichter ändern ihre Geschichten, um sie dieser Vorstellung anzupassen. In den Gedichten gibt Iwan den Befehl, seinen Sohn zu töten, nicht weil er über ihn verärgert ist, sondern weil er in seinem zutiefst argwöhnischen Herzen davon überzeugt ist, daß der Junge ein Verräter ist. Ein anderer Sohn rettet das Leben des Prinzen und berichtet dem Zaren, was er getan hat. Iwan, der, wie die Überlieferung will, schnell zu Reue und Buße bereit war, erklärt, die Sache wieder gut machen zu wollen:

„O du erlauchter Prinz!
Wie kann ich dir nur gut sein?
Soll ich dir ein Drittel meines Landes geben,
Oder einen Goldschatz, oder eine Stadt,
Oder Bauern, oder gar Moskau selbst?“
(*Kirejewski*, VI, S. 55 ff.; *Chadwick*, R. H. P., S. 194 ff.)

Interessant ist hier besonders, daß sowohl Iwans argwöhnischer Charakter wie auch seine Fähigkeit zu bereuen mit dem übereinstimmen, was wir sonst

von ihm wissen. Der Dichter, der alle diese Elemente im Charakter des Zaren kennt, formt seine Geschichte so, daß sie in Einklang damit steht.

Auch Peter der Große war eine sehr volkstümliche Erscheinung, nicht zwar wegen seiner rücksichtslosen, weitsichtigen Politik, sondern wegen seiner persönlichen Exzentrizitäten, seiner außerordentlichen Größe und Körperkraft, seiner Mißachtung aller Konventionen und seiner Fähigkeit, schwierige Situationen leicht hin zu meistern. Von diesen Vorstellungen ausgehend, versuchten die Dichter, gewisse Episoden seiner Laufbahn umzuformen. Im Jahre 1687 beispielsweise besuchte Peter die Stadt Riga, um sich über gewisse westliche Errungenschaften zu informieren. Die schwedischen Behörden betrachteten seinen Besuch mit großem Argwohn, und als er sich den Befestigungsanlagen näherte, drohte die Garnison, das Feuer zu eröffnen. Ein Gedicht über diesen Vorgang verlegt die Szene verständlicherweise gleich nach Stockholm. Peter macht sich als Kaufmann verkleidet auf den Weg dorthin, wird aber von einem Schweden erkannt, der damit gleich zur Tochter des Königs rennt. Sie identifiziert Peter an Hand eines Porträts und gibt ihre Befehle:

„Hört zu, Generale Schwedens,
Macht alle Tore fest zu,
Ergreift den Weißen Zaren auf der Stelle!“
(*Kirejewski*, VIII, S. 164 ff.; *Chadwick* R. H. P., S. 260 ff.)

Peter errät, was geschehen ist, und läuft in eine Bauernhütte, besticht den Bauern, der ihn dann auch sicher an die See bringt, wo er sein Schiff besteigt. Seine Männer rudern hart, aber sein Schiff wird von zwei schwedischen Schiffen eingeholt, die längs kommen und deren Besatzungen den Zaren bitten, sie mitzunehmen, da sie doch alle getötet werden würden, wenn sie nach Hause zurückkehrten. Sie springen ins Wasser, und der Zar kommt ungeschoren nach Hause. Sicherlich hätte sich Peter unter den Umständen so verhalten, und das Gedicht stellt ihn dar, wie seine Untertanen ihn sich vorstellten.

Andere berühmte historische Persönlichkeiten haben eine durchaus freizügigere und phantasievollere Behandlung erfahren. Attila wird in der nordischen Dichtung als der mächtige und furchtgebietende Hunnenkönig dargestellt, der er in Wirklichkeit war. Seine Gefolgsleute sind wunderbar bewaffnet und tragen rote Mäntel. Er wohnt auf einer grasbewachsenen Ebene jenseits von Myrkwald. Alles das ist wirklich und weitgehend richtig. Aber sein Tod mußte die dichterische Phantasie vor allem anregen, und sie erzählt dann auch, daß der König von seiner Frau Gudrun aus Rache für seinen verräterischen Mord an ihren Brüdern in seiner eigenen Halle getötet wurde. Davon weiß die Historie nichts, aber wir können ziemlich genau erkennen, wie die Geschichte nach und nach entstanden ist. Anfang des Jahres 453, kurz vor seinem geplanten Angriff auf Byzanz, hatte Attila der umfangreichen

Gesellschaft seiner Frauen ein neues Mitglied hinzugefügt. Ildiko, so der Name des Mädchens, scheint germanischer Herkunft gewesen zu sein, doch darüber hinaus, und von ihrer sprichwörtlichen Schönheit abgesehen, ist fast nichts weiter über sie bekannt. Nach der Hochzeitszeremonie trank Attila bis weit in die Nacht hinein und wurde am nächsten Morgen tot in seinem Bett gefunden, seine Braut weinend neben ihm und mit einem Schleier bedeckt. Er hatte stark durch die Nase geblutet und war, da er betrunken war, im Schlaf erstickt. Spuren einer Verletzung wurden an seinem Körper nicht gefunden. So die Geschichte, wie sie Jordanes erzählt, der sie von Priskos hatte, der wiederum ein Zeitgenosse Attilas und sehr gut über ihn informiert war (*Jordanes, Getica*, 49 ff.)⁵. Es ist kein Zweifel daran, daß die Dinge so und nicht anders geschehen sind. Doch ein König, der in der Hochzeitsnacht stirbt, muß ein begehrter Gegenstand für die Sage werden, und es überrascht nicht, daß nur hundert Jahre später Marcellinus Comes die Ansicht zitiert, Attila sei von einer Frau ermordet worden (*Chron. Min.*, II, S. 86), und zwar zweifellos von seiner ihm gerade angetrauten Braut. Es blieb den Dichtern vorbehalten, mehr aus dieser Frau zu machen, und sie taten das, indem sie sie mit Gudrun, der Witwe Sigurds und Schwester Gunnars, identifizierten. Nachdem das vollbracht war, erfanden sie die wundersame Geschichte von Gudruns Rache und vom Schicksal Attilas und der Söhne Gjukis. In all dem steckt ein gerütteltes Maß freier Erfindung, aber die Verbindung von Attilas Tod mit dem schicksalhaften Untergang der Burgunder ist nicht gänzlich ohne Grundlage, da Attilas Tod im Jahre 453 seine Vernichtung der Burgunder im Jahre 437 vorausgegangen war. Die beiden Ereignisse schienen den Dichtern nahe genug zusammenzuhängen, um sie eng miteinander zu verknüpfen und eine einzige Geschichte aus ihnen zu machen. Diese gräßliche Geschichte, wie sie die *Ältere Edda* erzählt, besorgte ein mehr als passendes Ende für die Geißel Gottes.

Ähnliche Verbesserungen sind an Ermanarich, dem Jörmunrek der *Älteren Edda*, vorgenommen worden. Wie wir aus der vorzüglichen und verlässlichen Quelle des Ammianus Marcellinus (XXXI, 3, 1) wissen, brachte sich Ermanarich um 373 selber um, und zwar aus Verzweiflung über den drohenden Einfall der Hunnen. Da er zu seiner Zeit eine respekteinflößende und furchterregende Gestalt gewesen war, ließ sein Tod viele Leute nicht ruhen, bis neue Versionen über dieses Ende erfunden und in Umlauf gesetzt waren. Jordanes, der im sechsten Jahrhundert schrieb, weiß von dem Selbstmord, kennt aber auch eine andere Geschichte, wonach Ermanarich einen Mann für seine Untreue bestrafte, indem er dessen Frau Schwanhild (Sunilda) an wilde Pferde binden und in Stücke reißen ließ. Um diese Tat zu rächen, überfielen die Brüder der Frau Ermanarich und verwundeten ihn, und diese Wunde war teilweise Schuld an seinem Tod (*Getica*, 24). Die Annalen von Quedlinburg erzählen eine etwas andere Geschichte, wonach Ermanarich tatsächlich von drei Brüdern getötet

wurde, weil er ihren Vater umgebracht hatte; die Brüder sollen dabei die Hände und Füße des Königs abgeschnitten haben (*Mon. Germ. Scr.*, III, S. 31). Mit diesen einander widersprechenden Versionen gingen die Dichter ans Werk und schufen eine einzige zusammenhängende Geschichte, in der Schwanhild die Frau Ermanarichs war, dieser sie in der von Jordanes geschilderten Weise tötete und dann nach einiger Zeit in der brutalen Weise, wie sie die Annalen beschreiben, selber umgebracht wurde. Das ist die Geschichte, wie sie *Gudruns Aufreizung* und das *Hamdirlied* erzählen. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß Ermanarich ein blutrünstiger und grausamer Tyrann war, und dürfte ihren Charakter dieser Überzeugung verdanken. Wir wissen nicht, ob diese Vorstellung mit der Wirklichkeit übereinstimmte, obwohl sie sehr wahrscheinlich erscheint, wenn man sich Ermanarichs kriegerische und eroberungslustige Unternehmungen vor Augen hält (vgl. *Deor*, 21 ff.). Jedenfalls zeigen die Umwandlungen der Geschichte seines Todes, wie sehr der vorgestellte Charakter eines Mannes zu bestimmen vermag, was die Dichter von ihm erzählen.

Eine ähnlich bemerkenswerte Verzerrung historischer Tatsachen zeigt sich in der Behandlung Theoderichs (Thjodreks) in der deutschen und nordischen Dichtung. Theoderich war König der Ostgoten, er beherrschte von 489 bis 526 ganz Italien und war die prominenteste Erscheinung seiner Zeit. Die Gedichte sagen so gut wie gar nichts über seine Machtstellung und beschränken sich allgemein auf nur zwei Episoden seiner Laufbahn. Nur das *Hildebrandslied* bleibt dabei den Fakten nahe, wenn es von seiner lange währenden Feindschaft mit Odoakar spricht, obwohl es selbst dabei eine kuriose Darstellung der Bedeutung dieser Tatsache für Theoderich gibt. An anderer Stelle wird Theoderich mit Attila in Verbindung gebracht, und auch von dieser Geschichte gibt es zwei Versionen. Zunächst die Stelle im *Dritten Gudrunlied*, wo Atli fälschlicherweise Gudrun der Untreue mit Theoderich bezichtigt:

„Mich grämt, Gudrun, Gjukis Tochter,
Was in der Halle mir Herkja sagte,
Daß dich und Thjodrek ein Tuch deckte
Und liebend ihr unterm Linnen schließt.“
(*Gudrunarkvida*, III, 2)

Gudrun muß sich einem Gottesurteil unterwerfen, um ihre Unschuld zu beweisen, und geht triumphierend daraus hervor; womit natürlich auch Theoderich von jedem Verdacht gereinigt ist. Zweitens verläßt Theoderich, ebenfalls nach Angabe des *Hildebrandsliedes*, aus Haß auf Odoakar sein Vaterland und reitet ostwärts, um bei den Hunnen zu leben. Hier verbringt er eine nicht genau bestimmte Anzahl von Jahren; es müssen allerdings viele gewesen sein, weil Hildebrand, der ihn ins Exil begleitet hatte, behauptet, dreißig Jahre von zu Hause weg gewesen zu sein. Dieses Exil wird im übrigen vom Dichter des *Deor* als ein Beispiel großen Leidens erwähnt:

Theoderich waltete dreißig Winter
Zu Märingaburg: das war manchem kund. (*Deor*, 18–19)

Auch auf dem Runenstein von Rök wird er „der Herr der Maeringas“ genannt, und es kann kaum zweifelhaft sein, daß sich das auf die Zeit bezieht, die Theoderich bei den Hunnen verbrachte und als eine Zeit des Exils betrachtet wurde. In beiden Geschichten also gibt es diese mysteriöse Verbindung mit den Hunnen, die in jeder Hinsicht längst von der Weltbühne verschwunden waren, als er selber geboren wurde. Warum aber wurde Theoderich, der nach allem gute Gründe genug geschaffen hatte, um lange im Gedächtnis der Menschen fortzuleben, gerade im Zusammenhang mit einem Exil erinnert, das er niemals wirklich zu erleiden hatte? Die einfachste Erklärung ist die, daß er mit seinem Vater Theodemir verwechselt wurde (*Chadwick, H. A.*, S. 154 ff.), der wenigstens ein Untertan Attilas wurde (*Jordanes, Getica*, 38) und auch namentlich in den Manuskripten sowohl des *Dritten Gudrunliedes* wie der Prosaerleitung des *Zweiten Gudrunliedes* erwähnt wird, und zwar an Stellen, die auf Theoderich hinzuweisen scheinen. Es ist möglich, daß der ganzen Geschichte eine solche Verwechslung zugrunde liegt, die aber auch nur dann passieren konnte, wenn Theoderich als der Mann betrachtet wurde, der ein langes Exil mit Geduld hätte ertragen können. Selbst in der Verballhornung geschichtlicher Tatsachen spiegelt sich noch eine ganz bestimmte Vorstellung von dem Charakter eines großen Mannes.

Manchmal verfälschen Dichter die Geschichte, indem sie frühere Ereignisse im Lichte späterer Vorgänge interpretieren. Vom Wunsch getrieben, eine bemerkenswerte Episode eindeutiger zu erklären, bilden sie den Charakter einer Figur einer Person nach, die in Wirklichkeit völlig unschuldig an den Vorgängen ist, gegen die aber ein bestimmter Vorwurf überzeugend ausgespielt werden kann. Das scheint Vuk Brancović passiert zu sein, den die jugoslawischen Dichter als den Bösewicht von Kosovo hingestellt haben, der mitten in der Schlacht seine Streitkräfte aus der Armee des Zaren Lazar herausgelöst und damit die Niederlage unvermeidlich gemacht haben soll. Bei dem Fest, das der Zar am Vorabend der Schlacht seinen Soldaten gibt, sagt Miloš Obilić zu dem Gastgeber:

„Gleich neben dir sitzt ein Verräter,
Trinkt Wein aus seidenbespanntem Becher,
Er ist der Verfluchte, Brancović, der Verräter!“
(*Karadžić*, II, S. 284)

Nach der Schlacht berichtet Vladeta der Zarin Milića:

„Branković habe ich nicht gesehen, o Herrin,
Ich sah ihn nicht – daß auch die Sonne ihn nicht sehe!
Er verriet den Fürsten bei Kosovo,
Er verriet deinen Herren und meinen, große Frau!“
(*Subotić*, S. 85)

In Wirklichkeit hatte Vuk nichts dergleichen getan. Er focht tapfer in der Schlacht und setzte selbst nach der Niederlage seinen Widerstand gegen die Türken fort. Aber ein so großes Unglück wie das von Kosovo ist leichter zu ertragen mit dem Gedanken, daß es die Folge eines Verrats war, und ein Sündenbock wurde in Vuk schnell gefunden. Vielleicht war er für diese Rolle irgendwie prädestiniert, denn nach 1590, als die Türken die Festung Golubac besetzt hatten und der Tod des bosnischen Königs Tvrtko jede Allianz zwischen den Serben und den Ungarn und Bulgaren unmöglich machte, hatte sich Vuk mit der Lage abgefunden und die Souveränität des Sultans Bayezid anerkannt (*Subotić*, S. 281). Dieser Schritt und dazu eine frühere Auseinandersetzung mit Lazars Sohn Stjepan scheinen genügt zu haben, ihn zum Verräter zu stempeln und seine verräterische Tat durch eine kleine Korrektur mit dem klassischen Unglücksfall von Kosovo in Verbindung zu setzen.

Der Verrat Ganelons ist nicht sehr viel anders gelagert. In Einhards Bericht von der Schlacht in den Pyrenäen ist mit keinem Wort von einem Ganelon oder gar von Verrat die Rede. Aber so wie die Schlacht nach und nach zu einem gewaltigen Unglück aufgebauscht wurde, in dem die größten Krieger Frankreichs den Tod fanden, mußte Verrat als ein willkommenes dramatisches Motiv betrachtet werden, das gleichzeitig noch helfen konnte, das Ausmaß der Katastrophe zu erklären. Der Dichter fand seinen Verräter in einer historischen Gestalt, die eine solche Rolle vielleicht gar nicht verdient hatte, aber für den Zweck wohl gerade der rechte Mann war. Ganelon also scheint einem gewissen Wanilo nachgebildet zu sein, der als Geistlicher in der Kapelle Karls des Kahlen begann, 837 zum Bischof von Sens avancierte, und Karl 843 in der Heiligkreuzkirche zu Orléans krönte. Doch brandmarkte ihn der König 849 auf dem Konzil von Sanonnières als Verräter. Wanilo lehnte es ab, vor dem Konzil zu erscheinen und der Anklage entgegenzutreten, wurde aber kurze Zeit später vom König begnadigt (*Bédier, Légendes*, IV, S. 360 ff.). Der Dichter des *Rolandsliedes* scheint im übrigen nicht der erste gewesen zu sein, der Wanilo auf diese Weise behandelte. Das Gedicht *Saint-Léger*, das mit Sicherheit älter ist als das *Rolandslied*, nennt einen Mann „Guenle“, der im lateinischen Original als „Waningus“ erscheint, und gibt ihm die Rolle eines Verräters zu spielen. Zweifellos hat der Dichter des *Rolandsliedes* Ganelon hauptsächlich aus künstlerischen Gründen eingeführt, und an dem Erfolg seines Kunstgriffs kann kein Zweifel bestehen. Doch ist behauptet worden, daß auch ein politisches Motiv eine Rolle dabei gespielt hat. Es wurde argumentiert, daß das *Rolandslied* im Grunde ein subtiles Propagandaunternehmen zugunsten der karolingischen Prätendenten auf den französischen Thron sei und daß frühere Versionen der Geschichte, die um etwa 1000 entstanden sind, ausdrücklich versuchten, für die Karolinger zu werben (*Mireaux*, S. 125 ff.). Da die letzten Karolinger schwer unter dem Verrat Adalbérons zu leiden hatten, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der Verrat

Ganelons ihre Anhänger stark angesprochen hat. Dennoch bleibt das Ganze eine angenehme Hypothese, kaum mehr. Festzustehen scheint andererseits, daß Wainilo, Bischof von Sens, in die Rolle des Verräters Ganelon gedrängt wurde, und daß damit der ganze Verlauf der Schlacht von Roncesvalles verändert wurde.

Heldendichtung verheimlicht in der Regel politische Zwecke dieser Art nicht, doch scheint es im *Rolandslied* für einmal geschehen zu sein. Der Text des Oxford-Manuskripts dürfte zu Beginn der Regierungszeit Heinrichs II. Plantagenet niedergeschrieben worden sein und scheint einige Ideen, die am Hof dieses Königs kursierten, aufgenommen zu haben. Der junge König hatte große Ambitionen und benötigte dazu gewisse Hilfen, und der Dichter scheint seinen Teil dazu beigetragen zu haben. Durch verschiedene kleine Hinweise und Andeutungen bringt er Heinrich II. mit Karl dem Großen in Verbindung, und indem er das tut, kreierte er ein weiteres Stück gefälschter Geschichte (*Mireaux*, S. 79 ff.). So erzählt das Lied beispielsweise, daß Gottfried von Anjou Karls des Großen Standartenführer war, und es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß ein Werk, das für Heinrichs Hof geschrieben wurde, die Abhandlung Hugues de Clers *De majoratu et senescalcia Franciae comitibus Anagavorum collatis*, berichtet, wie Karl der Große seine Standarte den Grafen von Anjou anvertraute (*Roland*, 106, 3092, 3542; *Mireaux*, S. 83 ff.). Das ist historisch falsch und eine Erfindung aus dem Bestreben, Heinrichs Vorfahren in ein glorioses Licht zu stellen. Weiterhin ist bemerkenswert, daß Roland in dem Augenblick, da er sein gutes Schwert Durendal an alle die Länder erinnert, die sie zusammen erobert haben, unter anderem folgende namentlich erwähnt: Anjou, Bretagne, Poitou, Normandie, Maine, Provence, Aquitanien, Schottland, Irland, Wales und England. Das ist eine komplette Liste der Länder, die Heinrich II. beherrschte, oder deren Herrschaft er beanspruchte (*Roland*, 2322 ff.; *Mireaux*, S. 99 ff.). Richtig ist, daß in der Mitte der Liste noch einige andere Länder außerhalb des Imperiums der Anjou erwähnt werden, aber das ändert wenig an der Tatsache, daß die Hauptliste eine komplette und exakte Zusammenstellung der dem Titel nach Heinrich II. zustehenden Gebiete vorlegt. Es ist sicherlich möglich, daß ein großer Teil des dichterischen Materials des *Rolandsliedes* der zeitgenössischen Geschichte entnommen ist und mit voller Absicht bestimmten politischen Zwecken diente.

Eine dritte Quelle für Geschichtsfälschungen aller Art stellen die simplen Notwendigkeiten und Bedürfnisse des Erzählens dar. Wirkliche Tatsachen allein sind oft völlig unzureichend, um eine gute Geschichte herzugeben, und der Dichter kann auch oft so unbefriedigt über sie informiert sein, daß er sich ganz notwendigerweise auf seine eigene Erfindungsgabe verlassen muß, wenn er seiner Fabel eine abgerundete Form geben will. Die Folge ist, daß wohl einige Charaktere der Geschichte wirklichen Personen nachgebildet, andere dafür aber reine Erfindungen sind. Das trifft besonders auf die Feinde des Helden zu, die

aus fernen Ländern kommen, über die der Dichter keinerlei Informationen besitzt. Sie sind für die Geschichte unbedingt erforderlich, und sei es nur darum, durch den Gegensatz die Tugenden des wahren Helden gebührend herauszustellen. Wenn also die Überlieferung ihre Namen nicht festgestellt und aufbewahrt hat, muß der Dichter sie, so gut er kann, selber erfinden. Dies scheint mit Sicherheit gerade im *Rolandslied* der Fall gewesen zu sein. Einhard hat die Namen der Führer von Karls des Großen Feinden in der Pyrenäenschlacht nicht überliefert, und als der Dichter daranging, die Geschichte umzuschreiben, mußte er die passenden Charaktere für die Gegnerrollen selbst erfinden. Er erfand also Namen für imaginäre Personen, nicht nur für die vielen Sarazenen, die näher beschrieben werden, bevor sie der Todesstreich trifft, sondern auch für die wichtige Gestalt des Marsilies, Emirs von Saragossa, und für Baligant, den Admiral von Babylon. Der Dichter kreierte gleichsam aus dem Nichts zwölf führende Sarazenen und gibt ihnen Namen und Eigenschaften, weil er nun einmal passende Gegner für die zwölf Paladine Karls des Großen braucht. Einige seiner Namen können auch mit bestem Willen historisch nicht identifiziert werden, andere wieder zeigen, daß der Dichter Schwierigkeiten hatte, passende Namen aus östlichen Bereichen zu finden, und daß er deshalb auf andere Quellen zurückgreifen mußte. So trägt beispielsweise Turgis von Tortelose einen durchaus geläufigen germanischen Namen, der in der Normandie angeblich weit verbreitet und unter anderem auch der Name eines Bischofs von Avranches war, Turgis, der von 1094 bis 1138 regierte (*Roland*, 916; *Jenkins*, S. 77); Margariz von Sibilie weiterhin ist ein byzantinischer Name, dessen Verwendung hier möglicherweise auf die Abneigung der Kreuzfahrer gegen das oströmische Reich hinweisen soll (*Roland*, 955; *Jenkins*, S. 79). Bei dem offensichtlichen Mangel an echten Namen für Sarazenen findet oder erfindet der Dichter sie, so gut er es vermag.

Die Dichter des *Rolandsliedes* erzählt die höchst komplizierte Geschichte eines ausgedehnten Krieges, und einige Details derselben sind in der Tat quasi-historisch, nicht in dem Sinne, daß sie irgendeine Beziehung zu der Schlacht von 778 hätten, sondern auf Grund der Tatsache, daß sie der direkten Gegenwart des Dichters entnommen sind und dem ganz bestimmten Zweck zugeführt wurden, die Erzählung attraktiver zu gestalten. Der Dichter hat vielleicht einige dieser Details aus einem früheren Gedicht übernommen, da sie Zustände wiedergeben, die um das Jahr 1000 geherrscht haben dürften (*Mireaux*, S. 115 ff.). Das gilt vor allem für die Umschreibung Frankreichs durch zwei Diagonalen von Saint Michel nach Sens und von Besançon nach Wissant (*Roland*, 1428–1429), was genau dem Herrschaftsbereich der letzten Karolinger entspricht, oder für den Bogen, den Karl der Große Roland schenkt (766–767), was nicht zu der Gefechtspraxis des zwölften Jahrhunderts paßt, oder für den Hinweis auf die Ermordung des Patriarchen von Jerusalem (1523 ff.), der wahrscheinlich

auf die Ereignisse des 29. Mai 966 anspielt, als die Konstantin-Basilika und die Heilige Grabeskirche beschädigt und der Patriarch getötet wurden. Falls der Dichter diese Materialien aus einem früheren Gedicht übernommen hat, bleiben doch noch genug neuere Erfahrungen, die er verarbeitet hat. Sein Bericht von der Erschlagung von Baligants Bannerträger durch Ogier den Dänen verdankt sicherlich einiges jenem Ereignis vom 12. August 1099, als der Herzog der Normandie, Robert Courthouse, den Standartenträger des Kalifen Fatimid von Kairo, „ammiratus Babiloniae“, tötete (*Roland*, 3546 ff.; *Hist. Occ.* III, S. 162). Die Aufteilung der Streitkräfte Karls des Großen in zehn Abteilungen erinnert an die verschiedenen Kontingente der Kreuzfahrerarmee, wie Foucher von Chartres sie beschreibt (*Roland*, 3026 ff.; *Hist. Occ.* III, S. 336 ff.). Die Spitze der Heiligen Lanze, die Karl der Große in den Griff seines Schwerts einsetzen ließ, erinnert an die Geschichte von der Auffindung der Lanze in Antiochia im Juni 1098 (*Roland*, 2503 ff.; *Bédier, Commentaire*, S. 42). Der Riese, den Olivier erschlägt, erinnert an einen Riesen, der bei Antiochia 1098 erschlagen wurde (*Roland*, 1218; *Gesta Tancredi*, 57). Turpins Lobrede auf die Mannen Karls des Großen hat fast wörtliche Anklänge an eine Rede, die Papst Urban II. auf dem Konzil von Clermont hielt (*Roland*, 1444 ff.). Der Versuch der Sarazenen, die Franken dadurch zu besiegen, daß sie eine große Zahl von Soldaten gegen einen einzelnen Krieger einsetzten, entspricht ihrer üblichen Praxis in den Kreuzzügen (*Roland*, 2121; *Baudri de Bourgueil, Rec.* IV, S. 98). Auch daß die Sarazenen nach einer Niederlage ihre eigenen Götter verfluchen, entspricht ganz ihrer historischen Praxis (*Roland*, 2582 ff.; *Ordericus Vitalis*, IV, S. 152 ff.). Es kann kaum bezweifelt werden, daß der Dichter unseres *Rolandliedes* bei seinen Beschreibungen der Schlachten gegen die Sarazenen deren Verhaltensweisen immer so darstellte, wie das ihm die Erfahrungen der neuesten Geschichte gelehrt hatten.

Die frei erfundenen Personen des *Rolandliedes* legen den Verdacht nahe, daß auch andere Dichter an anderen Orten sich der gleichen Methode bedient haben. So ist beispielsweise behauptet worden, daß Beowulf keine historische Gestalt, sondern der Volkssage entnommen sei, da schon sein Name ihn mit einem Bären in Verbindung bringe und das seinem starken Würgegriff genau entspreche (*Carpenter*, S. 138 ff.). Sicherlich existieren Geschichten, in denen ein Bärensohn ähnliche Taten vollbringt wie unser Beowulf, und es bleibt immerhin bemerkenswert, daß Beowulf in der sehr komplexen Welt der germanischen Sagen ganz allein steht, ohne Weib, ohne Kinder, mit einem Namen, der nicht mit dem gleichen Buchstaben beginnt wie die Namen seiner angeblichen Vorfahren, und daß er außerhalb des angelsächsischen Gedichts kaum vorkommt. Es bleibt zumindest möglich, daß der Dichter ein Wesen in eine Heldengeschichte einführte, das der Folklore entstammt und das es in der Historie tatsächlich nie gegeben hat. Die gleichen Argumente könnten auf Sigurd An-

wendung finden. Auch er ist in einem merkwürdigen Maße unabhängig. Chroniken und Sagen, die Gunnar und Atli sehr wohl kennen, wissen nichts von ihm. Selbst eine der wichtigsten Geschichten, die mit ihm eng verbunden sind, die Tötung des Drachen, erscheint im *Beowulf* Siegmund zugeschrieben, der an anderen Orten als der Vater Sigurds gilt, und das deutet zweifellos auf einen Mangel an definitiver Persönlichkeit des Helden hin. Tatsächlich erinnern denn auch die Taten Sigurds, die Tötung des Drachen ebenso wie der Ritt durch die Flammen, um Brünhild zu gewinnen, eher an Ton und Gebärde von Volkserzählungen als an historische Vorgänge. Andererseits muß festgehalten werden, daß eine Verbindung mit Ungeheuern und Wunderdingen nicht unbedingt beweist, daß ein Held niemals wirklich gelebt hat. David von Sasoun hat sehr häufig mit Teufeln zu tun, und sowohl Aljoscha Popowitsch wie auch Ilja von Murom bekämpfen Drachen, und dennoch scheinen alle drei durchaus historische Persönlichkeiten gewesen zu sein. Es ist genauso leicht und einfach, wundersame Geschichten einem Mann zuzuschreiben, der wirklich gelebt hat, wie eine mythische Gestalt in eine Geschichte von wirklichen Ereignissen einzuführen. Die ganze Frage muß offen bleiben. Es ist möglich, daß Sigurd und Beowulf dem Volksmärchen entstammen, aber es ist ebenso möglich, daß sie einmal wirklich gelebt haben und ihnen erst später Wundertaten angedichtet worden sind.

Ähnliche Zweifel haben sich bei gewissen asiatischen Helden ergeben, vor allem bei dem Karakirgisen Manas und dem Kalmücken Dschangar. Richtig ist, daß für beide unabhängige Zeugnisse nicht vorhanden sind. Keine Chronik scheint sie je erwähnt zu haben, und ihre Existenz ist nur in Heldengedichten greifbar, die viele unwahrscheinliche und unmögliche Elemente enthalten. Es ist der Gedanke geäußert worden, daß beide Gestalten auf ihre je eigene Weise Projektionen des nationalen Bewußtseins ihrer Völker seien, daß Manas der ideale Karakirgise und Dschangar der ideale Kalmücke sei. Das sind sie tatsächlich auch in einem gewissen Sinne. Falls sie jemals wirklich gelebt haben, dann sicherlich nicht in der Art und Weise, wie das die Dichter darstellen. Aber das heißt wiederum nicht, daß sie nicht historischen Persönlichkeiten nachgebildet sein können. Tatsächlich können viele Argumente für ihre wirkliche Existenz vorgebracht werden. Erstens: es ist sehr wahrscheinlich, daß Alaman Bet und Chongor wirklich gelebt haben – warum also nicht auch ihre Herren? Zweitens ist es immer einfach und üblich gewesen, eine historische Gestalt in das Vorbild dessen zu verwandeln, was seine Landsleute unter einem wirklichen Mann verstehen. Das trifft ohne jeden Zweifel auf Wladimir in Rußland, auf Marko in Serbien oder auf Hrodgar in Jütland zu, und es gibt *a priori* keinen Grund, warum das gleiche nicht auch mit Manas und Dschangar geschehen sein soll. Doch ist in dieser Sache kein endgültiges Urteil möglich, und es erscheint weiser, es dabei zu belassen.

Unter den Nebenfiguren gibt es sicherlich viele, die reines Phantasieprodukt sind, erfunden vielleicht nur zu Erzählzwecken, doch können sich auch unter ihnen sehr wohl Gestalten finden, die ein historisches Vorbild haben, selbst wenn sie stark verändert und den besonderen Notwendigkeiten der Geschichte angepaßt worden sind. So ist beispielsweise lange angenommen worden, daß Unferd und Wiglaf im *Beowulf* reine Phantasieschöpfungen des Autors seien, da beide in der Erzählung eine sehr nützliche Funktion erfüllen, Unferd durch seine Verspottung des Berichts Beowulfs von dem mutigen Schwimmunternehmen, und Wiglaf dadurch, daß er den Teich nicht verläßt, solange der Held in den Kampf gegen die Mutter Grendels verwickelt ist. Da sie sonst wenig zu tun haben, ist die Behauptung nicht schwer, daß sie gerade für diese beiden Gelegenheiten erfunden wurden, wo sie von einiger Bedeutung sind und der Geschichte einen interessanten Aspekt hinzufügen. Doch ist eine solche Folgerung nicht unvermeidlich. Die mündliche Überlieferung ist so elastisch, daß sie wirkliche Personen sehr wohl aufnehmen und sie dennoch mit ganz geringen, wenn auch nützlichen Funktionen betrauen kann. Obwohl Unferds Hauptrolle im *Beowulf* darin besteht zu spotten, ist der Dichter doch merkwürdig gesprächig über ihn, erklärt, daß er der Sohn des Ecglaf sei (519) und seine Brüder getötet habe (587 ff.). Da letzterer Hinweis kaum in Einklang zu bringen ist mit der Spottlust Unferds und seinem späteren Widerruf, hat er zumindest den Anschein einer Übernahme aus einer anderen Quelle, während die Zuschreibung eines Vaters mit Namen Ecglaf wie ein echtes Stück aus der Überlieferung anmutet. Auch Wiglaf, der bedeutend ist, weil er Beowulf nicht im Stich läßt, scheint bestimmte Wurzeln in der Sage oder gar in der historischen Wirklichkeit zu haben, zumal wir etwas von seinem Vater Weoxtan erfahren, der unter dem Schwedenkönig Onela gedient haben soll und Eanmund, den Bruder Eadgils, erschlug (2612). Wenn Wiglaf „der Fürst der Skylfinge“ (2603) genannt wird, so ist das möglicherweise ein Tribut an seinen Vater. Es hat jedenfalls den Anschein, daß der Dichter des *Beowulf* weder Unferd noch Wiglaf frei erfunden hat, und daß sie, selbst wenn sie in gewissem Sinne legendär waren, dennoch sehr wohl ein historisches Vorbild gehabt haben können.

Heldendichtung scheint also aufs Ganze gesehen ein nur armseliger Ersatz für die Geschichtsschreibung zu sein. Obwohl wirkliche Personen und tatsächliche Ereignisse in ihr auftreten und vorkommen, werden sie doch meist in unwirkliche Beziehungen zueinander gesetzt, wobei manchmal frei erfundene Figuren und frei erfundene Ereignisse hinzugefügt werden, wenn sich das zur Abrundung der Erzählung als notwendig erweist. Das heißt, daß von einigen wenigen Ausnahmefällen abgesehen keinerlei Berechtigung und Veranlassung besteht, Heldendichtung so zu behandeln, als sei sie eine Chronik von Fakten. Ihre Stoffe sind weitgehend historisch, aber das Arrangement und die Adaption dieser Stoffe sind keineswegs historisch. Natürlich hat Heldendichtung dennoch

große Bedeutung auch für die Geschichtsschreibung, wenn auch in einem anderen Sinne. Sie zeichnet niemals treu und brav das auf, was wirklich geschah, sondern demonstriert oder erläutert, was die Menschen glaubten und fühlten. Grundsätzlich dürfte es schwierig sein, Völker wie die Jugoslawen oder Russen oder Armenier wirklich zu verstehen, ohne ihre Heldendichtung studiert zu haben. Denn sie enthält eine Masse menschlicher Erfahrung, die in höflichen Briefen kaum zum Ausdruck gebracht werden kann und vielleicht auch außerhalb des Gesichtskreises der Publizisten und Sprecher liegt. Was für die Gegenwart gilt, gilt zweifellos auch für die Vergangenheit. Das *Rolandslied* ist ein genauso wichtiges Dokument für das Verständnis des zwölften Jahrhunderts wie jede Chronik, da es uns eine Vorstellung vom Geist und der Mentalität der Kreuzfahrer vermittelt; der *Beowulf* demonstriert, was die Einführung des Christentums für England bedeutete und welche Schwierigkeiten es machte, eine alte, festverwurzelte Geisteshaltung mit den neuen Ideen in Einklang zu bringen; der *Gilgamesch* erzählt vieles aus dem Assyrien des Asurbanipal, das wir aus den Chroniken oder den prächtigen Basreliefs an den Palästen kaum vermuten würden; der *Cid* macht klar, daß die Spanier bereits im zwölften Jahrhundert jene Werte des Stils und der Ehre entwickelt hatten, die sie in der Renaissance zu voller Blüte bringen sollten und praktisch heute noch besitzen; die *Ältere Edda*, die bis auf die Zeit der germanischen Völkerwanderung zurückgreift und nach vorn bis zur Hochzeit der Wikinger reicht, beweist, wie tief das Gefühl für persönliche Würde und Leistung und für die tragischen Implikationen allen menschlichen Daseins in den Völkern des Nordens verwurzelt war; die homerischen Gedichte präsentieren eine vollkommene, in sich runde, lebensprühende Welt, die in ihrer Grazie und Humanität von dem Athen des Perikles und dem Sparta des Leonidas gleichermaßen verschieden ist. Heldendichtung ist eine erstklassige Informationsquelle für die Gedanken und Gefühle der Menschen und Völker, und selbst wenn sie die reale Geschichte falsch darstellt, bleibt ihr informativer Wert doch erhalten, weil sie zeigt, wie die Tatsachen die lebenden Männer und Frauen beeinflußt haben und sie dazu brachten, ihre eigenen Interpretationen derselben zu finden und ihre eigenen Mythen dazu zu erfinden.

DER NIEDERGANG DER HELDENDICHTUNG

DER NIEDERGANG DER HELDENDICHTUNG kann ohne Zweifel nur mit sozialen Gründen erklärt werden, die wiederum nur als Teil eines umfassenden historischen Prozesses begreifbar sind. Einbrüche fremder Eroberer, religiöse Bewegungen oder auch kulturelle Einflüsse von außerhalb können in einer kurzen Spanne von Jahren vernichten, was seit Jahrhunderten gelebt und geblüht hat. Die angelsächsische Heldendichtung, die mindestens bis zum Tode Eduards des Bekenner existiert hat, löste sich vor den normannischen Eroberern, die eine fremde Sprache sprachen und ihre eigene Dichtkunst besaßen, in Nichts auf; die Kunst des Heldengesangs, die im Moskau des siebzehnten Jahrhunderts blühte, wurde durch kirchliche Nachstellungen in die entlegensten Gebiete und zu den einfachsten Menschen vertrieben; die frühen Heldenlieder Roms verschwanden angesichts der Kultur des Scipionenkreises und der Bewunderung für alles, was griechisch war. Doch vielleicht häufiger noch als alle diese Zusammenbrüche ist der kaum merkliche Vorgang, daß eine Gesellschaft ihren Geschmack ändert und langsam aber sicher vom Einfachen zum Komplizierten und vom Allgemeinen zum Persönlichen fortschreitet. Während sich bis dahin die Menschen damit zufrieden gaben, eine traditionelle und konventionelle Kunst zu genießen, fühlten sie plötzlich das Bedürfnis nach mehr Originalität und Abwechslung. Der Dichter, der durchaus glücklich dabei war, in der gleichen Weise wie die lange Reihe seiner Vorgänger zu dichten, mußte sich entschließen, seine Individualität stärker hervorzukehren und seinem Werk seinen persönlichen Stempel aufzudrücken. Literarische Forderungen wagten sich stärker hervor und größte Sorgfalt wurde aufgewendet, um die strengen Forderungen des Handwerks und der Technik zu befriedigen. Bei solchen Gegebenheiten kann es dann nicht mehr lange dauern, bis die Überlieferung einer Heldendichtung völlig verschwunden ist und eine andere Dichtungsart an ihre Stelle tritt, die komplizierter, persönlicher und selbstbewußter ist. Dieser Vorgang kann die verschiedensten Formen annehmen, doch in jeder bleibt erkennbar, daß das Ma-

terial oder die geistige Grundhaltung der Heldendichtung verändert wird, um den neuen Bedürfnissen zu genügen.

Unsere eigene Gegenwart ist Zeuge der Anfänge eines solchen Prozesses in mehr als einem Land gewesen, wo eine mündlich vorgetragene Heldendichtung zwar immer noch blüht, aber in den letzten Jahren doch von einem neuen Geist berührt wurde, indem die Dichter begannen, ihre ursprünglich mündliche Kunst den Gesetzen und Forderungen des geschriebenen Wortes zu unterwerfen. Obwohl sie vielleicht selber noch in der mündlichen Überlieferung aufgewachsen waren und dem Vortrag vieler Heldenlieder gelauscht hatten, ließen sie sich doch von der Welt der Bücher mit ihrer sorgfältigen Behandlung jeder einzelnen Phrase und ihrem Aufbäumen gegen die Regeln der Konvention beeinflussen, versuchten sie zwar, die alten Geschichten in der alten Form weiter zu erzählen, schenken aber doch den kleineren Punkten immer größere Beachtung und ließen sich von einem neuen Gefühl für den literarischen Effekt leiten. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist der karakirgisische Sänger Toktogul Satilganow (1864–1935), der seine Sängerkarriere damit begann, daß er die alte Technik des Heldengesangs, wie sie bei seinem Volk praktiziert wurde, von Grund auf erlernte. Politische Aktivität brachte ihn mit der zaristischen Polizei in Konflikt, und er wurde schließlich nach Sibirien verbannt. Dort kam er mit anderen Dichtungsformen in Kontakt, vor allem russischen, die ganz anders waren als seine eigenen Dichtungen und ihn entscheidend beeinflussten. Obwohl er sich auch weiterhin seiner nationalen Formen bediente, mäßigte er deren Geist und Temperament und Inhalt durch die Verwendung mehr literarischer Muster, modernisierte er die Thematik und schenkte bestimmten Stilfragen größere Aufmerksamkeit. Als er sein Epos *Kedei-Khan* verfaßte (*Toktogul*, S. 115 ff.), nahm er einen Stoff wieder auf, den schon mehrere Sänger vor ihm behandelt hatten, und hielt sich auch strikt an das alte Versmaß und benutzte die überlieferten Muster und Formeln. Doch im Endergebnis entstand etwas völlig Neues. Das Epos ist mit viel größerer Sorgfalt als andere karakirgisische Gedichte komponiert; die Sprache ist weicher und flexibler, die Handlung der Geschichte ist gefälliger und folgerichtiger entwickelt, die Charakterisierung anspruchsvoller und intimer im Detail. Wichtiger aber als alle diese Qualitäten ist eine subtile Tendenz zum Lyrischen, die das ganze Gedicht durchzieht und eine Gefühlswelt erschließt, die zu den stolzen Leidenschaften und kräftigen Spannungselementen der karakirgisischen Heldendichtung in ziemlichem Gegensatz steht. Toktogul zieht alle Vorteile aus den Gesprächen, die er seine Personen miteinander führen läßt, kommt dabei zu schärferen psychologischen Einsichten und entwickelt ein feineres Gespür für gewisse Emotionen. Es ist höchst aufschlußreich, daß einige der poetisch besten Stellen des *Kedei-Khan* in den langen Gesprächen enthalten sind, die der Held und seine Pflegemutter miteinander führen, und daß diese Frau darin nicht als Zau-

berin oder Herrin eines großen Haushalts auftritt, sondern als eine arme Frau, die alles hergegeben und getan hat, um das fremde, ihr anvertraute Kind groß-zuziehen. Diese neuartigen Qualitäten des *Kedei-Khan* können an einigen Sätzen abgelesen werden, die im Grunde wohl von den überlieferten Dichtungsformen hergeleitet sind, aber doch weiterreichende Assoziationen und eine ganz neue Tendenz offenbaren. Toktogul hat ein besonders glückliches Talent für mutige Bilder, so wenn er beispielsweise einen Tyrannen vorstellt:

Tod ist auf seinen Wegen,
Tod steckt ihm in Blut und Knochen;

oder einen reichen Mann:

Du hast dir einen Garten gemacht, ganz unvergleichlich,
Nicht weit entfernt von deinen Träumen;

oder wenn er von der Melancholie des Helden spricht:

Nacht ist in der Welt, und Nacht in seinem Herzen.

Das ist subtiler, femininer, lyrischer als alles, was bei traditionsbewußten Sängern wie Orosbakow oder Karalajew zu finden ist, und in Zeilen wie diesen hat die Heldendichtung angefangen, sich in etwas anderes als Heldendichtung zu verwandeln.

Etwas anders gelagert ist der Fall eines solchen Wandels bei dem Albanier Gjerj Fishta (1871–1940)¹. Er war Dichter und Mann von Welt, hatte in franziskanischen Klosterschulen eine ausgezeichnete Erziehung genossen und beherrschte mehrere Fremdsprachen. Seine Laufbahn als Verfechter der albanischen Unabhängigkeit führte ihn auf wichtige Missionen nach Westeuropa, wo er die ihm fremden Literaturen studierte und teilweise übersetzte. Gleichzeitig war er von Kindheit an mit der überlieferten Dichtung seiner Heimat, besonders mit deren Heldenliedern, bestens vertraut. Das Ergebnis aller dieser Tätigkeit war sein Lebenswerk, ein Epos in dreißig Büchern und 16 838 Zeilen, das er *Lahuta e Malcis* – „Laute des Hochlands“ – nannte und an dem er dreißig Jahre lang arbeitete. Darin benutzte er das traditionelle albanische Versmaß, um eine komplexe Geschichte spannender Ereignisse zu erzählen. Er verwendete viele berühmte oder geläufige Themen und Episoden und band sie geschickt zu einem geschlossenen künstlerischen Ganzen zusammen. Alle Hauptelemente der albanischen Heldendichtung klingen an – tapfere Gefechte gegen Türken und Serben, mysteriöse Feen, die in die Handlungen der Menschen eingreifen, Unheil ankündigende Träume, von Löwen entführte Kinder,

halbkomische Gespräche mit dem Sultan, heroische Ergebenheit und blutige Racheakte. Das Gedicht wurde in Albanien begeistert begrüßt, und Fishta gelang es, eine an den mündlichen Vortrag von Heldenliedern gewöhnte Öffentlichkeit in reines Entzücken zu versetzen und davon zu überzeugen, daß sein Gedicht von der alten Art war, wenn es auch einen viel größeren Umfang hatte. Die geschickte Handhabung der alten Geschichten und der geläufigen Technik klang jedenfalls allen jenen echt genug, die starre Vorstellungen davon hatten, was und wie ein Gedicht zu sein habe. In mancher Beziehung scheint Fishta der traditionellen Dichtung näher zu stehen als Toktogul. Er hat nicht Toktoguls vorherrschend lyrischen Ton und hält sich auch enger an die alten Manierismen. Dennoch ist, streng genommen, *Lahuta e Malcis* von allen seinen Vorgängern genau so weit entfernt wie der *Kedei-Khan*, und wir müssen in Fishta einen weiteren Dichter sehen, der viel dazu beigetragen hat, den Grundcharakter der Heldendichtung zu verändern.

Zunächst unterscheidet sich Fishta von den authentischen Heldendichtern darin, daß er seine eigenen Ansichten und Urteile über die Ereignisse, die er erzählt, zum Ausdruck bringt. Seine Grundhaltung ist historisch und patriotisch, sein Ziel ist es zu zeigen, daß die albanische Vergangenheit in der jetzigen Gegenwart Albaniens ihren Höhepunkt erreicht hat. Um sein Hauptanliegen klar herauszustellen, schaltet er häufig persönliche Meinungen in der ersten Person ein, verteilt Lob, Warnungen und Tadel. Sein Ziel ist es, sein Volk in eine gloriose Zukunft zu führen, es sich von den Beispielen der großen Vergangenheit inspirieren und aus deren Fehlern lernen zu lassen. Er nahm nicht nur alle die charakteristischsten Elemente des albanischen Lebens, wie also Schlachten und idyllische Landschaften, große politische Unternehmungen und persönliche Vendetten, religiöse Überzeugungen, seien sie nun katholisch, mohammedanisch oder einfach heidnisch, tragische Gefühlsausbrüche und ausladenden Humor in sein Gedicht auf, sondern er legte dem Ganzen auch einen Plan zugrunde, nach dem alle diese verschiedenen Elemente ihre letzte Erfüllung in der Befreiung Albaniens von den Türken im Jahre 1913 fanden. Obwohl Fishtas dichterische Manier gewisse Parallelen mit Homer aufweist, sind doch Temperament und Zielsetzung der Art Virgils näher. Seine Charaktere sind immer interessant schon an sich, sind aber auch Beispiele für die verschiedenen Neigungen des albanischen Volkstemperaments, während die erzählerische Struktur des Gedichts weniger als ein ingenieures Arrangement einzelner Geschichten anzusprechen ist, als vielmehr einem komplexen Nationalmythos gleicht und darin auf seine besondere Weise einen Vergleich mit Virgils Erzählung vom Aufstieg Roms nahelegt. Da Fishta Virgils Werk sehr gut kannte, sind diese Merkmale wahrscheinlich auf dessen direkten Einfluß zurückzuführen; sie zeigen jedenfalls, daß sich Fishta mit seinem Werk auf dem Wege zum „literarischen“ Epos befindet. *Lahuta e Malcis* ist anders als die authentische Hel-

dendichtung, weil es nicht eine Geschichte um ihrer selbst willen erzählt, sondern mit der klaren Absicht geschaffen wurde, zu erfreuen und gleichzeitig zu belehren.

Fischta entfernt sich auch noch in einer anderen bedeutenden Hinsicht von der traditionellen Dichtung. Obwohl Sprache und Formeln aus der Tradition hergeleitet erscheinen und auch traditionell wirken, werden sie doch in einer mehr bewußten, fast schon ausgeklügelten Weise verwendet, die den alten Sängern grundsätzlich fremd war. Fischta benutzt diese Elemente nicht deswegen, weil sie von ihm erwartet werden, sondern weil sie den Reiz der Simplizität und des Archaischen ausstrahlen. Er wählt sie sorgfältig aus und greift nur selten über das übliche Arsenal hinaus, aber er wahrt ihnen gegenüber klare Distanz und betrachtet sie mit der genüßlichen Freude eines Mannes, der primitive Kunstwerke betrachtet. Zweifellos ist er sich bewußt, in ihnen Manifestationen des albanischen Nationalgeistes vor sich zu haben, und natürlich fühlt er die tiefe Berechtigung, sie für seine patriotischen Zwecke auszubeuten. Aber ihr Reiz ist ein anderer geworden. Sie strahlen eine gewisse Fremdheit aus, die unbestreitbar rühend ist, aber doch auch schon wieder ein wenig zu bewußt anmutet. So spricht Fischta beispielsweise wiederholt vom Tod und liebt es, zwei traditionelle albanische Formen dafür zu benutzen. Die eine besteht darauf, daß der Tod wie eine Braut sei:

Da fragte mich meine Mutter,
Sagte: „Dein Sohn hat Hochzeit gehalten!“
Fragte: „Wen wählte er sich zur Braut?“
Sagte: „Er nahm eine Kugel zur Braut,
Nahm eine Kugel in seine Brust.“

Die andere geht von der Voraussetzung aus, daß der Tod der Beginn eines neuen Lebens sei:

Da für Glauben und Heimat und Ehre
Albanische Mädchen froh und selig
Sterben, nicht als wenn der Tod sie nähme,
Sondern als wenn zum ersten Male
Das Leben für sie neu begänne.

Die traditionellen Vorstellungen vom Tod, die immer und immer wieder verwendet worden sind, erhalten hier eine stark geglättete Ausdrucksform und werden mit neuen Glanzlichtern versehen, als handle es sich um eine neue Entdeckung. Sie spiegeln nicht die authentische Erfahrung einfacher Menschen wider, sondern strahlen den Reiz des Altmodischen aus, einer Lebensanschauung, die nicht die unsere, noch die des Autors ist, und haben in ihrer Verschiedenartigkeit und Ferne von der Gegenwart fast etwas Romantisches an sich. Fischtas

großes Gedicht ist letzten Endes so weit von seinen Vorgängern entfernt wie das Werk Toktoguls.

Ein drittes Beispiel für den genannten Umschwung bietet der armenische Dichter Avetik Isaakyan, der 1875 geboren wurde. Als Lyriker ist Isaakyan einer der ganz großen Meister seiner Zeit, von dem Alexander Blok schrieb: „Isaakyan ist ein ganz vorzüglicher Dichter, mit einem Talent begabt, wie es vielleicht brillanter und ungewöhnlicher kein anderer Dichter in ganz Europa besitzt“². Isaakyan hat, wie Toktogul und Fischta, vieles im Ausland gelernt, in seinen Pariser Exiljahren vor allem, und er verwandte das Gelernte nicht nur zur Bereicherung seines lyrischen Oeuvres, sondern schrieb auch eine neue Version eines bekannten armenischen Heldenliedes. Sein *Mher von Sasoun* berichtet von einem legendären Helden, dem Sohn des großen David, der von vielen Generationen von Sängern besungen worden und weitbekannt war. Isaakyan benutzt, wie Toktogul und Fischta, das überlieferte Versmaß und hält sich weitgehend an den traditionellen Stil. Die Erzählung fließt leicht dahin und umfaßt die gesamte Laufbahn Mhers von der Geburt bis zu seinem merkwürdigen Ende. Dennoch ist das Gedicht viel reichhaltiger und phantasievoller als alle anderen armenischen Dichtungen über Mher. Es ist richtig, daß diese Dichtungen in der Regel eine gewisse Trockenheit besitzen und sich streng an die Fakten halten, wodurch sie weniger aufregend erscheinen als die karakirgisischen und albanischen Gedichte, die Toktogul und Fischta als Quelle und Vorbild benutzten; auch steht außer Zweifel, daß Isaakyan als großer Lyriker gar nicht anders konnte, als sein Gedicht farbiger und abwechslungsreicher zu gestalten als die überlieferten Lieder. Aber selbst mit diesen Einschränkungen bleibt bemerkenswert, was er mit der vorgefundenen Form und der bekannten Geschichte gemacht hat. Selbst wenn er ein so abgegriffenes Thema wie die Kindheit und das schnelle Aufwachsen des Helden aufgreift, verwandelt er den familiären Gegenstand entscheidend:

Obwohl Mher nicht mehr war als ein Knabe noch,
War er für alle in Sasoun ein Muster schon an Stärke,
In der Haltung war er wie der Vater, seine Augen leuchteten hell,
Sein Gesicht glich einem Adler, seine Wangen waren edel geformt,
Sein Haar eine Flamme,
Hände und Arme aus Stahl – Vorsicht, nicht berühren!
Die Mahlzeit von sieben Männern aß er allein sofort!
Alle andern wuchsen in Jahren, er aber wuchs in Stunden.
Ungehorsam war er, wagemutig und voll Feuer.
Eine starke Flamme lebte in ihm.
Wenn jemand ihn neckte, wurde er gleich dunkel,
Wie der Gipfel des Nemrut. (Isaakyan, S. 198 ff.)

Darin steckt viel sensibler Kunstverstand. Einige der Ideen und Bilder sind traditionell, doch hat Isaakyan ihnen ein paar Glanzlichter aufgesetzt, die das

alte Thema erweitern und bereichern. Durch das ganze Gedicht hindurch bleibt Isaakyan auf der Höhe seiner Schöpferkraft. Er weiß, was von einem Gedicht über Mher erwartet wird, und befriedigt diese Erwartungen, aber mit einem Überfluß an neuen Iden und mit ausgewählter Sorgfalt.

Auch in anderer Hinsicht unterscheidet sich Isaakyan von seinen überlieferten Modellen. Die traditionellen Lieder über Mher stimmen darin überein, daß er in der Tat ein kräftiger und mächtiger Mann der Tat ist, dem das Schicksal ein merkwürdiges Ende vorbestimmt hat – er stirbt nicht, sondern lebt bis zum Ende aller Tage in einer Höhle. Die vorhandenen Gedichte geben dafür nicht immer eine klare und einleuchtende Erklärung. Vielleicht war das Ganze ein Tribut an die gewaltigen heroischen Kräfte Mhers – er war eine Art Barbarossa, der einfach zu stark war, um sterben zu können. Was auch immer der Grund gewesen sein mag, er wurde vergessen, und die traditionsbewußten armenischen Sänger erzählten in der Regel nur die Tatsache, ohne sie näher zu erläutern. Isaakyan greift nun gerade diesen Punkt auf und macht ihn zur Grundlage seines ganzen Gedichts. Er läßt Mher einen großen Helden sein, zeigt aber dann, wie seine Taten sich gegen ihn selber wenden und ihm den Haß seiner Mitmenschen eintragen. Weil er die Gesetze des menschlichen Lebens bricht, muß er am Ende dafür bezahlen, und die Einwohner von Sasoun belegen ihn mit einem Fluch:

„Verflucht sollst du sein,
Mher, du Stifter allen Übels!
Du bist wie Antichrist!
Du bist ein wütender Teufel!
Du, der du auf der Erde gewachsen,
Sollst für immer durstig sein und hungrig umherwandern!
Keine Kinder sollst du haben, keine Erben!
Wenn du den Tod begehrest, so wirst du ihn nicht finden,
Solange nicht, bis Christus kommt,
Um Gericht über dich zu halten!“ (Isaakyan, S. 218 ff.)³

Um diesem Schicksal zu entgehen, holt sich Mher beim Geist seines Vaters Rat; ihm wird aufgetragen, sich in eine Höhle zurückzuziehen und zu bereuen. Als er das tut, schließt sich die Höhle hinter ihm und hält ihn in ewiger Gefangenschaft fest. Isaakyan hat damit zweifellos der alten Geschichte einen wirklichen Sinn gegeben, und es ist etwas durchaus Edles und sogar Heroisches in seiner Konzeption des Helden, der durch ein Übermaß an Kraft und Stärke sich sein schreckliches Schicksal selber heraufbeschwört. Doch steckt noch etwas Ausgeklügelteres und Moderneres in dieser Vorstellung. Mher ist der Feind seines Volkes, der verabscheuungswürdige Outcast, der nicht einmal der Reue fähig ist, der Gefährte von Lermontows Teufel und Byrons Kain. Obwohl Heldendichter ihre Helden manchmal in einen schrecklichen Tod schicken, so statten sie sie doch niemals mit der Attraktion des Verhaßten aus. Isaakyan

eindrucksvolles Gedicht hat, trotz seiner aufrüttelnden Geschichte, die Grenzen der heroischen Geisteshaltung überschritten.

Die Fälle der Toktogul, Fishta und Isaakyan zeigen, wie Dichter, die in der festen Tradition einer Heldendichtung aufgewachsen sind, aber von fremden Einflüssen berührt wurden, den Geist dieser Dichtung verändern, sobald sie praktisch in ihr tätig werden. Die Möglichkeit dazu nehmen sie dabei aus ihrer Fähigkeit, die alten Methoden von außen her zu betrachten und ihnen gleichsam einen neuen Charakter zu geben. Ihr Werk ist literarisch in einem Maße, das bei authentischer Heldendichtung undenkbar ist. In ihrem Werk ist der Punkt erreicht, an dem Heldendichtung, die eine Gemeinschaftsleistung, traditionell und unpersönlich ist, individuell, auf Neuerungen bedacht und persönlich wird. Und das ist exakt der Punkt, an dem Literatur als eine bewußte Kunst ihren Anfang nimmt. In allen wesentlichen Aspekten sind die Dichtungen Toktoguls, Fishtas und Isaakyan so bewußt und vorsätzlich artistisch wie etwa Lermontows *Lied von Iwan Wassiljewitsch*, das in Versmaß und Manier den russischen *Bylinen* nachgebildet ist, aber das Vorbild mit einer ganz neuartigen Brillanz durchtränkt. Lermontow unterscheidet sich zwar von den drei genannten Dichtern darin, daß seine Erziehung und Ausbildung sich fern von der überlieferten Kunst vollzog, aber er lernte sie doch früh genug kennen, um wie die anderen drei zu wissen, welche Möglichkeiten sie für erzählerische Zwecke bot. Wenn hochgebildete Dichter die alte Technik aufnehmen und sie auf die beschriebene Weise behandeln, muß Heldendichtung zwangsläufig etwas anderes werden und etwas verlieren, was zu ihrem innersten Wesen gehört – ihre instinktive Simplizität.

Eine zweite Umwandlung der Heldendichtung findet mit ihrem Übergang zu dem statt, was man gemeinhin Roman oder Versroman nennt. Dieser Begriff *Roman* ist vage und ungenau, impliziert aber wenigstens die Vorstellung von etwas, das nicht real oder wirklich ist und auch von den Dichtern selber nicht als real oder wirklich vorgestellt wird, sondern als ein reizendes Phantasieprodukt, als das es auch von den Lesern akzeptiert werden soll. Mit anderen Worten, strikte Heldendichtung behauptet, von vergangenen Dingen zu handeln, die einmal wirklich existiert haben, wenn auch der Zeitpunkt ihres Existierens unbekannt ist, während der Roman nichts anderes sein will als pures Vergnügen und vollkommen zufriedengestellt ist, wenn er mit dieser eigenen Wertschätzung auch von den Lesern akzeptiert wird. Er kann immer noch die Episoden und das Personal der Heldendichtung verwenden, aber er tut das auf eine ganz andere Weise und mit ganz anderen Absichten. Er erwartet, daß seine Leser nicht mehr so sehr die menschlichen Qualitäten der Helden bewundern, sondern die brillante Erfindungsgabe und die zarten Empfindungen des Autors. Seine Kunst ist persönlich und subjektiv und stellt beträchtlich höhere geistige Ansprüche. Ein solcher Vorgang hat in mehreren Ländern statt-

gefunden, seinen berühmtesten Ausdruck dürfte er aber im mittelalterlichen Frankreich gefunden haben. Irgendwann im zwölften Jahrhundert hatte dort die Heldendichtung begonnen, ihren Charakter zu verändern. Während bis dahin in Dichtungen wie beispielsweise dem *Rolandslied* der Hauptakzent auf den Taten großer Krieger gelegen hatte, verschob er sich jetzt auf die Phantasie und das Gefühl. Diese Entwicklung, die in Epen wie *Huon de Bordeaux* und *Raoul de Cambrai* bereits klar erkennbar ist, fand ihren Höhepunkt in den Werken von Guillaume de Lorris und Chrestien de Troyes. Die Ursprünge dieses Wandels lassen sich wohl auf das Ideal höfischer Liebe zurückführen, das unter sehr merkwürdigen Umständen um 1100 mit der provençalischen Dichtung solcher Männer wie Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien, auf die europäische Szene hereinbrach, und mit Arnaut Daniel und Jaufré Rudel bereits recht fortschrittliche Formen zeitigte. Von der Provence aus breitete sich die neue Dichtungsform über ganz Europa aus, erregte die Phantasie der Nordfranzosen ebenso wie die deutschen Minnesänger, die Sizilianer unter Friedrich II. ebenso wie den Norditaliener Guido Guinizelli und den portugiesischen Dichterkönig Diniz „den Arbeiter“. Ritterlichkeit und höfisches Betragen erhielten damit eine völlig neue Bedeutung und Wichtigkeit. Der adlige Herr der Zeit erklärte, nicht für seinen eigenen Ruhm zu leben und zu schaffen, sondern zum Ruhme und zum Lob einer Herrin, die er mit aller Kraft und gar in Formen religiöser Verehrung anbetete. Raffte er sich zu ruhmreichen Taten auf, so nur, um ihr zu gefallen und ihr Lächeln zu gewinnen. Obwohl die ganze Bewegung wenig mit dem Christentum der Zeit zu tun hatte, war sie doch in mancher Beziehung eine religiöse Bewegung. Ob ihre Ursprünge nun im mittelalterlichen Platonismus oder im Kult der Idealliebe des mohammedanischen Spanien oder in noch fremdartigeren Ideen wie etwa denen der Bogumils des Ostens zu suchen sind, sie gewann eine außerordentliche Macht und diktierte entscheidend den Charakter der Dichtung der Epoche. Begriffe wie Ritterlichkeit, Lehen und Huldigung, Herr und Vasall wurden von den Fürsten der Zeit auf die angebetete Herrin übertragen, die dazu mit einigen Titeln und Respektbezeugungen überhäuft wurde, die bis dahin der Himmelskönigin vorbehalten waren. Dieser Einfluß, der zunächst die Lyrik eroberte, erreichte bald auch die erzählende Dichtung und transformierte die gesamte Heldendichtung. Liebe, die im *Rolandslied* noch keine Rolle spielte, drang mit Macht in dessen Nachfolger ein und verwandelte sie in das, was wir nur als Roman bezeichnen können.

Mit dem Kult des Gefühls Hand in Hand ging die Vorliebe für unwirkliche und unwahrscheinliche Szenen, die auch der Dichter als unwirklich und unmöglich betrachtete, aber als reizende Eskapismen vom wirklichen Leben präsentierte. Das hat natürlich keinerlei Beziehung mehr zu den Künsten präheroischer oder schamanistischer Dichter, die noch an Wunder und Zauberkünste

glaubten oder zumindest diesen Glauben bei ihrem Publikum voraussetzten. Es ist eine bewußte Ausbeutung des Wunderbaren zu reinen Vergnügungszwecken. Ein Element, das echten Heldenliedern wie etwa dem *Rolandslied* völlig fehlt, wird betont herausgestellt und verändert völlig den tieferen Charakter der poetischen Erzählung. Zunächst noch, beispielsweise in Gedichten wie *Raoul de Combrai* und *Huon de Bordeaux*, erscheinen heroische und romanhafte Elemente nur unbeholfen miteinander vermengt, als wenn die Dichter noch in der alten Schale großgeworden wären, aber das Gefühl gehabt hätten, dem Neuen einige Konzessionen machen zu müssen. Doch bald schon übernimmt das romanhafte Element ganz die Führung und beherrscht von nun an die Szene. Die Spannungsreize unwahrscheinlicher Vorgänge an weit entfernten Orten, vor allem im geheimnisvollen Orient, der aus den sagenhaften Geschichten von Alexander und Apollonius von Tyros bekannt war, wurden ausgespielt. Geschichten, die in früheren Versionen als unkomplizierte Berichte von Heldentaten dargeboten worden waren, werden dem neuen Geist entsprechend umgeschrieben, so daß *Lohengrin* und *Die vier Haimonskinder* schließlich mit vielen Episoden angereichert erscheinen, die nicht nur unmöglich sind, sondern über dem Reiz, den das Wunderbare ausübt, alle Achtung für heroische Tugenden verloren haben. Diese Geisteshaltung wird dann mit dem Liebeskult verbunden, und das Heldengedicht ist damit endgültig zum Roman geworden. Von dieser Umwälzung hat sich die Heldendichtung Westeuropas nie wieder erholt. Die altehrwürdige Geschichte von Roland bei Roncesvalles wurde zu einem Aufhänger, an dem sich viele aufregende und amüsante Abenteuer aufhängen ließen, aber die alte Haltung und die alten Werte gingen dabei verloren, so daß, als das „Heldengedicht“ in der Renaissance eine Wiedergeburt erlebte, es von jeder authentischen Heldendichtung völlig verschieden war.

Doch blieb dieser Vorgang keineswegs auf den Westen beschränkt. Das charakteristischste und populärste Heldengedicht des mittelalterlichen Griechenland und der griechischen Gebiete Kleinasiens war das Epos von *Digenis Akritas*, dessen erste komplette Version wahrscheinlich aus dem zwölften Jahrhundert stammt, aus dem die Popularität des Themas dadurch bezeugt ist, daß Theodore Prodromos den Kaiser Manuel Comnenus (1143–1180) „den neuen Akritas“ nannte. Die Substanz des Gedichts kann dabei noch durchaus älter sein und ehemals echte heroische Qualitäten besessen haben, aber selber ist es ein literarisches Werk, dessen Autor die *Ilias*, die Bibel und ein paar griechische Romanschreiber, darunter Achilles Tatius, sehr gut kannte. Obwohl *Digenis* nicht ohne heroische Attribute ist – er schwingt seine große Streitkeule und verteidigt die Euphrat-Mark heldenhaft gegen heidnische Eindringlinge – ist *Digenis Akritas* in seiner episodischen Anlage und seiner ganzen geistigen Grundhaltung nach ein Roman. Wenn der Held die große Dame Eudokia für

sich gewinnt, mit einem Drachen kämpft oder eine fremde Kriegerin in ein Duell verwickelt, dann gilt das Interesse weniger seiner kriegerischen Tapferkeit als der reizvollen Fremdartigkeit seiner Erlebnisse. Streng genommen versagt Digenis sogar kläglich vor den simpelsten heroischen Forderungen, verrät beispielsweise ein Mädchen, das ihm anvertraut ist, aber das kümmert den Dichter kaum, der an ganz anderen Dingen als an Edelmut und Ehre interessiert ist. Tatsächlich erinnert *Digenis Akritas* in vielem an den französischen Versroman, in den Berichten beispielsweise von den Herrlichkeiten des Wonnemonats Mai oder den Schönheiten eines Gartens am Euphrat, und obwohl diese Elemente mit größerer Wahrscheinlichkeit aus dem Osten und nicht aus Frankreich übernommen worden sind, zeigt sich in ihnen doch zumindest eine echte Neigung zur Geisteshaltung des Romans. Die große Popularität des Gedichts, das in sechs Versionen und einer russischen Umdichtung erhalten ist, beweist, daß die Griechen sehr davon angetan waren und es der formalistischen byzantinischen Literatur der Zeit, die ihnen wenig behagte, vorzogen. Glücklicherweise vertrieb der *Digenis Akritas* die kurzen Heldenlieder nicht ganz, die ihre Geschichten in einem mehr kriegerischen, männlichen Geist erzählten. Sie blühten und gediehen auch weiterhin und erhielten sogar neuen Auftrieb, als die türkischen Eindringlinge Heldentaten geradezu provozierten, die dann auch im Lied gefeiert werden mußten. Nichtsdestoweniger bleibt der *Digenis* ein trauriges Beispiel dafür, wie die wachsende Vorliebe für den Roman die volkstümlichen Geschichten von hervorragenden Helden verändern und verderben kann.

In Asien war es Persien, das eine ähnliche Rolle spielte wie Frankreich in Europa. Persien hatte seine große Zeit der Heldendichtung gehabt, und das gewaltige *Schahname* des Firdausi enthält viele Geschichten, die einen echt heroischen Ton anschlagen und darauf hinweisen, daß es eine authentische persische Heldendichtung einst gegeben haben muß, wenn auch kein Stück davon mehr erhalten ist. Doch die Perser wandten sich bald von dieser Kunst ab und den sanften Verlockungen der Liebe und den starken Reizen unrealistischer Abenteuer zu. Die Mächtigkeit dieser Bewegung kann an dem Beispiel der Vorgänge in einem entlegenen Winkel Asiens abgelesen werden. Der Dichter Nisami Gandjevi (1141–1203), der im heutigen Aserbeidschan lebte, schrieb in persischer Sprache vier romantische Epen, in denen die Liebe alle anderen Erwägungen völlig verdrängt hat und Fabel und Charakterzeichnung ausschließlich beherrscht. Sein Epos *Medschnun und Laila* wurde vor 1200 ins Georgische übersetzt, zu einer Zeit also, als das Gebirgsland Georgien eine bemerkenswerte Blüte in Literatur und Wissenschaft erlebte und in ständiger Berührung mit dem fortschrittlichsten Gedankengut der Zeit stand. Kurze Zeit später brachte Georgien mit Schotha Rusthaweli seinen eigenen Nationaldichter hervor, der um 1200 sein großes Epos vom *Ritter im Tigerfell* vollendete⁴.

Obwohl im Vorwort behauptet wird, daß das Gedicht auf einem persischen Original beruhe, ist es dennoch in jeder Beziehung typisch georgisch und von bezwingender Originalität. Es erzählt eine vielgestaltige und aufregende Geschichte, berichtet von herrlichen Waffentaten und Demonstrationen körperlicher Kraft und Stärke, bleibt aber zutiefst von einer starken Liebeshandlung bestimmt, in deren Verlauf die Helden in tiefste Verzweiflung gestürzt werden und unermeßliche Mühen auf sich nehmen. Heldenmut und Heldenfreundschaft erscheinen der leidenschaftlichen Ergebenheit an ein Liebesideal untergeordnet. Rusthaweli besaß viele Gaben eines echten Heldendichters, aber er zog es vor, eine andere Art Poesie zu schreiben. Was die Georgier vor ihm auch immer an Heldendichtung besessen haben mögen, verschwand mit ihm endgültig und wurde durch die neue Kunst des romantischen Romans ersetzt, der in allen seinen wesentlichen Eigenschaften starke Ähnlichkeit mit dem Roman des mittelalterlichen Frankreich aufweist. Trotz seiner Verherrlichung kriegerischer Taten, seiner prächtigen Schlachtszenen und trotz eines gewissen rauhen Humors ist *Der Ritter im Tigerfell* kein Heldengedicht, denn die Heldentaten, die in ihm vollbracht werden, sind weniger das Ergebnis eines ungebrochenen Vergnügens an menschlicher Tapferkeit, als vielmehr der Tribut, den die Handelnden dem überwältigenden Einfluß der Liebe zollen. Die Parallele zum französischen Versroman des Mittelalters ist so offenkundig, daß der Schluß gar nicht so fern zu liegen scheint, der Übergang von der Heldendichtung zum Roman sei ein ganz natürlicher Wechsel, der immer dann eintritt, wenn eine feudale Gesellschaft den Glauben an die alten Werte verloren hat und sich nun von etwas inspirieren läßt, das eingängiger, eleganter und anspruchsvoller scheint.

Etwa um die gleiche Zeit, da Rusthaweli sein großes Nationalepos dichtete, schrieb ein unbekannter Deutscher an den Ufern der Donau das berühmte mittelalterliche Epos des *Nibelungenliedes*. Unter Verwendung von Material, das letztlich aus dem sechsten und fünften Jahrhundert stammen muß und in direkter Beziehung zu den Urquellen der nordischen Dichtung steht, schuf er eine aufregende Geschichte von Intrigen und einer großen Rache. Sein Gedicht ist weniger offenbar romantisch als das Epos Rusthawelis und enthüllt die heroischen Quellen klarer und eindeutiger, vor allem in der zweiten Hälfte, wo die Rache Kriemhilds, mit der sie die Ermordung ihres Gatten Siegfried zu vergelten sucht, Gelegenheiten genug für dramatische und blutige Episoden bietet. Aber obwohl das *Nibelungenlied* zahlreiche heroische Elemente enthält, muß doch jede nähere Untersuchung zeigen, daß es bereits weitgehend von jenem romantischen Geist beeinflusst ist, der in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts von Frankreich nach Deutschland vorgedrungen war. Die beiden Haupthelden, Gunther und Siegfried, verlieben sich in Frauen, die sie niemals gesehen haben, und erdulden demütig alle Qualen, die das hingebungsvolle,

still verehrende Dienen für ein Ideal perfekten Frauentums mit sich bringt. Kriemhilds nie aufgehörender Kult mit dem Gedächtnis Siegfrieds und die endliche Rache für seinen Tod sind durchaus verschieden von Gudruns Ergebenheit ihren Brüdern gegenüber in der *Älteren Edda* und setzen einen völlig anderen Liebesbegriff voraus. Darüberhinaus nimmt der Dichter, nur weil sie reizvoll sind, märchenhafte Elemente in sein Gedicht auf, an die er selber wohl kaum geglaubt hat. Obwohl Siegfrieds Tarnkappe von entscheidender Bedeutung für die Geschichte ist, fehlt ihr doch der überzeugende Realismus, den ein früherer Dichter dem Vorgang wohl mitgegeben hätte. Der Dichter steht bereits ganz außerhalb der heroischen Welt und behandelt sie mit einer gewissen Distanz und Ungebundenheit, selbst wenn er die makabren Details von Kriemhilds Rache mitzuteilen unternimmt. Das *Nibelungenlied* ähnelt *Huon de Bordeaux* in der Mischung heroischer und romantischer Elemente, und obwohl es aufs Ganze gesehen romantisch beginnt und heroisch endet, als hätte der Dichter zwei völlig verschiedene Quellen oder Modelle in einem einzigen Gedicht zusammengebracht, ist das ganze Werk von einem Geist durchdrungen, dem Heldenmut und Tapferkeit nicht mehr entscheidend wichtiger sind als die große leidenschaftliche Liebe, die zunächst Siegfried dazu bringt, Kriemhild zu heiraten, und dann Kriemhild dazu treibt, den Tod Siegfrieds grausam zu rächen. Das *Nibelungenlied* steht genau an der Grenze zwischen Heldendichtung und Roman, aber es trägt schon genug romanhafte Elemente in sich, um zu zeigen, daß der Dichter die neuen Ideen bereits weitgehend absorbiert und einige der neuen Themen in seine blutbeladene Geschichte eingebracht hat.

Obwohl der Übergang von der Heldendichtung zum Roman gewöhnlich in einer kultivierten aristokratischen Gesellschaft stattfindet, braucht das nicht immer der Fall zu sein. Es kann durchaus vorkommen, daß romantische Romanstoffe und der romantische Geist, der dahinter steht, auch in die Volksdichtung eindringen. Das geschah bei den Usbeken (*Schirmunskij-Sarifow*, S. 132–164). Die echte Heldendichtung der Usbeken, wie die Geschichten um Alpamis, weisen auf eine Zeit, da das usbekische Volk weitgehend die abenteuerliche Geisteshaltung der tatarischen Völker und deren Vorliebe für Heldenmut und Ruhm teilte. Doch um das fünfzehnte Jahrhundert erfuhr diese Dichtung durch romantische Ideen, die aus Persien ins Land kamen, eine tiefgreifende Umwandlung. Am einen Ende der sozialen Stufenleiter entstand auf diese Weise das Werk von Alischer Navoi (1441–1501), der Epen schrieb, die überreich sind an idealer Liebe, tollkühnen Abenteuern und lyrischer Phantasie, während am anderen Ende der Leiter zahlreiche Geschichten ähnlichen Charakters auch in das Repertoire der Sänger eindringen, die natürlich in einer einfacheren, traditionsnäheren Manier abgefaßt waren. Moderne Sänger, die heutzutage von Feen und Teufeln, von Abenteuern mit Ungeheuern und den heldischen Rettungsunternehmen für wunderschöne Frauen, von idealer Ergebenheit und wunder-

vollen Gärten und Palästen berichten und singen, leiten ihre Kunst aus Navoi's Zeit her, selbst wenn sie, direkt oder indirekt, spätere, aber ähnliche Geschichten gehört haben. Diese Gedichte erzählen von Männern und Frauen, die dem heldischen Stoff- und Personenkreis völlig unbekannt sind, wie etwa von den zärtlich liebenden Brüdern Schirin und Schachar, dem großen Liebenden Kuntugmisch oder dem hochbegabten Prinzen Arsigul. Islamische Anschauungen, die in ihnen teilweise zum Ausdruck kommen, sind ebenfalls romantisch zu verstehen, da sie sich meist auf das Eingreifen von Engeln beschränken, die den in Not geratenen Helden zu Hilfe eilen. Ihnen mangelt oft die lyrische Kraft eines Nisami, aber das ist weitgehend auf die Bedingungen des mündlichen Vortrags zurückzuführen, der für den Stil dieser Dichtungen nur schlecht ausgerüstet ist. Dennoch gibt es in ihnen viele brillante Beschreibungen wunderschöner Szenerien und Gelegenheiten genug für reines lyrisches Entzücken. Der Wechsel der Anschauung zeigt sich auch im Wechsel des Versmaßes. An die Stelle der alten tatarischen Technik, die eine unregelmäßige Anzahl von Versen durch Reim oder Assonanz in Gruppen zusammenband, treten regelmäßig gereimte Couplets in der persischen Manier, womit gleichzeitig das Verpflichtetsein gegenüber den persischen Geschichten wie auch die Vorliebe für sie demonstrativ zum Ausdruck gebracht wurde.

Wenn Heldendichtung sich dem Roman nähert, wird sie meist auch vom Geist der Lyrik berührt, der sich in zarten Gefühlen und reizenden Szenen auslebt und die steifen Konturen der Abenteuergeschichte durch Ruhe- und Vergnügungspausen aufzulockern liebt. Selbst im *Nibelungenlied*, das eine echt deutsche Vorliebe für Massenschlächtereien nicht verleugnet, gibt es Momente am Rhein oder in Gunthers Halle, in denen sich die Muße und Annehmlichkeiten höfischen Lebens spiegeln. Gerade wie die französischen Romandichter Tändeleien und höfischem Getue sich nicht verschließen, gibt es ähnliche Szenen auch im *Digenis Akritas*, im *Ritter im Tigerfell* und im *Nibelungenlied*. Die Vorliebe der Dichter für solche verfeinerten Lebensformen wurde dabei zweifellos vom herrschenden Geist der höfischen Lyrik noch weiter intensiviert, und es ist bezeichnend, daß die letzteren zwei der genannten Gedichte in vierzeiligen Strophen abgefaßt sind und nicht, wie in der Heldendichtung üblich, in Einzelversen. Tatsächlich wurde die Nibelungenstrophe denn auch vom Kurenberger, einem deutschen Minnesänger, für rein lyrische Zwecke benutzt, und obwohl nicht ganz sicher feststellbar ist, ob die Lyrik des Kurenbergers älter ist als das Epos, bleibt die Tatsache bemerkenswert, daß das Epos eine Strophe benutzt, die für die Lyrik prädestiniert erscheint. Dieser ganze Umwandlungsprozeß kann wohl mit dem Eindringen einer Geisteshaltung in die reine Erzählkunst definiert werden, die es vorzog, sich über die eleganteren, feineren Seiten des Lebens zu verbreiten, und die Ausdruck einer Gesellschaftsordnung ist, in der die Neigung vorherrschte, die brutaleren Gebräuche abzuschaffen und Manieren

einzuführen, die umständlicher und weniger direkt erschienen. Das zwölfte Jahrhundert war durchaus nicht ohne Stolz und Gewalttätigkeit, aber es besänftigte diese Heftigkeiten mit Hilfe einer Kunst, die die alten Geschichten mit neuer Sinnfälligkeit erfüllte, sie dem wirklichen Leben der Gegenwart weitgehend entrückte und damit eine neue Atmosphäre schuf, in der die Männer und Frauen, deren Lebensrahmen der Hof war, zumindest theoretisch und in der Vorstellung ihre persönlichen Beziehungen untereinander den hohen Idealen höfischen Benehmens anzupassen vermochten.

Ein drittes Element des Umschwungs, das auf die Heldendichtung hereinbrach, betraf weniger die geistigen Hintergründe als die Methoden und die Art des praktischen Vortrags. In einigen Ländern ist mit ziemlicher Genauigkeit der Punkt erkennbar, an dem das Material des Heldenlieds von dem Gedicht, das in Einzelversen rezitiert wird, auf das in Strophen konzipierte und häufig von einer Gruppe gesungene Lied übergeht. Hier wird also, mit anderen Worten, die Funktion der Heldendichtung von der Ballade übernommen. Im antiken Griechenland ist dieser Vorgang zumindest in einer Gegend definitiv nachweisbar. Böotien hatte seine eigene Schule der Heldendichtung hervorgebracht, die ihre Spuren im Werk Hesiods hinterließ und Regionalsagen, wie beispielsweise die Orionsagen, zu erzählen wußte, die an anderen Orten nicht bekannt waren. Nach 500 v. Chr. nahm die Dichterin Korinna diese Geschichten auf und erzählte sie neu in Versformen, die das der Balladenform naheiegendste griechische Äquivalent darstellen. Korinna verwendete regelmäßige, wiederholte Strophen, die zwar keinen Refrain haben, deren letzte Zeile aber in einem jeweils anderen Metrum gebunden sind als die übrigen⁵. Aber Korinna beschränkte sich keineswegs auf böotische Geschichten. Ihre *Töchter von Asop* basieren wohl auf einer örtlichen Überlieferung, setzten aber auch die Kenntnis von Material voraus, das der Epiker Eumelos von Korinth um 700 benutzte und von Sagen hergeleitet ist, die mit der frühen Erforschung des Schwarzen Meeres zusammenhängen. Diese ganze Balladendichtung war nicht sehr einflußreich und nicht einmal populär und hatte sehr unter der Konkurrenz zweier großer, bedeutender Rivalen zu leiden, dem Chorgesang und der Tragödie. Aber ihre Existenz beweist, daß die Griechen, nachdem sie aufgehört hatten, echte Heldendichtung zu schreiben, deren Stoffe auch weiterhin für Liedformen benutzten, die an Balladen erinnern. Vielleicht dürfen wir in diesem Umwandlungsprozeß die Folge des viel bedeutenderen Umschwungs sehen, der im griechischen Leben mit der Entwicklung des Stadtstaatsystems einsetzte. Dieser Vorgang bewirkte die Entstehung eines kommunalen Bewußtseins, das bei Homer noch kaum bemerkbar ist, aber im siebten und sechsten Jahrhundert stark in den Vordergrund rückte und in vielerlei Kunstformen beredten Ausdruck fand, besonders in jenen Gedichten, die von einem Chor bei besonderen Gelegenheiten wie Festspielen zu Ehren eines Gottes und der lokalen Feier eines

herausragenden Ereignisses gesungen wurden. Die altgriechische Ballade ist eine weniger bedeutende Manifestation des gleichen Geistes, der die großen, aber untereinander so verschiedenen Kunstleistungen Pindars und Aischylos' hervorbrachte.

Die wenigen erhaltenen Bruchstücke der Poesie Korinnas lassen den Schluß zu, daß sie sich einer Methode bediente, die allen Balladen gemeinsam ist und die es ermöglicht, Balladen definitiv von Heldenliedern zu unterscheiden. Obwohl die Dichterin bis zu einem gewissen Grade die Sprache des Epos verwendete und sicherlich heroische Geschichten erzählte, tat sie das doch in einer mehr wählerischen und ziemlich unzusammenhängenden Art und Weise. Während der Heldendichter seine Geschichte direkt und ohne Umschweife abrollen läßt und den mehr mechanischen Vorgängen derselben nicht ausweicht, pflegt der Balladendichter nur die Höhepunkte herauszupicken und sich ganz auf sie zu konzentrieren. Er kann das natürlich nur dann tun, wenn die Geschichte seinem Publikum soweit geläufig ist, daß es die Umrißlinien derselben klar vor Augen hat und sich ganz auf die ausgewählten dramatischen oder emotionellen Glanzpunkte konzentrieren kann. So verbreitet sich ein großer Teil des erhaltenen Textes von Korinnas *Töchter von Asop* über die verschiedenen Schicksale, die die von verschiedenen Göttern entführten Töchter des Helden erleiden. Diese Passagen bedeuteten Korinna offenbar sehr viel und das zweifellos wegen der vielen lokalen Bezüge, die darin vorkommen. Danach wendet sie sich abrupt der Beschreibung der Götter und Helden zu, die nacheinander den geheimnisvollen Schrein von Akraiphia in Besitz gehabt haben – auch dies eine Sache von besonderem patriotischen Reiz für die Böotier. Da ein großer Teil des Gedichts verschollen ist, ist es schwer zu sagen, ob Korinna diese Auswahlmethode durchweg beibehalten hat, doch lassen die erhaltenen Reste zumindest den Schluß zu, daß sie keine runde, komplette Geschichte in einsinnig vorgängiger Manier erzählt hat. Auch darin unterscheidet sich, gleichwie in der Strophenform, die Ballade vom Heldengedicht. Sie gehört einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe an, auf der sich der Dichter bereits frei fühlte, die besondere Aufmerksamkeit seiner Zuhörer nur auf jene Elemente einer Geschichte zu lenken, die, nach seiner Ansicht, des außerordentlichen Interesses wert waren.

Im Gegensatz zu Griechenland, wo die Ballade nach allem nur eine sehr untergeordnete Bedeutung erlangte, wandten sich die skandinavischen Länder und Island der neuen Form mit wahren Enthusiasmus zu. Anzeichen dieses Umschwungs sind bereits in den Texten der *Älteren Edda* greifbar, und zwar in der Neigung, vierzeilige Strophen zu bilden. Als die Ballade sich endgültig zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts in den Vordergrund schob, übernahm sie gleichzeitig Rolle und Funktion des alten Heldenlieds. Mit diesem hat die Ballade vieles gemein. Jedenfalls dürften die Heldenlieder der *Älteren Edda*,

oder zumindest ähnliche Dichtungen über die gleichen Themengruppen, den Balladendichtern bekannt gewesen sein. So erwachen Sigurd und Brünhild als Sigurd und Gunhild zu einem durchaus kräftigen zweiten Leben. Die Technik der Ballade ist allerdings von der der eddischen Lieder sehr verschieden. Eine gefällige acht- oder sechszeilige Strophe mit simplen Reimen ist an die Stelle des alten heroischen Versmaßes getreten, und wenn noch einige Spuren von Alliteration erhalten sind, so stellen sie zweifellos ein Erbteil der Vergangenheit dar, was den Dichtern durchaus nicht bewußt gewesen zu sein braucht. Aber es gibt noch einige subtilere Unterschiede zwischen dem Heldenlied und der Ballade – einen Unterschied des Tons vor allem, der auf einen entscheidenden Unterschied des Milieus hinzuweisen scheint, in dem die beiden Dichtungsarten vorgetragen wurden. W. P. Ker sagt wohl richtig von den Balladen, daß „sie den großen Stil verloren haben, den Stolz und die feierliche Würde der Sprache“ (*E. R.*, S. 125), und führt das auf die Tatsache zurück, daß, während die alte Dichtung noch für die Höfe bestimmt war, die neue sich an das einfache Volk wandte. Dieser Unterschied des Tons ist nicht leicht zu analysieren, doch dürfte er teilweise auf den Mangel des Gefühls der Balladendichter für heroische Würde und auf ihr größeres Interesse an Situationen als an Menschen zurückzuführen sein. Während sie also eine ausgesprochene Vorliebe für gewaltsames und tragisches Sterben entwickelten, weil es halt dramatisch war und Gelegenheit für außerordentlich wirkungsvolle Posie bot, bleibt ihre Erzählweise im übrigen recht unsicher im Ton und ist oft bloß trivial. Die Platttheit, die uns in der Heldendichtung nicht besonders stört, weil sie irgendwie zur Objektivität der erzählten Geschichte dazu gehört, wird auffälliger, wenn der Balladendichter seine Auswahlmethode zur Anwendung bringt. Wir erwarten, daß er aus den gewählten Situationen alles nur mögliche herausholt, und sind sehr kritisch, wenn er seine Chancen nicht zu nutzen versteht. Natürlich gibt es einige nordische Balladen, in denen die Handlung mit großer Durchschlagskraft und Ökonomie entwickelt ist, aber das Ergebnis bleibt dennoch außerhalb der Möglichkeiten echter Heldendichtung und dem Lied sehr angenähert. Was alles nur weiter beweist, daß auch die besten Wirkungen der nordischen Ballade den Wirkungen echter Heldendichtung nicht vergleichbar sind. Balladen gehören einer anderen Ordnung imaginativer Erfahrung an und stehen der Musik näher als dem Geschichtenerzählen.

Die Umformung der Heldendichtung in die Ballade ist in Spanien besonders ausgeprägt greifbar, wo der Vorgang einen ganz eigenartigen Lauf nahm und höchst bemerkenswerte Ergebnisse zeitigte. Die spanischen *Romances* kamen in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts auf und behandelten zeitgenössische Ereignisse aus den dunklen Jahren Pedros des Grausamen (1350–1369), die Ermordung etwa des Prinzen Fadrique im Jahre 1358 oder der Königin Blanka im Jahre 1361. Sie taten auf kürzere Weise das gleiche, was die Heldengedichte

bis zur Zeit des Aufkommens dieser *Romances* getan hatten. Tatsächlich sind denn auch *Die Heldentaten des jungen Cid* das epische *remaniement* eines älteren Gedichts, und die Entstehung der *Heldentaten* im späten vierzehnten Jahrhundert beweist, daß eine Zeitlang Heldenlied und Ballade nebeneinander um die Gunst des Publikums rangen, wobei beide sich mehr oder weniger der gleichen Themen und Stoffe bedienten. Die Balladen rissen die Aufgabe der Heldendichtung an sich, behandelten die gleichen, traditionellen oder zeitgenössischen Stoffe und verdrängten sie langsam aber sicher. Die Balladen holten ihr Material teils aus zeitgenössischen Ereignissen, teils aus der Heldendichtung und teilweise auch aus Chroniken. Zur ersten Klasse gehören die Gedichte über Pedro den Grausamen, zur zweiten diejenigen über den Cid, und zur dritten die Gedichte über den Untergang der gotischen Monarchie vor dem Ansturm der Mauren im Jahre 711. Letztere Geschichte nahm ihren Weg durch verschiedene lateinische, arabische und spanische Chroniken, bis sie ihre endgültige Ausformung in den *Cronica Sarracina* von 1430 fand. In diesen drei Formen ist die spanische *Romance* der legitime Erbe des alten Heldenepos geworden. Sie unterscheidet sich von den skandinavischen oder englischen Balladen durch den relativen Mangel an Refrains, die objektive Behandlung der historischen Fakten, das Fehlen privater Gefühle, die patriotische Gesinnung und durch die überreiche Verwendung von Reden für dramatische Zwecke. In letzterer Hinsicht erinnern sie tatsächlich stark an die Technik einiger russischer *Bylinen* oder jugoslawischer Heldenlieder. Vor allem aber handelt die spanische *Romance* nicht von einer Phantasiewelt, sondern von greifbaren und oft schmerzlichen Fakten. Sie scheint ihre Verbindung mit der Aristokratie des Landes in einer Weise aufrechterhalten zu haben, die bei den skandinavischen und englischen Balladen unbekannt ist. Auch in dieser Hinsicht bleibt die *Romance* dem Heldenlied nahe, was nichts an der Tatsache ändert, daß sie in einigen grundsätzlichen Dingen von diesem abweicht.

Der greifbarste und wichtigste Unterschied betrifft das Versmaß. Die *Romances* sind zwar nicht in Strophen komponiert, aber doch so verfaßt, daß sie auf eine Melodie gesungen werden können, die der rezitativischen Manier der Heldendichtung fremd ist. Das Versmaß ist eine achtsilbige Zeile mit alternierender Assonanz. Diese Assonanz ist ein Erbteil der Heldendichtung, doch ist der regelmäßige Vers durchaus neu und von dem elastischen und unregelmäßigen Vers des Epos sehr verschieden. Dieser Austausch des freien Metrums gegen eine regelmäßig gebaute Zeile muß musikalische Gründe gehabt haben. Etwas in dieser Art mußte ja geschehen, wenn die Gedichte auf regelrechte Melodien gesungen werden sollten. Im Endergebnis sind also die *Romances* in Geist und Inhalt zwar selten lyrisch, während ihre Technik eine ausgesprochene lyrische Technik ist. Zweitens hat auch die Erzählhaltung eine bedeutende Veränderung erfahren. Das alte Heldengedicht ist expansiv bis zur

Geschwätzigkeit. Es schlägt sich planlos durch den Lebenslauf eines großen Mannes ohne Rücksichtnahme auf die Gestalt des Ganzen oder auf die relative Wichtigkeit der verschiedenen Episoden dieser Karriere. Die *Romance* dagegen trifft immer eine sorgfältige und wohlerrungene Auswahl und versucht, alles aus den ausgewählten Stücken herauszuholen. Die *Romances* über den Cid sind aus diesem Grunde dramatischer und konzentrierter als die entsprechenden Episoden des Epos. Zweifellos ist diese konzise Bündigkeit auf das hohe technische Können der Dichter des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zurückzuführen, aber sie scheint auch von der Form her bereits gefordert, da dem Dichter für seinen Vortrag nur eine begrenzte Zeit zur Verfügung stand und diese so gut wie möglich genutzt werden mußte. Drittens haben die Dichter der *Romances*, trotzdem sie anonym blieben und nur selten ihre persönlichen Ansichten offenbarten, ihre ganz eigenen Manierismen und Erzählweisen entwickelt, die sich von denen der alten Heldendichtung beträchtlich unterschieden. Sie wählen ihre Worte mit größerer Sorgfalt, vermeiden so weit wie möglich formelhafte Wendungen und greifen zu bewährten Erzählmustern, wie etwa Wiederholungen, nur mit einem ganz bewußten Wirkungszweck im Auge. Obwohl sie dem Heldenlied viel verdanken, bleiben sie weitgehend unabhängig von ihm, demonstrieren vielmehr die Möglichkeiten seiner Weiterentwicklung, nachdem es einmal seine frühere Popularität verloren hatte.

Der Übergang von der Heldendichtung zur Ballade muß einen ursächlichen Zusammenhang mit der Entwicklung der Musik haben. So wie die Musik höhere Formen entwickelte, scheint das Publikum (– einfache Leute in Skandinavien und England, Aristokraten in Spanien –) von der Methode des rezitativen Vortrags der Heldenlieder immer weniger befriedigt gewesen zu sein und nach einer anderen Art Musik verlangt zu haben, die auch um ihrer selbst willen genossen werden konnte. Dieser Vorgang kann sehr wohl schon im zwölften Jahrhundert begonnen haben und scheint eine der entscheidendsten Antriebskräfte für die Hervorbringung romantischer Epen in regelmäßigen Strophen in Deutschland und Georgien gewesen zu sein. Und es kann kaum zweifelhaft sein, daß die gleichen Kräfte in bedeutendem Maße dazu beigetragen haben, die Heldenlieder Skandinaviens, Englands und Spaniens in Balladen zu verwandeln. Vielleicht gilt das Gleiche auch für das alte Griechenland. Die großen musikalischen Pioniere des siebten Jahrhunderts v. Chr., wie etwa Terpander, müssen den Menschen die Augen und Ohren für die Möglichkeit geöffnet haben, Worte auch zu komplexeren Melodien zu singen, als sie das Epos erlaubte. Die große Blütezeit der griechischen lyrischen Dichtung, die im siebten Jahrhundert begann, ist ein überzeugender Beweis für eine solche Bewegung, die unter den besonderen Bedingungen Böothiens sehr wohl dazu beigetragen haben mag, jene Balladenkunst hervorzubringen, wie sie Korinna und zweifellos noch viele andere neben ihr praktizierten. Sobald

die Musik einmal eine solche Macht über die Dichtung gewonnen hatte, konnte die Dichtung gar nichts anderes tun, als ihre Form und ihren Charakter zu verändern. Sie wurde formalistischer und lyrischer und verzichtete auf die simplen, expansiven Methoden des Heldenliedes.

Eine vierte Art der Umwandlung wird dann wirksam, wenn Heldendichtung in bewußt literarische Erzählung übergeht. Das geschah hauptsächlich in Ländern, wo das Heldenlied nach und nach die Dimensionen des großen Epos erreicht hatte, und wurde zweifellos durch den Gebrauch der Schrift noch weiter beschleunigt. Die neuen Dichter nutzten die Vorteile der Schrift und dichteten auf Papier, was zur Folge hatte, daß ihr Werk ganz andere Eigenarten aufwies als die, die der mündliche Vortrag bis dahin bedingt hatte. Die so geschaffenen Werke erinnern an den Roman, was die Kompositionsmethoden angeht, unterscheiden sich aber von ihm darin, daß sie weder die Liebe noch das Unmögliche über Gebühr herausstellen. Ein Vorgang dieser Art jedenfalls ist im Griechenland des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. nachweisbar. Das Heldenepos hatte seine Blütezeit längst hinter sich, seine Stelle war weitgehend von der Lyrik und auch schon von der Tragödie eingenommen, die die alten Geschichten wohl kannte und sie auch benutzte, aber in einer ganz anderen Weise und aus ganz anderen geistigen Überlegungen heraus. Doch an einigen Orten fuhren Dichter fröhlich fort, Erzählgedichte zu schreiben, und zwar über Themen, die als heroische ohne weiteres erkennbar waren, weil sie dem Geschichtenkreis entnommen waren, den Homer und andere bereits behandelt hatten. Drei auf diesem Gebiet tätige Künstler, über die wir aus überlieferten Werkfragmenten und anderen Bezugsstellen einiges wissen, waren Peisander von Rhodos, der ein Gedicht über Herakles schrieb, Panyassis von Halikarnaß, der ein Onkel Herodots war und ebenfalls über Herakles schrieb, und Antimachos von Kolophon, der eine *Thebais* verfaßte. Es ist vielleicht bezeichnend, daß alle drei aus den Randgebieten der griechischen Welt stammen, nicht aus Athen, wo die neuen Künste des Chorgesangs und der Tragödie gegen Ende des sechsten und zu Beginn des fünften Jahrhunderts eine erste Blütezeit erlebten. Alle drei praktizierten ihre Kunst in der gleichen Art. Sie erzählten bekannte Geschichten im epischen Hexameter und konnten sich in dieser Beziehung mit Recht als die Erben Homers fühlen. Auch waren sie keineswegs ohne Einfluß und Ansehen. Peisander begründete die später geläufige Vorstellung des Herakles mit Keule und Löwenhaut; Panyassis fügte dem Bild einige Pinselstriche hinzu und ist vielleicht auch verantwortlich zu machen für die Rolle, die Herakles in des Euripides *Alkestis* und *Herakles* spielen sollte; Antimachos schließlich bereitete den Boden für die spätere Popularität der Geschichte vom Kampf der Sieben gegen Theben im Drama wie im Epos vor. Zu ihren Lebzeiten schufen sich diese Dichter jedenfalls einen angesehenen Namen, was vielleicht verständlich wird, wenn man sich vor Augen hält, daß

der Durchschnittsgriechen seine Erziehung am Beispiel Homers genoß und die Vorliebe für Heldendichtung niemals ganz verlor. Er war vielleicht der Ansicht, daß diese Dichter Homer unterlegen waren, aber er braucht nicht unbedingt das Gefühl gehabt zu haben, daß ihre Kunst unzeitgemäß und für einen modernen Menschen ohne jede Bedeutung war.

Trotz ihrer Abhängigkeit von Homer und der heldischen Überlieferung zeigen diese Dichter doch auch in mehr als einer Beziehung definitive Originalität. Zunächst bedienen sie sich der traditionellen Sprache nicht mit homerischer Exaktheit. Was sie an dieser Sprache anspricht, ist nicht so sehr ihre Nützlichkeit für den mündlichen Vortrag, sondern ihre archaischen Eigenarten und Reize. Sie kosten ihre Besonderheiten aus, benutzen ihre Redensarten und Phrasen, wenn sie ihnen gefallen, gehen aber ansonsten ihre eigenen Wege und prägen neue Phrasen in einer Manier, die sie für die alte halten. Obwohl von Peisander zu wenig erhalten ist, um seine Methoden erkennen zu lassen, geben doch die überlieferten Bruchstücke von Panyassis und Antimachos ziemlich klare Auskünfte. Obwohl sie zahlreiche homerische Wörter verwenden, haben sie auch andere, die homerisch klingen, aber es keineswegs sind⁶. So verwendet oder erfindet Panyassis Adjektive wie ἐνεόφρων, „dumm“ (Fr. 12, 11), ἀβλεμέος, „schwach“ (Fr. 13, 8), und hat Antimachos Nomina auf -τωρ wie ἀβολήτωρ, „einer, der trifft“ (Fr. 76), ἔρατωρ „Täter“ (Fr. 73), und auf -τυς wie ἀβολητύς, „zusammentreffend“ (Fr. 161) und πορητύς, „Elend“ (Fr. 48), die so aussehen, als seien sie homerisch, aber aller Wahrscheinlichkeit nach Analogiebildungen zu homerischen Formen darstellen. In der gleichen Weise benutzen beide Dichter gelegentlich homerische Formeln, erfinden aber auch ihre eigenen Phrasen, für die es bei Homer durchaus passende Ausdrücke bereits gab. So spricht Panyassis beispielsweise von θοοῖς ποσσί, „mit schnellen Füßen“ (Fr. 15, 1) und ταλασίφρων ἄνθρωπος, „einem geduldig ausharrenden Mann“ (Fr. 12, 10). Er nimmt sogar homerische Bildungen wie ταλαπενθέα θυμόν „mit schwerem Herzen“, oder ποταμός ἀργυροδίνης, „silberwirbelnder Fluß“ und benutzt sie, um ähnliche Formen zu bilden wie ὑσμίνας ταλαπενθέας, „schwere Schlachten“ (Fr. 12, 5), oder ἀργυρέος ποταμός, „Silberfluß“ (*Pap. Oz.*, II, 221, 64). Antimachos geht noch weit darüber hinaus und zeigt, daß zu seiner Zeit der wirkliche Gebrauch von Formeln bereits begonnen hatte, in Vergessenheit zu geraten. Während Homer den gleichen Vorgang in der Regel mit den gleichen Worten beschreibt, neigt Antimachos dazu, jedesmal eine neue Wendung zu erfinden. So beschreibt er beispielsweise sechsmal den Vorgang des Einschenkens von Wein für Gäste, und jedesmal tut er es auf eine andere Weise. Homer benutzt bei solchen Gelegenheiten immer die gleichen Worte, doch Antimachos fühlte offenbar die Notwendigkeit, für jeden neuen Fall etwas Neues zu erfinden und nimmt darin Virgil vorweg, der trotz seiner großen Verehrung für Homer seinem Vorbild im rigorosen Gebrauch der Formeln

keineswegs folgte⁷. Diese allmähliche Loslösung vom formelhaften Stil war zweifellos eine Folge der Tatsache, daß die Dichter ihre Werke nicht mehr im Kopf, sondern auf dem Papier verfaßten und die traditionellen Improvisationshilfen nicht mehr benötigten. Sowohl Panyassis als auch Antimachos kannten ihren Homer sehr gut und borgten von ihm frei und bedenkenlos. Sie scheinen das Gefühl gehabt zu haben, daß jedes epische Gedicht irgendwie homerisch sein müßte, aber sie benutzten ihr Vorbild mehr als eine Art Steinbruch denn als Modell. Tatsächlich muß denn auch jede nähere Untersuchung der Textur ihrer Werke das Bestreben enthüllen, sich von der überlieferten Manier des Formelwesens zu befreien und etwas hervorzubringen, das nachdrücklich persönliche und originale Schöpfung war.

Eine zweite Neuerung bei diesen Dichtern, die erweist, daß sie sich aus der authentischen heroischen Tradition entscheidend gelöst haben, betrifft ihre eigenartige Behandlung der alten Geschichten. Vielleicht in loser Anlehnung an die frühen Meister der lyrischen Dichtung, wie beispielsweise Stesichoros, der die bekannten Episoden mit zahlreichen neuen und malerischen Zügen bereicherte, versuchten auch die Epiker, die alten Themen und Stoffe mit einfallreichen und unerwarteten Details abwechslungsreicher zu gestalten. Die Arbeiten Herakles' boten für solche Neuerungen ein weites Feld, und es ist nicht überraschend, daß Peisander ihn mit Keule und Löwenhaut ausstattete (*Fr.* 1), den Kanon der zwölf Arbeiten begründete (*Schmid-Staehlin*, I, S. 291), der Hydra an Stelle des einen mehrere Köpfe andichtete (*Fr.* 2) oder erzählte, wie er die stymphalischen Vögel mit Kastagnetten vertrieb (*Fr.* 4) oder von den Hesperiden in einem wunderbaren Becher zurückkehrte, den er Okeanos abgenommen hatte (*Fr.* 5). In gleicher Weise läßt Panyassis Herakles gegen die Götter kämpfen (*Fr.* 6 und 7), mit dem Tod um das Leben der Alkestis ringen (*Fr.* 19), der Pythia den Dreifuß rauben (*Fr.* 19) und den Helden sich überhaupt in einer viel heftigeren und gewalttätigeren Weise benehmen, als das die Überlieferung bis dahin verzeichnet hatte. Gleichzeitig fügt er auch einige kleinere Neuerungen hinzu, indem er etwa bei Herakles' Kampf gegen die Hydra eine Krabbe den Kämpfenden anfallen läßt (*Fr.* 3), oder indem er einen Drachen erfindet, der die Äpfel der Hesperiden bewacht und von Herakles erst umgebracht werden muß (*Hyginus*, II, 6). Bei der Behandlung solcher Themen mögen diese Dichter nicht immer sehr originell vorgegangen sein, aber sie greifen doch weit über die strengen Grenzen des echt Heroischen hinaus und tragen ein Element der Übertreibung, ob nun im Sinne des Malerischen oder Grotesken, in ihre Stoffe hinein, das der homerischen Welt fremd ist. Antimachos scheint dabei den Grad seiner Originalität durch das Ausmaß der Grausamkeiten und Horrorszeneen, die er erfand, zum Ausdruck gebracht zu haben, und es ist in diesem Zusammenhang sicherlich interessant festzustellen, daß Stasinus, als er seine *Thebais* schrieb, sich in der reichen Auswahl an Gewalttaten und Grau-

samkeiten eng an Antimachos anlehnte (*Schol. Statius, Theb.*, V, 466). In allen drei Fällen ist jedenfalls das Bestreben der Dichter nicht zu übersehen, durch phantasievolle Abwandlung der alten Themen und Motive den Eindruck des Neuen zu erwecken.

Ein dem griechischen Prozeß nicht unähnlicher Vorgang spielte sich, in größerem Umfang und mit großartigeren Ergebnissen, in Italien ab, als die alten Lieder nach und nach der neuen Poesie des dritten Jahrhunderts v. Chr. Platz machen mußten. Naevius und Ennius schrieben ihre Epen auf Rom mit griechischen Vorbildern vor Augen, aber sie verachteten durchaus nicht die einheimische Dichtung, der Naevius sein Versmaß und Ennius einige seiner Episoden entnahm. Von beiden ist Naevius, sowohl geistig wie technisch, der heimischen Überlieferung näher. Die Verwendung des Versus Saturnicus deutet schon darauf hin, und sein Gedicht versucht, soweit sich das an den erhaltenen Bruchstücken ablesen läßt, nur am Rande, mit der griechischen Schreibweise in Konkurrenz zu treten. Schon die Tatsachennähe des Werkes weist darauf hin, daß es dem Heldenlied näher steht als dem literarischen Epos. An der Stelle, wo von der Niederlage Regulus' bei Clypea 255 v. Chr. die Rede ist, scheint Naevius zu wiederholen, was andere Dichter vor ihm bereits erzählt hatten. Der Ton wird echt heroisch, wenn er beispielsweise die Entschlossenheit des Regulus und seiner Männer mitteilt, niemals mit Schande bedeckt nach Hause zurückzukehren:

Lieber wollten sie sich selbst vernichten auf der Stelle,
Als heimzukehren zu ihrem Volk bedeckt mit Schande.
(Fr. 42, Morel)

Als die Lage im Senat zur Sprache kommt, plädiert ein Redner im gleichen Geist für die verzweifelte Truppe:

„Wenn sie die tapfren Männer alle dort im Stiche lassen,
Unehrenhaft ist es, für unser ganzes Volk in aller Welt.“
(Fr. 43, Morel)

Das ist im wahrsten Sinne heroisch gedacht, aber selbst hier geht es weniger um die Ehre eines Einzelnen als um die Ehre Roms. Gerade dieser Gedanke ist es ja, der Regulus davon abhält, heimzukehren, und der den Redner dazu bringt, um Hilfe für die Soldaten zu bitten. Vaterlandsliebe und die Ehre des Staates haben das Gefühl des Einzelnen für seine persönliche Ehre beiseitegeschoben, und es ist schwer zu glauben, daß das auch in den alten Liedern bereits so üblich war.

Obwohl Naevius in heimischer, archaischer Manier schreibt, ist er doch nicht ganz frei von griechischen Einflüssen, die außerhalb der heimischen Überlieferung lagen und zu seiner Zeit sicherlich als gelehrt und ausgesprochen kultiviert aber der Tradition untreu angesehen worden sein müssen. Schon gleich

mit den ersten Worten seines Gedichts enthüllt er seinen Hellenismus; er ruft die Musen an:

O ihr friedlichen Neun, Schwestern der Tochter des Zeus.
(Fr. 1, Morel)

Musen überhaupt anzurufen, ist eine echt griechische Geste, zumal für die Römer dieser Zeit Musen noch gar nicht existierten. Tatsächlich gab es keine römische Gottheit, die ihnen irgendwie entsprochen hätte. Dieser Schwierigkeit hatte sich bereits Livius Andronicus konfrontiert gefunden, als er die *Odyssee* übersetzte und mit der Muse der ersten Zeile irgendwie zu Rande kommen mußte. Er löste das Problem, indem er, mit einiger Rücksichtnahme auf lateinische Vorstellungen, einen italienischen Ersatz erfand:

O sing mir, Camena, von jenem vielgewanderten Manne.
(Fr. 1, Morel)

Camena war allerdings mehr eine Göttin des Wahrsagens als des Gesangs, aber sie reichte gerade hin, um den Platz der Muse in einer Übersetzung einzunehmen. Naevius dagegen, gebildeter und zielbewußter in seinen epischen Unternehmungen, greift ohne Zögern direkt auf die griechische Muse zurück und zeigt seine Abhängigkeit von einem fremden Vorbild, indem er ein fremdes Wort einführt. Auch wenn Naevius, vom Standpunkt der Heldendichtung diesmal mit Recht, ein Kunstwerk beschreibt, eine Skulptur oder einen Becher, auf dem mythologische Szenen abgebildet sind, greift er auf griechische Vorbilder zurück und verwendet auch mehr oder weniger griechische Formeln für die widerspenstigen fremden Namen:

Darin waren Figuren geschnitten, wie die Titanen,
Die Giganten mit zwei Körpern, und der große Atlantes,
Runcus und Purpureus, die Söhne der Erde . . . (Fr. 19, Morel)

Offenkundig ist, daß die Namen ihm einiges Kopfzerbrechen bereitet haben und daß er sie nicht ganz richtig erfaßt hat – Purpureus sollte wohl Porphyrio sein, und Atlantes ist in jeder Beziehung komisch – aber nichtsdestoweniger ist der Eifer kaum zu übersehen, mit dem Naevius seine Kultiviertheit und Fähigkeit zu demonstrieren sucht, den Griechen auf ihrem ureigensten Gebiet zumindest gleichwertig zu sein. Verlorengegangen ist dabei natürlich alle Spontaneität der Heldendichtung, die jeden gelehrten Ballast verachtete, und etwas Gefälligeres, Gewandteres ist an ihre Stelle getreten.

Ennius war noch anspruchsvoller als Naevius und formte seine *Annalen* direkt griechischen Modellen nach, wobei er sogar den griechischen daktylischen Hexameter der widerspenstigen lateinischen Sprache anzupassen versuchte. Es gibt bei ihm zwar einige Spuren des heimischen lateinischen Sprachstils, etwa

in seiner Vorliebe für die Alliteration und in seiner Verwendung alter Geschichten, wie beispielsweise der von Romulus. Aber er verwendet immer große Sorgfalt darauf, seine Stellung und seine Ziele klarzumachen. Er hat nur wenig für die alte Dichtung übrig und spricht von ihr mit Verachtung, indem er unter anderem seine Behandlung mit den barbarischen Methoden vergleicht, nach denen sie bisher behandelt wurden:

Andere haben die Sache schon beschrieben,
In Versen, die vor Zeiten von Faunen und Propheten gesungen wurden;
Aber noch keiner hatte die Felsen der Musen erklimmen
Oder dem Wort passende Sorgfalt gewidmet. (Fr. 214, *Vahlen*)

Ennius bezieht sich hier auf den Ersten Punischen Krieg, und mit den „anderen“, die er apostrophiert, meint er nicht nur Naevius, sondern alle lateinischen Dichter, die die gleiche Geschichte im alten Stil erzählt hatten. Die Verse, die er anprangert, sind die Saturnier, und er schreibt sie Faunen und Sehern zu. Faune meint hier nicht die wilden Geister des offenen Landes, sondern die alten Orakelhändler und Wundertanten Italiens, die den Sehern oder *vates* verwandt waren und ihre Prophezeiungen in tölpelhaften Versen zum besten gaben. Ennius wendet sich mit Verachtung und Abscheu gegen die alte Dichtung, selbst gegen deren moderne Imitatoren wie Naevius. Er selber hat die Absicht, seine Geschichte in einer moderneren, hellenischeren Weise zu erzählen, und wenn er sich stark an Homer anlehnt, dann nur darum, weil er Homer für ungleich besser hält als alle alten römischen Sänger zusammen. In seinen *Annalen* nahm Ennius natürlich Themen auf, die von den alten italienischen Dichtern bereits behandelt worden waren – Beispiel: Romulus – aber er machte etwas völlig Neues aus ihnen. Wie Naevius hält er einige der alten Manieren des tatsachenbewußten Prosastils bei, der vor trockenen und langweiligen Details nicht haltmachte, aber schon sein Versmaß machte neue Phrasen und einen neuartigen Sprachgebrauch unabdingbar, und diese lieferte er. Ennius stellte niemals den Anspruch, den Geist der alten römischen Republik für alle Zeiten konservieren zu wollen, sondern eine Dichtung zu schaffen, die dem Zeitalter der Scipionen genau angemessen war. Was einst Sache und Gegenstand einer in sich abgeschlossenen, simplen Heldendichtung gewesen war, wurde ein Kapitel der Geschichte Roms und in einem neuen, literarischen, artifiziellen Stil abgehandelt, in dem die ungelente lateinische Sprache in den leichten, gefälligen Fluß des griechischen Hexameters eingezwängt wurde, in ein Versmaß, das sicherlich für eine schmiegsamere Zunge geschaffen war.

Weder Naevius noch Ennius baute sein Epos rund um eine Einzelperson oder einen einzelnen Vorgang, und beide scheinen eine einheitliche Gestalt für ihr Werk mit neuen Mitteln erreicht zu haben. Die Hauptperson ist Rom, und die Geschichte ist die Geschichte Roms, die sicherlich episodisch war in einem

Sinne, den Aristoteles beklagt haben würde, aber doch auch eine einzige Geschichte war, weil der Aufstieg Roms von kleinsten Anfängen zur weltbeherrschenden Macht nach allem *ein* Thema darstellt, und ein großartiges dazu. In dieser Hinsicht müssen sich die genannten Dichter beträchtlich von ihren einfachen Vorgängern unterscheiden haben. Die Geschichte von Romulus oder Coriolanus betraf jeweils nur einen einzigen Mann, nicht das metaphysische Wesen einer Stadt, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß die alten Gedichte nur von einzelnen Geschehnissen in den Karrieren dieser Männer handelten. Was den Gegenstand ihres Dichtens angeht, waren Naevius und Ennius sicherlich die Pioniere einer neuen Dichtungsform. Es ist richtig, daß in Griechenland bereits im siebten und sechsten Jahrhundert v. Chr. Gedichte über einzelne Städte geschrieben worden sind, aber es gibt keinerlei Beweise dafür, daß sie mehr waren als eine lose Aneinanderreihung von einzelnen Episoden oder daß sie irgendeinen metaphysischen Hintergrund gehabt hätten. Als Naevius und Ennius Rom zur Hauptperson ihrer epischen Dichtungen machten, nahmen sie einen Standpunkt ein, der der Grundhaltung der Heldendichtung zuwider lief. Zweifellos hat auch die Idee Rom Heldentaten zu provozieren vermocht, und zweifellos besaß die Stadt in Romulus einen Gründer und Namensgeber, der der Klasse der reinen Helden zuzurechnen ist. Aber im Mittelpunkt des Interesses standen nicht mehr ein einzelner Mann und seine Taten, sondern eine Stadt, ein idealisierter Begriff also, der mit Jahrhunderten rechnete und immer viel wichtiger war als die Männer, die ihn schufen. Bei der Lektüre von Naevius und Ennius dürfte sich der Durchschnittsrömer weniger von den bemerkenswerten Taten ungewöhnlicher Männer erhoben gefühlt haben, als vielmehr in der Überzeugung bestärkt worden sein, daß die Stadt, zu der er gehörte, über jedes menschliche Streben hinauswies und Männer dazu inspirierte, sich in ihrem Dienst selber zu übertreffen und Dinge zu tun, deren sie sonst nicht fähig gewesen wären. Bei dem Übergang in diese neue Dichtungsart verlor die Heldendichtung viel von ihrem alten Charakter und ging ganz neue, geheimnisvolle und abenteuerliche Wege.

Auf vier verschiedene Weisen also, die wir näher betrachtet haben, und zweifellos auch noch auf andere, nicht genannte Weisen, ging die Heldendichtung nach und nach in andere Formen über und hörte auf, Heldendichtung zu sein. Wie unterschiedlich im einzelnen dieser Prozeß des Übergangs auch abgelaufen zu sein scheint, lassen sich doch im ganzen einige gemeinsame Merkmale feststellen, die illustrieren, was geschieht, wenn Heldendichtung aufhört, ein Volk wirklich zu beschäftigen und in Spannung zu halten. In erster Linie und als wichtigste Tatsache muß dabei festgehalten werden, daß der Wechsel in dem Augenblick eintritt, wo der Einzelne aufhört, der einzige, zentrale Gegenstand des Interesses zu sein, und durch etwas anderes ersetzt wird – durch ein wachsendes Interesse an lyrischen Momenten, an Träumen von Rittertum und Ritter-

lichkeit, an Geschick und Schicksal einer Nation oder an den rein literarischen Effekten von Charme und Humor. Mit anderen Worten, es geschieht, daß das, was lange als tragende Lebensphilosophie anerkannt wurde und alles Tun in einfache und leichtverständliche Wertkategorien einzuordnen verstand, um anderer Ziele willen aufgegeben wird, die halt andere Elemente des menschlichen Herzens in den Vordergrund rückten. Geschichtenerzählen bleibt auch dabei weiterhin der Kern aller Poesie, aber es konzentriert sich nicht mehr auf die Taten und Erhabenheit eines einzelnen Menschen. Es gibt viele Arten, menschliches Tun zu würdigen, und die Bewunderung großer Leistungen ist nur eine davon. Es ist genau so gut möglich, die Seltsamkeit dieses Tuns, seinen Charme, seine humorigen Seiten, seine Irrealität oder seinen moralischen Wert zu goutieren. Was auch immer der Grund sein mag: sobald die Achtung vor dem Einzelnen und seinen Tugenden einmal ihre Kraft verloren hat, muß eine neue Dichtungsart auf den Plan treten. Im besten Falle verliert der Einzelne seine alte Selbstbewußtheit, indem er menschlicher wird, als ein Held seinem Wesen nach überhaupt sein kann; im schlechtesten Falle hört er auf, als Einzelner zu zählen und wird zu einer Ziffer in einem phantastischen romantischen System, das mehr mit Abstraktionen als mit Individuen rechnet. Sobald der Dichter seine Aufmerksamkeit vom heroischen Menschen auf einen anderen Punkt verschiebt, zerstört er die Voraussetzungen, auf denen Heldendichtung allein blühen kann. Möglicherweise findet er nichts Umfassendes, das als Ersatz hinreichen könnte, und in diesem Fall verliert seine Dichtung selbst als Erzählung viel von ihrem Sinn und Wert – denn Erzählen erfordert immer einen zentralen, beherrschenden Standpunkt, wenn es alle Möglichkeiten seines Gegenstandes ausschöpfen will. Eine andere Möglichkeit ist die, daß der Dichter so sehr von einer bestimmten Geschmacksrichtung oder einer allgemeinen Idee absorbiert wird, daß sein Dichten sich kaum mehr mit den Charakteren und Taten von Menschen befaßt, sondern nur noch mit Teilen und einzelnen Elementen desselben – auch in diesem Fall kann seine Dichtung immer noch gut sein, aber nicht mehr dramatisch oder in irgendeinem Sinne Erzählung. Heldendichtung beruht auf Voraussetzungen, die nicht aufgegeben werden können, ohne ihren Charakter als Dichtung zu zerstören.

Zweitens findet bei den meisten dieser Umwandlungsprozesse eine Verlagerung der poetischen Zielsetzung statt. Selbstbewußte Erzählung, Roman, Ballade und literarisches Epos erregen Gefühle, die von denen, die Heldendichtung provoziert, völlig verschieden sind. Streben nach Ehre und Ruhm kann immer noch gegenwärtig sein, wie auch das Vergnügen an einer gut erzählten Geschichte, aber beide Reize werden von anderen Reizelementen und Attraktionen überlagert und oft sogar ersetzt. Selbst wenn, wie in vielen spanischen *Romances* und vielen englischen Balladen, der Erzählgegenstand unbestreitbar heroisch ist, wird er mit Mitteln attraktiv gestaltet, die der Heldendichter niemals ver-

wendet haben würde. Worauf es plötzlich ankommt, ist nicht die Geschichte, sondern die Situation, nicht eine Folge von Ereignissen, sondern ein einzelnes Ereignis, das manchmal aus verschiedenen Gesichtswinkeln und in verschiedenen Beleuchtungen dargestellt wird. So wird beispielsweise in *Edward, mein Edward* der Sohn, der seinen Vater tötet, vorgestellt, wie er nach dem Mord ist. Von der eigentlichen Tat hören wir so gut wie gar nichts; worauf es ankommt, ist der Geisteszustand des Sohnes, sein Schuldbewußtsein und sein Schicksalsgefühl, sein Haß auf seine Mutter und auf sich selber. Und so versteift sich beispielsweise in der spanischen *Romance* von Dona Alda der Dichter auf einen einzigen tragischen und schrecklichen Augenblick, auf einen furchtbaren Traum Aldas und ihre Entdeckung, daß dieser Traum ihr den Tod Rolands ankündigt (*Santullano*, S. 146 ff.). Diesen Vorgang umschreibt der Dichter mit edler und bewegender Poesie, aber der erzielte Effekt ist doch ganz verschieden von, beispielsweise, dem, den Homers Behandlung von Andromaches Schmerz bewirkt, als sie Achilleus Hektors Leichnam an den Mauern Trojas vorbeischieben sieht. Homer baut den Schmerz der Frau als Teilstück in eine lange und tragische Geschichte ein und setzt ihn mit der tragischen Entwicklung in engste Beziehung, aber der spanische Dichter produziert nur eine einzige Situation, in der plötzlich entdeckt wird, daß ein Angsttraum eine nur allzu direkte Verbindung mit der grausamen Wirklichkeit hat.

Drittens herrscht in der postheroischen Dichtung die Neigung vor, aus einer Geschichte mehr zu machen als nur eine simple Geschichte. Natürlich ist es auch in wirklicher Heldendichtung unmöglich, die großen Helden bis zu einem gewissen Grade nicht auch als Idealtypen der Männlichkeit zu behandeln, als Menschen, die vielleicht niemals existiert haben, deren Existenz aber dennoch als wunderbare Möglichkeit vorgestellt wird. Selten jedoch werden sie als Vorbilder, denen nachzueifern wäre, hingestellt. Die Dichter sind an ihnen um ihrer selbst willen, und weil sie hervorragende Menschen sind, interessiert. Postheroische Dichtung jedoch neigt dazu, mehr aus ihnen zu machen. Der Siegfried des *Nibelungenliedes* ist eine viel stärker idealisierte und abstrahierte Gestalt als der Sigurd der *Älteren Edda*; die edlen Patrioten des Ennius sind zunächst einmal Römer und erst in zweiter Linie Menschen; und selbst der Robin Hood der englischen Balladen ist zu einem Symbol für den mutigen und großzügigen Außenseiter avanciert, der aus ritterlichen Motiven gegen eine ungerechte Gesellschaftsordnung rebelliert. Darüberhinaus zeigt die postheroische Dichtung das Bestreben, ihren Geschichten neue Dimensionen zu eröffnen, indem sie ihnen symbolische oder allegorische Bedeutungen unterlegt oder sie als Illustrationen eines bedeutenden metaphysischen Gedankens benutzt. Die Helden sind nicht mehr nur sie selber, sondern Instrument höherer Zwecke und mysteriöser Mächte. Die beiden Frauen in *Der Ritter im Tigerfell*, die die Helden mit idealer Leidenschaft bewundern, sind Idealtypen der Fraulichkeit, dazu prädesti-

niert, Ergebenheit und Unruhe um sich zu verbreiten. Ein Großteil des Reizes von Isaakyans Deutung Mhers geht von der Tatsache aus, daß Mher als Symbol eines Menschen fungiert, der so mächtig und so selbstsicher ist, daß er keinen dauernden Platz in der menschlichen Gesellschaft finden kann. Herakles, wie Peisander und Panyassis ihn darstellten, scheint nicht bloß ein allmächtiger Held zu sein, der außerordentliche Taten vollbringt, sondern der Typ eines Menschen, der leidet, um den Willen der Götter zu erfüllen, und nach angemessener Zeit seinen Lohn erhält, indem er als Gleichberechtigter in den Olymp aufgenommen wird. Im französischen Roman verlagert sich das Interesse von den Heldentaten auf den Konflikt zwischen Tugend und Laster, und die tätigen Menschenwesen werden durch Abstraktionen ersetzt, die sich als Waffenträger maskieren und auf Burgen leben, aber dennoch bloß allegorische Wesen sind, die sich nicht einmal hinter menschlichen Namen verbergen, sondern lediglich Titel tragen, die den komplizierten Regelbüchern des höfischen Liebesdienstes entlehnt sind. In Balladen kann die Geschichte noch andere, neue Richtungen einschlagen. Sie erzählen manchmal von Männern, wie beispielsweise Tom dem Reimer, die kaum Helden sind, oder von Geschehnissen, die eher häuslich und sanft sind als heroisch. Eine Ballade kann sich, wie beispielsweise die spanische Ballade vom Grafen Arnaldos, um einen einzigen, puren Effekt drehen. Es stimmt, daß in einer bei den spanischen Juden Nordafrikas geläufigen Version diese Geschichte einen gefälligen, prosaischen Schluß hat, aber in der üblichen spanischen Version bleibt das Ganze ein mysteriöses Etwas. Ein Graf steht am Ufer des Meeres und sieht in der Ferne ein Schiff, von dem eine Stimme herüberklingt, die ihn zu sich ruft:

„Keinem Menschen lehr' ich, was ich singe,
Es sei denn, er segle mit mir davon.“ (Santullano, S. 857)

Das ist natürlich recht wundervoll, aber den realistischen Methoden des Helldengesangs doch sehr weit entrückt.

Natürlich kann Heldendichtung auch Seite an Seite mit diesen neuen Formen weiter existieren, wie das bei den primitiven Gesellschaften der Karakirgisen, der Usbeken und Armenier und anscheinend auch in Spanien für eine gewisse Zeitlang mit Sicherheit der Fall gewesen ist. Im Laufe der Zeit wird sie zweifellos unfähig, sich der Konkurrenz der neuen Kunst zu widersetzen, verliert immer mehr an Prestige und Popularität und verläuft irgendwo im Sande. Selbst wenn sie nicht mit einer ernsthaften Konkurrenz zu tun hat und ihr Ansehen zu behaupten vermag, leidet sie doch häufig unter organischen Beschwerden, verliert sie langsam an Gewicht und Kraft. Natürlich kann das Auftreten eines neuen, hochbegabten Dichters sie jederzeit in einem begrenzten Gebiet wieder neu beleben, und es ist nicht immer leicht, zwischen organischem Verfall und dem natürlichen Versagen schlechter Sänger zu unterscheiden. Dennoch lassen

sich einige der Weisen, in denen sich dieser Verfallsprozeß abwickelt, aufspüren. Er war nach allem wohl zu erwarten. Wenige Künste haben ein so langes Leben hinter sich wie die Heldendichtung, und es ist unvermeidlich, daß sie hin und wieder Zeichen der Senilität zeigt, besonders wenn sie in fernen, abgelegenen Gegenden praktiziert wird und durch reine Inzucht geschwächt erscheint. Das Wiederaufleben der russischen *Bylinen* in den letzten Jahrzehnten ist vielleicht nicht mehr als ein nur ephemeres oder künstlich hochgespieltes Phänomen, ist aber doch zweifellos ohne die neue Blutzufuhr von außen kaum vorstellbar. Sänger, die sich bisher auf Stoffe und Techniken beschränkten, die sie in ihrer engeren Heimat gelernt hatten, erfuhren durch die Verbesserung der Kommunikationsmittel und sogar durch Zeitungen und Bücher einen großen Auftrieb. Das Gleiche scheint auf Jugoslawien und Albanien zuzutreffen. Doch bevor das geschah, gab es, zumindest in Rußland, viele Anzeichen dafür, daß die Heldendichtung kränkelte und begonnen hatte, an Arterienverkalkung langsam einzugehen.

Das erste Symptom eines solchen Verfalls ist die Schrumpfung des Repertoires der Dichter. Geschichten, die einst weitverbreitet und populär waren, geraten aus dem Verkehr, werden vergessen und nicht mehr gesungen. Etwas dieser Art scheint in England im letzten Jahrhundert vor der normannischen Eroberung geschehen zu sein. Als Blütezeit der englischen Heldendichtung ist das achte und neunte Jahrhundert anzunehmen, als die reichen Quellen der kontinentalen, germanischen Sagenwelt ihr noch offen standen, und es ist bemerkenswert, daß nach dieser Zeit die vielen Geschichten, die den Dichtern des *Beowulf* und des *Widsith* noch bekannt waren, wenn auch nicht ganz aus dem Umlauf gezogen wurden, sich aber doch nur noch einer sehr geringen Popularität erfreuten. Einige von ihnen, wie etwa die Geschichte von Wieland dem Schmied, überlebten natürlich im Gedächtnis des Volkes oder in lokalen Kulturen, während andere, wie die Geschichte Offas, aus genealogischen und dynastischen Gründen in die Geschichtsschreibung eingingen. Tatsache ist weiterhin, daß noch um das Jahr 1000 ein reicher Mann es für wert hielt, den *Beowulf* aufschreiben zu lassen, was den Schluß zuläßt, daß ihm das Gedicht zumindest bekannt war, und es ist auch kaum zweifelhaft, daß das Interesse Alfreds an den alten Liedern ein wenig dazu beitrug, sie lebendig zu erhalten. Nichtsdestoweniger scheinen im zehnten und elften Jahrhundert die alten Geschichten ihren Reiz verloren zu haben. Die Historiker beziehen sich kaum auf sie, und in der Malerei und Bildhauerei finden sie keine Beachtung. Ihre Stelle wurde teilweise von neuen Dichtungen, wie *Brunanburh* und *Maldon*, eingenommen, die zeitgenössische Ereignisse behandelten. Aber was auch immer der Grund gewesen sein mag, die Angelsachsen scheinen ihrer alten Geschichten müde geworden zu sein, und die Folge war, daß das dichterische Repertoire immer mehr einschrumpfte, eine Situation, die der Lage auf Island völlig entgegen-

gesetzt war, wo Geschichten, die aus dem fünften Jahrhundert stammten, bis ins zwölfte Jahrhundert hinein ein überaus kräftiges Leben führten.

Etwas Ähnliches muß in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten und im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts in Rußland geschehen sein. Bis die Revolution den *Bylinen* als einer proletarischen Kunst neuen Auftrieb gab, scheinen die Sänger sich in eine immer enger werdende Sackgasse hineingearbeitet und einfach aufgehört zu haben, Geschichten zu erzählen, die noch ihren Vorfahren wohlbekannt waren. Wie sehr die Kunst noch in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts blühte, ist aus der Sammlung Ribnikows eindeutig ablesbar. Er schrieb dreiundzwanzig Stücke von Trofim Ryabinin, fünfzehn von Tschukow und dreizehn von Kusma Romanow auf, und, wie wir von Gilferding wissen, der die gleiche Region wenige Jahre später besuchte, stellen diese bei weitem nicht alle Lieder dar, die von den Sängern vorgetragen wurden, sondern nur eine lockere Auswahl. Die planmäßigen Bemühungen der neuesten Zeit, alle irgendwie vorhandenen *Bylinen* festzuhalten, haben weit weniger reiche Ernten gezeitigt. Ryabinins Urenkel produzierte zwölf *Bylinen*, also halb so viel wie sein großer Ahn. Im Gebiet von Pudoschsk, wo die Lieder von vierzehn Sängern aufgenommen wurden, produzierte kein Sänger mehr als sechzehn, während sechs nicht mehr als je eines hervorbrachten. Möglicherweise ist es nicht ungefährlich, zuviel aus diesem Beweismaterial herauszulesen. Vielleicht leben noch irgendwo Sänger, die fruchtbarer sind, deren Werke aber nicht aufgezeichnet wurden, und vielleicht auch hatten die Sänger, die nur wenige Stücke zum besten gaben, noch andere Gedichte in Reserve. Solche Überlegungen sind jedenfalls nicht von der Hand zu weisen, aber dennoch bleibt der allgemeine Eindruck bestehen, daß von einigen Sonderfällen, wie Marfa Kryukowa, abgesehen, die Sänger des zwanzigsten Jahrhunderts kleinere Repertoires aufzuweisen haben als ihre Vorgänger in früheren Jahrhunderten.

Zweitens vermögen lange Zeiträume die Sprache der Heldendichtung auszulaugen und zu verarmen, weil die Sänger die alten Formeln vergessen, ohne sie durch neue zu ersetzen. Etwas Ähnliches dürfte in England geschehen sein. Wie großartig auch die Sprache des *Maldon* und teilweise auch des *Brunanburh* ist, fehlt ihr doch der überquellende Reichtum der Sprache des *Beowulf*. Das soll nicht heißen, daß die direkte, weniger komplizierte Sprache des *Maldon* in mancher Beziehung nicht kräftiger und wirkungsvoller wäre als die des *Beowulf*, aber das hat seinen Grund darin, daß der Dichter an seiner großen Aufgabe wuchs und alle Hilfsmittel voll ausschöpfte. Tatsache bleibt, daß die Sprache der angelsächsischen Poesie hier schon etwas von ihrer alten Vielseitigkeit und Komplexität verloren hat. Was für *Maldon* und *Brunanburh* gilt, gilt in noch ausgesprochenerem Maße von den weniger bedeutenden Gedichten in der Angelsächsischen Chronik, die in der Tat einen faden und verarmten Eindruck hinterlassen – sicherlich nicht nur, weil sie das Werk wenig bedeutender

Dichter sind, da selbst unbedeutende Dichter in der Regel alle Formeln benutzen, die ihnen irgendwie erreichbar sind. Gerade wie die angelsächsische Dichtung viele ihrer alten Geschichten vergessen zu haben scheint, scheint sie auch einen Großteil ihres Formelschatzes verloren zu haben. Der Vereinsamung und Inzucht ausgeliefert, wurde sie schwächer, je älter sie wurde.

Etwas Ähnliches ist auch in Rußland zu beobachten. Daß vieles zwischen den goldenen Tagen von Kiew und dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, aus denen die meisten unserer ersten *Bylinen* stammen, verloren gegangen ist, kann kaum bezweifelt werden. Das *Igorlied* erweist, wie reich die Dichtersprache von Kiew einst gewesen sein muß; es enthält viele Phrasen und Ausdrücke, die man eigentlich in den *Bylinen* wiederzufinden hoffen durfte, die aber in ihnen nicht wieder auftauchen. Unheilvolle Vorzeichen werden darin in einer Weise beschrieben, die von späteren Dichtern sehr wohl wieder hätte aufgenommen werden können:

Schon harren im Laub die hungrigen Vögel . . .
Es schleichen die Wölfe durch Wald und Schlucht . . .
Es rufen die Adler das Raubzeug zur Atzung . . .
Es bellen die Füchse auf die roten Schilde der Recken.

Das Morgengrauen ist gleichermaßen erinnerungswürdig:

Lang zieht sich die Nacht, das Morgenrot zögert,
Tiefe Finsternis liegt auf den Feldern,
Die Nachtigall schlägt, ihr Schlag ist verstummt,
Doch wach sind die Krähen und kreischen und wimmern.

Doch solche und ähnliche Passagen, die für die Dichter von *Bylinen* wie geschaffen erscheinen, wurden nicht wieder aufgenommen und ihr Zweck von anderen Passagen erfüllt, die beträchtlich weniger gut und phantasievoll sind. Selbst noch in den letzten hundert Jahren kann dieser Prozeß der Verarmung verfolgt werden, wenn man beispielsweise die Werke von Männern wie Trofim Ryabinin mit denen seiner Nachfolger vergleicht:

Die Fäden in der einen Reihe der Stickerei waren aus Silber,
Die anderen Fäden waren aus rotem Gold;
Die Knöpfe waren geformt wie brave junge Männer,
Die Ösen waren geformt wie liebliche junge Mädchen:
Wenn sie geknüpft wurden, lagen sie in enger Umarmung,
Wenn sie aufgeknüpft waren, küßten sie sich nur.

(*Ribnikow*, I, S. 106)

Das schreit geradezu nach allgemeinem Gebrauch, scheint aber nicht wieder aufgenommen worden zu sein. Auch Ryabinins Zeitgenosse Tschukow, der aus

dem gleichen Distrikt stammte, findet einen Passus voll reicher Möglichkeiten, wenn er einen jungen Mann sein trauriges Los beklagen läßt:

„Warum nur, liebe Frau Mutter, bandest du mich nicht,
Als du mich gebarst, an einen weißen, heißen Stein,
Stecktest mich in einen Sack aus feinem Linnen
Und warfst mich in das blaue Meer?
Im Meer hätte ich für immer schlafen können.“

(*Ribnikow*, I, S. 162)

Selbst das scheint nicht in Umlauf gekommen zu sein. Wenn neuere Dichter das gleiche Thema berühren, benutzen sie ungleich langweiligere und weniger einfallsreiche Wendungen, so als ob sie jede Verbindung mit einer Vergangenheit verloren hätten, die ihre Aufgaben in einer großzügigeren Weise betrieb.

Eine dritte Form der Entartung wird in der eigentlichen Handhabung eines Erzählgegenstandes greifbar; es zeigt sich dabei die Neigung, einen Stoff immer weniger umfassend und eingehend zu behandeln, bis schließlich nur noch eine kurze Feststellung der Tatsachen ohne jede dichterische Dekoration oder Eigenart übrig geblieben ist. Das trifft sicherlich auf die historischen Gedichte – von *Brunanburh* abgesehen – zu, die in der Angelsächsischen Chronik überliefert sind. Von diesen fünf Gedichten hat das längste, *Der Tod Edgars*, siebenunddreißig Zeilen, und das kürzeste, *Die Eroberung der fünf Städte*, dreizehn Zeilen. Dennoch behandelt das erstere eine ganze Serie von bedeutsamen Ereignissen des Jahres 975 – den Tod des Königs und die Thronbesteigung des jungen Eduard, die Abreise Cyneweards, des Bischofs von Wells, aus Britannien, die antiklösterliche Bewegung in Mercia unter Aelfhere, die Vertreibung Oslacs, Grafen von Northumbria, das Auftreten des Kometen im Herbst und die große Hungersnot. Das zweite Gedicht erzählt, wie im Jahre 942 Edmund die fünf Städte Danelaws von den Dänen zurückeroberte – Leicester, Lincoln, Nottingham, Stamford und Derby. Beide Gedichte berichten von einer ganzen Serie von Ereignissen, deren jedes für sich zu seiner Zeit bestimmt nicht ohne Bedeutung war und es sicherlich verdient hätte, etwas ausführlicher besungen zu werden. Stattdessen erhalten wir kaum mehr als eine Synopse – so kurz sind die Gedichte und so konsequent halten sie sich an die bloßen, nackten Tatsachen. Die gleiche Technik ist auch in den anderen drei Gedichten beibehalten, und wir können uns des Gefühls nicht erwehren, daß die Dichter sich der Gelegenheit einfach nicht gewachsen zeigten, als sie an sich recht vielversprechende Ereignisse, wie beispielsweise den Tod Eduards des Bekenners, behandelten. Die Gedichte lassen jedenfalls die expansive Leichtigkeit vermissen, die ein besonderes Merkmal der angelsächsischen Heldendichtung in ihrer Blütezeit gewesen zu sein scheint, und obwohl sie größtenteils älter sind als der *Maldon*, deuten sie darauf hin, daß bereits im zehnten Jahrhundert der Umfang der Kunst zu schrumpfen begonnen hatte, und daß die Heldendichtung durch die

Konzentration auf den bloßen Aufriß der Fakten ihrer wesentlichen und erfreulicheren Eigenschaften bereits verlustig gegangen war.

Der gleiche Prozeß, wenn auch mit etwas anderen Folgen, ist in der armenischen Dichtung nachweisbar. Die modernen Stücke, die im *David von Sasoun* Aufnahme fanden, sind zwar nicht ganz so trocken und fade wie die Gedichte der Angelsächsischen Chronik, entfalten aber doch auch eine bemerkenswerte Faktizität und kurze Prägnanz. Episoden werden gleichsam nur im Vorübergehen und ohne große Rücksichtnahme auf ihre poetischen Möglichkeiten abgehandelt, und obwohl die Geschichten schon auf Grund ihres Stoffes immer interessant, spannend oder amüsant sind, werden sie, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, doch ohne echte Brillanz dargeboten. Sie sind die späten Früchte einer Tradition, die mindestens bis ins vierzehnte Jahrhundert zurückreicht und im Laufe der Jahre viel von ihrer Kraft verloren hat. Wenn wir sie mit den wenigen erhaltenen Bruchstücken der frühen armenischen Heldendichtung vergleichen, können wir leicht ermessen, welche Reichtümer hier verloren gegangen sind. Nehmen wir als Beispiel das weitverbreitete Thema von der Geburt eines Helden. In der modernen Version ist der Bericht von der Geburt Davids nichts weiter als die völlig schmucklose Feststellung nackter Tatsachen:

Als der zehnte Monat vorüber war,
Der zehnte Tag, die zehnte Stunde,
Gebar Armagan einen Sohn.
Sie taufte ihn. Sie nannten ihn David,
Und brachten ihn nach Hause. (*David Sasunskij*, S. 131)

Das ist die Mindestforderung der Geschichte, und der Dichter fühlte keinerlei Notwendigkeit, noch mehr zu geben. Aber das entsprach keineswegs der alten Manier. In einem poetischen Fragment, das in der *Geschichte* des Moses Chorenazi enthalten ist, wird die Geburt des Helden Vaagn in einer weitaus geheimnisvolleren und eindrucksvolleren Weise besungen:

Himmel und Erde erlitten die Qualen der Geburt,
Das Purpurmeer war in Geburtspein;
Aus dem Wasser erhob sich ein scharlachfarbenes Rohr,
Auf seinem Rücken erhob sich Nebel,
Auf seinem Rücken schlugen Flammen empor,
Aus den Flammen stieg ein Mann-Kind empor,
Und sein Haar war Feuer,
Und er hatte einen Bart aus Feuer,
Und seine Augen waren schön wie Sonnen. (*Arutyunyan*, S. 39)

Zwischen diesen Zeilen und dem *David von Sasoun*, wie wir ihn heute kennen, liegt eine unendlich lange Reihe von Jahren, und der Vergleich läßt erkennen, wie dünn und arm der heroische Stil im Laufe der Zeit geworden ist.

Verfall und langsame Auflösung der Heldendichtung sind im Grunde kaum eine Überraschung. Was überraschen muß, ist ihre bemerkenswerte Lebenskraft. Von allen Zweigen der Literatur scheint sie, vom Lied abgesehen, der langlebigste zu sein und ihren Charakter am wenigsten geändert zu haben. Sie scheint so lange lebensfähig zu sein, als die Menschen eine bestimmte Lebensanschauung bewahren und eine genügende Distanz einzunehmen vermögen, die sie in die Lage versetzt, imaginäre Geschichten von großen Taten zu genießen, ohne sich allzuviel Gedanken über deren tiefere Bedeutung zu machen. Heldendichtung gedeiht auf dem Boden einer Kombination von Eigenarten, die nicht alltäglich ist. Zunächst erzählt sie eine Geschichte, die genußreich ist, weil sie uns zu Zeugen spannender Ereignisse, wagemutiger Unternehmungen und dramatischer Höhepunkte macht; zum anderen ist Heldendichtung, solange sie Geschichten erzählt, sich immer völlig sicher, was die Ereignisse und die Menschen, die dafür verantwortlich sind, wert sind. Weil sie sich ihrer Werte so sicher ist und sie in klar greifbaren, überzeugenden Formen darzustellen versteht, besitzt sie eine Kraft, die anspruchsvolleren Dichtungsformen abgeht. Die Heldendichter widmen sich ihrer Aufgabe mit ungeteilter Aufmerksamkeit, ohne jeden Vorbehalt und von keinerlei Zweifel angekränkt, und das Resultat ist eine geradezu entzückende Simplizität, die nichts ausläßt, sondern alle Einzelheiten des Stoffs mit sicherem Auge und klarem Verstand vorstellt. Innerhalb dieser Grenzen ist Raum genug für Abwechslung und Unterschiede nicht nur zwischen zwei Völkern oder zwei Dichtern, sondern auch innerhalb eines einzelnen Gedichts. Der Dichter stellt eine lebendige Welt vor, so rund und fest, wie er sie nur immer machen kann. Natürlich kann auch er nicht über die Grenzen seiner Erfahrung und seiner Vorstellungskraft hinwegspringen, aber innerhalb dieser Grenzen kann er fast alle Elemente der bekannten Welt benutzen, um seiner Geschichte Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit mitzugeben. Manchmal mag die Heldendichtung eng und beschränkt erscheinen, weil den Dichtern ein umfassender Begriff von Leben und Welt mangelt, aber an anderen Stellen wieder zeigt sie eine fast universale Kraft und Reichweite, die in der ganzen Literatur unerhört ist. Wer immer das Gefühl hat, daß nach allem *Rolandslied* und *Beowulf* Welten angehören, deren allzu starre Ansichten das Vermögen einführender Sympathie behindern, wird das gleiche Gefühl kaum bei den tragischen Geschichten der *Älteren Edda* oder angesichts des übermenschlichen Strebens des *Gilgamesch* verspüren. Und falls jemand eine wirklich runde, umfassende Vision des Lebens wünscht, so wird er sie bei Homer finden, der am Uranfang der europäischen Dichtung steht und ein Beispiel gegeben hat, das bis heute noch unerreicht ist.

ANMERKUNGEN

VORBEMERKUNG DES ÜBERSETZERS

Im Vorwort zur englischen Ausgabe dieses Buches hatte C. M. Bowra exakte Rechenschaft abgelegt über die Übersetzungsmethode der zahlreichen dichterischen Texte, die er im Rahmen seiner Untersuchung zitiert. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle hatte er die Originaltexte benutzt und englische Übersetzungen selber angefertigt. Das traf auf alle griechischen, französischen, deutschen, spanischen und vor allem slawischen Sprachen zu. Was die letzteren angeht, das Russische also in erster Linie, einschließlich der aus dem Russischen übernommenen Texte der asiatischen Völkerschaften, und das Jugoslawische, hält sich auch die deutsche Ausgabe an die Versionen Bowras, bietet also Übersetzungen aus dem Englischen, ohne die Originale noch besonders zu Rate gezogen zu haben. Die einzige Ausnahme bildet hier W. Radloff, der seine Aufzeichnungen der karakirgisischen Heldenlieder seinerzeit in deutscher Sprache vorlegte; sie sind hier nach Radloffs Version zitiert. Bei den Zitaten aus dem »Igorlied« wurden R. M. Rilkes deutsche Prosaübersetzung und A. Luthers deutsche Versfassung zu Rate gezogen.

Wo sich der Autor bei den übrigen außereuropäischen Sprachen auf vorhandene englische Übersetzungen stützt, sind diese auch als Grundlage der deutschen Übertragung beibehalten worden. Das gilt für die chinesischen und japanischen Texte (von Arthur Waley verläßlich übersetzt) und vor allem für den Sonderfall des arabischen Gedichts vom »Diebstahl der Stute«, bei dem Bowra sich allein auf die Versfassung von W. S. Blunt verläßt, der sich die deutsche Fassung anschließt.

Bei fast allen Zitaten aus den übrigen europäischen Sprachen wurde auf bereits vorhandene deutsche Übersetzungen zurückgegriffen. Bei der Entscheidung in Fällen, wo mehrere solche Übertragungen zur Auswahl standen, wurde im Sinne der Funktion, die die Zitate hier zu erfüllen haben, der Wörtlichkeit und möglichen Nähe zum Original vor der künstlerisch-poetisch vielleicht gelungeneren Nachdichtung der Vorzug gegeben. Darüber hinaus wurden alle verwendeten Übertragungen am Original kontrolliert und in Fällen, wo die Interpretation Bowras eine wörtlichere Umschreibung notwendig machte, entsprechend variiert. Keinerlei Eingriffe erwiesen sich notwendig bei den Übertragungen Homers von J. H. Voss (»Ilias« und »Odyssee«) und Th. v. Scheffer (Hymnen), Hesiods (v. Scheffer) und des »Kalevala« (D. Welding). Beim »Rolandslied« wurde die immer noch beste deutsche Versübertragung von W. Hertz mit der neuen Prosaübersetzung von H. W. Klein verglichen. Die Beispiele aus der »Älteren Edda« stützen sich auf die Ausgabe von Hildebrand/Gehring, die Übersetzung folgt – wenn auch nicht starr – den Nachdichtungen F. Genzmers. Das gleiche gilt für »Beowulf«, »Finnsburglied« und »Waldere« (ebenfalls Genzmer), »Hildebrandslied« (G. Baesecke) und »Deor« (H. Naumann). Die übrigen lateinischen, griechischen, französischen, spanischen, angelsächsischen und nordischen Texte sind eigene Übersetzungen nach den Originalen.

Den unter dem Aspekt der Textüberlieferung schwierigsten Fall stellt das »Gilgamesch-Epos« dar. Bowra stützte sich auf eine russische (N. Gumilew) und eine englische (R. Campbell Thompson) Umschreibung der Fragmente und lieferte eine eigene Version. Dieser folgt die deutsche Übersetzung grundsätzlich (in der Verszählung, usw.), verwendet aber stofflich weitgehend die Übertragung von A. Schott und verläßt sich nur bei Stücken, die Schott nicht in seine deutsche Ausgabe übernommen hat, auf die englische Version. Womit natürlich kein neuer Beitrag zur Textkritik der Gilgamesch-Fragmente beabsichtigt ist.

Die bibliographischen Details aller benutzten Übersetzungen von dritter Hand sind im Literaturverzeichnis nachgewiesen, in dem auch alle bibliographischen Angaben, die in der englischen Ausgabe nur im Anmerkungsapparat aufgeführt wurden, zusammengefaßt sind.

H. G. S.

I

DAS HELDENGEDICHT

- 1 In seiner Ausgabe von Hesiods *Werke und Tage*, S. 16, bringt T. A. SINCLAIR die Theorie von den fünf Zeitaltern mit der Lehre Zarathustras in Verbindung, der vier verschiedene Zeitalter annahm, deren jedes tausend Jahre dauerte. Daraus folgert Sinclair, daß das Heldenzeitalter von Hesiod dem altüberlieferten System hinzugefügt worden sei.
- 2 Das Wort *Bogatyr*, aus dem persischen *Bahadur* abgeleitet, erscheint seit dem 13. Jh. in russischen Chroniken, wird aber dort als Bezeichnung für tatarische Krieger verwendet; vgl. dazu *Chronik von Hypatios* über die Krieger Baty Khans in den Jahren 1240 und 1243. Seit dem 15. Jh. hat das Wort die altrussischen Bezeichnungen für „Krieger“, wie beispielsweise *Udalez*, *Chrabr* und *Musch*, ersetzt.
- 3 Zu den Theorien über die Herkunft der Narten vgl. DUMÉZIL, S. 1–12.
- 4 PETROVIĆ, S. 190–193, beschreibt ein Erzählgedicht, das eine Schlacht zwischen den Fetischisten und den Moslems bei den Bambara des ehemaligen französischen Sudan feiert; vgl. dazu MUNGO PARK, *Travels*, Ausgabe von 1860, S. 311.
- 5 Über das *Kalevala* im allgemeinen vgl. COMPARETTI und BILLSON.
- 6 vgl. *Kogutei* und CHADWICK, *Growth*, III, S. 99–102.
- 7 vgl. CHADWICK, *Growth*, III, S. 480–483.
- 8 vgl. COHN, *Gold Khan*.
- 9 vgl. ROERICH in: *Journal of Royal Society of Bengal*, VIII, 1942. Ich verdanke diesen Hinweis W. A. C. H. DOBSON. Die Gedichte sind in verschiedenen tibetischen Dialekten überliefert, ebenso in Mongolisch und Buruschaski. Eine vollständige Nacherzählung der Geschichte liefert DAVID-NEEL.
- 10 vgl. besonders Kapitel 8, auch eine zweite Version in Kapitel 17. Ich verdanke diesen Hinweis Professor OTTO MAENCHEN.
- 11 Der Dichter HAN YÜ (768–824 n. Chr.) schrieb ein Gedicht über die Steintrommeln; vgl. dazu TREVELYAN, S. 30 ff.
- 12 Etwas Ähnliches scheint in Ägypten geschehen zu sein, wenn auch hier die Macht der Pharaonen das Abschreckungsmittel gewesen sein dürfte: die Pharaonen fühlten sich selber als göttliche Wesen; vgl. dazu den Siegesgesang von Thothmes dem Großen, zitiert bei HALL, S. 250 ff.
- 13 A. H. LEAHY gibt Prosa und Verse in englischer Übersetzung.
- 14 vgl. dazu A. CHODZO.
- 15 Das Wort *Bylina* (Mehrzahl *Byliny*) wird heute allgemein als Bezeichnung für ein russisches Heldengedicht gebraucht. Als erster benutzte es in diesem Sinne SACHAROW, und zwar in seinen *Pesni russkago naroda* von 1839, wo er es von der Phrase *po bylinam* des *Igorliedes*, was soviel wie „in Übereinstimmung mit den Tatsachen“ bedeutet, herleitete.
- 16 In *La Geste du Prince Igor* setzt M. SZEFTEL die Entstehung des Werks zwischen dem 25. September und Ende Oktober 1187 an. In der gleichen Publikation, S. 235–360, widerlegt R. JAKOBSON die Theorie A. MAZONS, daß das *Igorlied* ein „ossianisches“ Produkt des achtzehnten Jahrhunderts sei.
- 17 Auf einem etruskischen Spiegel im Vatikan erscheint Kalchas mit Flügeln abgebildet, ein Beweis dafür, wie J. D. BEAZLEY in *J. H. S. LXIX* 1949, S. 5 gezeigt hat, daß er weitgehend als Schamane vorgestellt wurde.
- 18 vgl. CASTRÉN, IV, S. 202.
- 19 vgl. N. K. CHADWICK, *Poetry and Prophecy*, S. 2.
- 20 Andere Versionen der gleichen Geschichte bei GARNETT, S. 278 ff.; vgl. auch PASSOW, Nr. CXCIV.
- 21 vgl. CHADWICK, *Growth*, I, S. 38.
- 22 vgl. CHADWICK, *Growth*, I, S. 54.
- 23 vgl. CHADWICK, *R. H. P.*, S. 210, 274, 284 und 290.
- 24 BESSONOW, I, S. 625 ff. gibt dreizehn verschiedene Versionen des Gedichts.
- 25 In der *Origo* S. 2 ff., bei PAULUS DIACONUS, I, 8; vgl. dazu CHADWICK, *H. A.*, S. 115.
- 26 vgl. dazu MENÉNDEZ PIDAL, S. 317 ff.
- 27 vgl. dazu ENTWISTLE, S. 307 ff.
- 28 vgl. LEGRAND, S. 75. Ein weiteres griechisches Beispiel bei BAGGALLY, S. 70.
- 29 vgl. dazu CHADWICK, *R. H. P.*, S. 219 ff.
- 30 Kap. 9; vgl. dazu N. KERSHAW, *Stories and Ballads*, S. 33 ff.
- 31 vgl. T. E. LAWRENCE, *Revolt in the Desert*, S. 94.
- 32 vgl. dazu vor allem *Growth*, III, S. 751 ff.
- 33 „Hebung“ meint hier nicht eine Silbe, sondern ein Wort oder eine Wortgruppe.
- 34 vgl. PHILPOTTS, S. 32 ff. Wahrscheinlich ist das älteste erhaltene Beispiel eines germanischen Verses die Inschrift auf dem sogenannten Goldenen Horn (um 500 n. Chr.), das 1802 aus dem Kopenhagener Museum gestohlen wurde: W. P. KER, *Dark Ages*, S. 232.
- 35 vgl. ENTWISTLE, S. 383.
- 36 Die sechzehnsilbige Zeile, *Bugarstica* genannt, ist wahrscheinlich die ältere und möglicherweise lediglich eine Zusammenfassung von zwei achtsilbigen Zeilen, wie sie heute noch im Bulgarischen vorkommen.
- 37 Das älteste Beispiel für dieses Versmaß ist wahrscheinlich das Lied, das Philipp von Makedonien auf dem Schlachtfeld von Chaironeia gesungen haben soll: *Δημοσθένης Δημοσθένους Παιανιεύς τὰδ' ἔλεπεν*. (PLUT. *Dem.* 20).
- 38 vgl. dazu HURGRONJE, II, S. 75. Die vierte Silbe reimt mit der sechzehnten und die achte mit der zwölften.
- 39 vgl. dazu G. KINKEL, S. 185 ff.
- 40 Inzwischen ist eines der beiden Pergamentblätter, auf denen das *Hildebrandslied* in eine Handschrift mit alttestamentarischen Texten eingetragen war, wieder aufgefunden und nach abenteuerlichen Irrfahrten durch die Vereinigten Staaten 1952 an die Kasseler Landesbibliothek zurückgegeben worden. Das andere Blatt blieb verschwunden. Über die Umstände der Wiederauffindung und seinen Anteil daran hat CARL SELMER (New York) in: *Wirkendes Wort*, VI, S. 122–125, ausführlichen Bericht erstattet (Anm. d. Übers.).
- 41 vgl. EINHARD, *Vita Caroli Magni*, 29.
- 42 vgl. NILSSON, S. 192.
- 43 vgl. STEPHENS, S. 32 ff.
- 44 vgl. dazu WIGHT DUFF, S. 72 ff.
- 45 vgl. dazu E. M. STEUART in: *Classical Quarterly*, XV, 1921, S. 31–37.
- 46 Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß auch die Etrusker eine Heldendichtung, ähnlich wie die Römer, besessen haben. Andernfalls wäre es schwierig, das gelegentliche Auftreten von Geschichten zu erklären, deren Inhalt auf Werken der bildenden Künste dargestellt ist und die offenbar nicht nur griechische Helden, sondern auch lokale Größen betreffen. Als Beispiele dafür seien Caille Vipinas und Avle Vipinas genannt, die auf einem Bronzespiegel in London und auf einem Wandgemälde in der Tomba François in Vulci erscheinen; vgl. dazu J. D. BEAZLEY in *J. H. S. LXIX*, 1949, S. 16–17.

II.

POESIE DER TAT

- 1 W. S. BLUNT hat in seinen *Collected Poems*, II, S. 129–217, eine bewunderungswürdige englische Übersetzung des Gedichts vorgelegt. Vielleicht ist es im strengsten Sinne kein Heldengedicht, enthält aber genügend heroische Elemente, um eine Berücksichtigung im Rahmen dieser Untersuchung zu rechtfertigen.
- 2 Das Spiel scheint einige Ähnlichkeit mit Bowling oder Curling zu haben, obwohl es offenbar mit Würfeln aus Bein, *altschiki*, gespielt wurde.
- 3 Historisch überliefert ist die Geschichte von Gottfried von Bouillon, der bei Antiochia mit einem einzigen Streich einen Türken vom Kopf bis zum Sattel in zwei Teile gespalten haben soll; vgl. dazu JENKINS, S. 104.
- 4 Der „Helmschmied“ hier ist natürlich Högni.

III

DER HELD

- 1 vgl. dazu die Anmerkungen CHAMBERS in seiner Ausgabe des *Widsith*, Cambridge, 1912.
- 2 „Kymkap“ muß eine besondere Pferdeart gewesen sein.
- 3 vgl. auch *Beowulf*, 2630 ff.
- 4 vgl. HENRICI, *Das deutsche Heldenbuch*, S. 501 ff.
- 5 vgl. VON LILIENCRON, *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*, S. 84 ff.
- 6 vgl. HOLDER in seiner Ausgabe des *Saxo Grammaticus*, S. 244.
- 7 vgl. dazu TRAUTMANN, I, S. 176 ff.

IV

DER REALISTISCHE HINTERGRUND

- 1 vgl. CHADWICK, R. H. P., S. 96, und dessen Hinweis auf RAMBAUD, *Les Tsarines de Moscou*, in: *Revue des Deux Mondes*, 1873, S. 516.
- 2 vgl. auch RADLOFF, V, S. 43.
- 3 *Travels in the Morea*, I, S. 499, zitiert bei H. MICHELL in: *Classical Review*, LXII, 1938, S. 44.
- 4 vgl. auch ORLOW, S. 61.
- 5 vgl. E. SAMTER, *Volkskunde in Homer*, 1923, S. 98 ff.
- 6 Andere Berichte über das gleiche Thema bei SOKOLOW, S. 38, 42–44 und 124.
- 7 vgl. DUSSAUD, S. 417 ff.

V

MECHANISCHE ERZÄHLMITTEL

- 1 Betr. der „Eberbilder“ vgl. KLAEBER, Tafel 3. Der dort abgebildete Helm von Vendel, Uppland, dürfte gegen Ende des 7. Jahrhunderts hergestellt worden sein.
- 2 vgl. auch GORDON, S. 100. Der „weiße Ochse“ hat die verschiedensten Deutungen erfahren: er soll ein Wal, ein Rochen oder ein Tintenfisch gewesen sein.
- 3 Der Name des Autors dieses Gedichts wird nicht genannt.

VI

DIE KOMPOSITIONSTECHNIK: SPRACHE

- 1 vgl. *Cid*, 2764, 3671 und 1423, *Aliscans*, 249, und *Gui de Bourgogne*, 4302. Vgl. dazu MENÉNDEZ PIDAL, S. 330 ff.

- 2 vgl. dazu LORIMER, S. 474.

3 In: *Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde*, 1909, S. 13 ff.; *Sitzungsberichte d. k. k. Akademie in Wien*, Bd 176, 1914/15.

- 4 MICHELL, S. 186; vgl. dazu CHADWICK, *Growth*, III, S. 179.

5 vgl. PARRY, *L'Épithète* und *Les Formules*.

6 Beispiele dazu diskutiert PARRY in *L'Épithète*, S. 221 ff.

7 Auch in einigen anderen Fällen widerspricht bei Homer das traditionelle Epitheton dem Sinn der Stelle, möglicherweise ohne daß der Leser oder Hörer das gleich bemerkt. So wird beispielsweise der Himmel „sternenbedeckt“ genannt, obwohl es Tag ist (*Il.* XV, 440; *Od.* IX, 527; *Od.* XII, 380), so heißt Aias Hektor „großherzig“ (*Il.* XIV, 440) und so nennt Zeus den Schurken Aigisthos an einer Stelle „tadellos“ (*Od.* I, 29). Zu Aristarchos' Behandlung und Deutung dieser Tatsachen vgl. PARRY, *L'Épithète*, S. 148 ff.

8 Ich verdanke den Hinweis auf diese Möglichkeit H. T. WADE-GERY.

9 vgl. LABORDE, S. 54, und *M. L. R.*, XIX, S. 410 ff.

10 Das ist möglicherweise ein Sonderfall. Vgl. unten S. 286.

11 Wie der *Beowulf* wiederholt auch das *Rolandlied* nur selten komplette Zeilen. Die einzigen Beispiele sind 576 und 3755, 2943 und 4001, 2646 und 3345, 1412 und 3381, 828 und 3613.

VII

DIE KOMPOSITIONSTECHNIK: ERZÄHLMUSTER

- 1 vgl. dazu *Dumézil*, S. 45 f.

2 vgl. dazu *Bassett*, S. 120 ff.

3 vgl. *Kershaw*, S. 142 ff.

VIII

EINIGE KOMPOSITORISCHE BESONDERHEITEN

- 1 vgl. dazu J. B. BURY, *C. A. H.*, II, S. 502.

2 Wie zum Beispiel in den Versen 1344, 1379, 1887, 2421 und 2685.

3 vgl. WOODHOUSE, S. 215 ff.

4 vgl. WIEDEMANN, S. 25 ff.

5 vgl. etwa VIRGIL. *Aen.*, II, 273.

6 vgl. SUCHIER, *Chanson de Guillaume*, S. LIV.

IX

UMFANG UND ENTWICKLUNG

1 Darüber berichtet M. MURKO in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 1919, S. 294.

2 vgl. SCHIRMUNSKIJ-SARIFOW, S. 61–69. Teile des Gedichts sind ins Russische übersetzt worden und finden sich in *Antologiya usbeksoi poesij*, Moskau 1950, S. 20–40.

3 E. MOSOLKOW in *Manas*, S. 10.

4 ebda S. 18.

5 Erwähnt seien besonders die Versuche von S. J. STOJKOVIĆ in seinen *Lazarica* und von L. DIMITRIJEVIĆ in *Kosovo*.

6 Den neuesten Versuch auf diesem Gebiet unternahm N. V. WODOWOSOW in *Russkij narodnyi epos*.

X

TRADITION UND WEITERGABE

- 1 vgl. CHADWICK, *Growth*, III, S. 867 ff.
- 2 PETROVIĆ in *Afrika*, S. 190 ff. Ich verdanke diesen Hinweis A. B. LORD.
- 3 vgl. BÉDIER, *Légendes*, III, S. 42 ff., und auch des gleichen Verfassers *Commentaire*, S. 26 ff.
- 4 vgl. dazu die Anmerkungen von S. A. KOSIN in *Dschangariada*, S. 78 ff.
- 5 vgl. dazu LORIMER, S. 95–99.
- 6 vgl. dazu A. MEILLET, *Les Origines*, S. 37–71.
- 7 Überliefert in *Origo Gentis Langobardorum*, hrsg. v. PERTZ, S. 2; vgl. auch PAULUS DIACONUS, *Hist. Lang.* I, 8 und dazu die Ausführungen oben S. 26.
- 8 MS. COTTON, Vesp. DIV (fol. 139 b), zitiert von R. W. CHAMBERS in seiner Ausgabe des *Widsith*, S. 254.
- 9 Diese Ansicht vertritt T. W. ALLEN in *Origins*, S. 98–109.
- 10 vgl. dazu die Ausführungen von C. L. WRENN in *Beowulf* von Clark Hall, S. 12.
- 11 vgl. S. A. KOSIN in *Dschangariada*, S. 70 ff.
- 12 vgl. THOMPSON, S. 149 ff.
- 13 vgl. S. A. KOSIN in *Dschangariada*, S. 72 ff.
- 14 Schol. Soph. *El.* 6 berichtet von Wolfsopfern, die Apollon dargebracht wurden; Aristoteles, *H. A.* VI, 35 behauptet, daß Apollons Mutter, Leto, bei seiner Geburt in eine Wölfin verwandelt worden sei.
- 15 Andere Versionen des gleichen Themas bei RADERMACHER, S. 13 ff.
- 16 GASTER weist an der gleichen Stelle einige Ähnlichkeiten dieser Geschichte mit der Geschichte Orions nach, den Artemis tötet, weil er sie beleidigt hat.
- 17 T. E. PEET, in *C. A. H.*, II, S. 223, zitiert die Geschichte von Anubis und Bet aus dem d'Orbiny-Papyrus.

XI

DER SÄNGER

- 1 So leugnete der Ainu-Sänger Wakarpa, der *Kutune Schirka* vortrug, jede Verantwortung für die Komposition des Gedichts; vgl. dazu WALEY, *Botteghe Oscure*, VII, S. 236.
- 2 vgl. KERSHAW, *Ballads and Stories*, S. 33 ff.
- 3 ROCKHILL, *The Journey of Friar John*, S. 11.
- 4 DERS., *Journey of Friar William*, S. 62 und 138.
- 5 vgl. dazu GUI D'AMIENS, *Carmen de Hastingae proelio*, hrsg. von F. MICHEL, in: *Chroniques anglo-normandes*, III, S. 18; HENRY OF HUNTINGDON, *Historia Anglorum*, VI, 30; und GEOFFROI GAIMAR, *Estorie des Engleis*, 5271 ff.
- 6 Diese Information verdanke ich A. B. LORD.
- 7 SCHKLOWSKI, S. 209; vgl. CHADWICK, *Growth*, III, S. 186.
- 8 vgl. vor allem G. WIEMER.
- 9 vgl. unten S. 475.
- 10 Hurgronje in einem Brief an DRERUP, S. 57.
- 11 vgl. PLUMMER, *Bedae Op. Hist.*, II, S. 289.
- 12 vgl. dazu *Widsith*, 45 ff. und *Saxo*, S. 205–213.
- 13 FLETCHER, S. 142.
- 14 Zitiert aus MS Bibl. Nat. Lat. 16481 bei DE LA MARCHE, S. 445.
- 15 Gorogli ist hier die gleiche Person wie Kurroglou.
- 16 vgl. dazu die Geschichte, die ISOCRATES, *Helena* 64, den Homeriden zuschreibt und wonach Helena dem Homer in einem Traum erschien und ihn aufforderte, die Geschichte des Zuges nach Troja zu erzählen.
- 17 PINDAR, *Nem.* II, 1 ff. mit Scholien; Harpocration, s. v. Ὀμηρίδαι; STRABO, 645; PLATO, *Rep.* 599 D; *Ion*, 530 C; vgl. dazu ALLEN, *Origins*, S. 42–50.

- 18 Die Überlieferung von Homers Blindheit hat möglicherweise von diesem Hymnos ihren Ausgang genommen, da alle anderen Hinweise auf sie späteren Datums und unverlässlich sind.

XII

INNERHALB DER TRADITION

- 1 zitiert bei MACLER, II, S. 30 ff. nach S. HAIKOUNI, *Eminian, asgagrakan joghowadzu*, II, S. 19–50, Moskau, 1901.
- 2 *Chron. Min.* I, S. 475; II, S. 22; SIDONIUS APOLLINARIS, *Carm.* VII, 234 ff.; vgl. dazu THOMPSON, S. 65.

XIII

ARTEN HELDISCHER GEISTESHALTUNG

- 1 Mögliche Ausnahmen stellen vielleicht die Verse 138 ff., 560 ff., 793 ff. und 841 ff. dar, doch ist keineswegs sicher, daß der Autor hier einen humoristischen Sinn beabsichtigte.
- 2 Ich bin J. B. BAMBOROUGH zu Dank verpflichtet, mich auf dieses und das folgende Beispiel aufmerksam gemacht zu haben.

XIV

HELDENDICHTUNG UND GESCHICHTE

- 1 vgl. CONTENAU, S. 51 ff.
- 2 So J. LAVIN bei Rootham, S. 19–20.
- 3 vgl. STEPHENS, S. 32 ff.
- 4 Als Incgentheow und Hlith in Vers 116; vgl. dazu SAXO, S. 154 f.
- 5 JORDANES nennt ausdrücklich Priskos als seinen Gewährsmann; vgl. dazu THOMPSON, S. 148–50.

XV

DER NIEDERGANG DER HELDENDICHTUNG

- 1 vgl. die Monographie über den Dichter von M. LAMBERTZ, Leipzig, 1949.
- 2 In einem Brief vom 28. Januar 1916 an A. A. ISMAILOVA.
- 3 Für die traditionelle Version vgl. oben S. 284 f.
- 4 Es existiert eine gute englische Prosäübersetzung des Werks von MARJORY WARDROP, 1938 in Moskau veröffentlicht, und eine ausgezeichnete Übertragung in russische Verse von SCHALWA NUZUBIDSE, Moskau 1943.
- 5 vgl. C. M. BOWRA in *New Chapters in the History of Greek Literature*, hrsg. v. J. U. POWELL, S. 21–30.
- 6 Die Nachweise für Panyassis beziehen sich auf die Ausgabe von KINKEL, 1877; die Nachweise für Antimachos beziehen sich auf B. WYSS.
- 7 vgl. SPARROW, S. 67–110.

LITERATURVERZEICHNIS

- ABBOT, G. F.: *Songs of Modern Greece*. Cambridge 1900.
- ALLEN, T. W.: *Homeri Opera*, Bd V. Oxford 1912.
- DERS.: *Homer. The Origins and the Transmission*. Oxford 1924.
- Amran – Osetinskij Epos*. Moskau 1932.
- ANDREJEW, N. P.: *Byliny – Ruskij Geroitscheskij Epos*. Moskau 1938.
- ARAVANTINOS, P.: Συλλογή δημώδων ᾠμάτων τῆς Ἠπείρου. Athen 1880.
- ARUTYUNYAN, S. S., und KIRPOTIN, V. J. (Hrsg.): *Antologija Armyanskij Poesij*. Moskau 1940.
- Asser's Life of King Alfred*, hrsg. v. W. H. STEVENSON. London 1904.
- ASTACHOWA, A. M.: *Byliny Pudoschskogo Kraya*. Petrosawodsk 1941.
- BAGGALLY, J. W.: *The Kleptic Ballads in Relation to Greek History*. London 1936.
- BASSETT, S. E.: *The Poetry of Homer*. Berkeley 1938.
- BÉDIER, J.: *La Chanson de Roland commentée*. Paris 1927.
- DERS.: *Les légendes épiques*, 4 Bde. Paris 1927.
- Beowulf*, aus d. Angelsächsischen übertragen v. FELIX GENZMER. Stuttgart 1953 (Univ.-Bibl. Nr 430).
- BESSONOW, P. A.: *Kaleki perechoschie*, 6 Bde. Moskau 1861/64.
- BILLSON, C. J.: *Popular Poetry of the Finns*. London 1900.
- BLUNT, W. S.: *Collected Poems*, 2 Bde. London 1914.
- BOGIŠIĆ, V.: *Narodne Srpske Pjesme*. Belgrad 1878.
- BOSSERT, H. T.: *Altkreta*. Berlin 1923.
- BOWRA, C. M.: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford 1930.
- Brunanburh*, hrsg. v. A. CAMPBELL. London 1938.
- Cambridge Ancient History*, hrsg. v. J. B. BURY und anderen, 12 Bde. Cambridge 1923/39 (Abgek.: C. A. H.).
- CARPENTER, R.: *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Berkeley 1946.
- CASTRÉN, M. A.: *Nordische Reisen und Forschungen*, 12 Bde., hrsg. u. aus d. Schwedischen übersetzt v. A. SCHIEFNER. St. Petersburg 1853/58.
- CHADWICK, H. M. und N. K.: *The Growth of Literature*, 3 Bde. Cambridge 1932, 1936, 1940 (Abgek.: Grouth).
- CHADWICK, H. M.: *The Origin of the English Nation*. Cambridge 1907 (Abgek.: Origin).
- CHADWICK, H. M.: *The Heroic Age*. Cambridge 1912 (Abgek.: H. A.).
- CHADWICK, N. K.: *Russian Heroic Poetry*. Cambridge 1932 (Abgek.: R. H. P.).
- CHADWICK, N. K.: *Poetry and Prophecy*. London 1942.
- CHETTÉOUI, W.: *Un Rapsode russe*. Paris 1942.
- CHODZO, A.: *Specimens of the Popular Poetry of Persia*. London 1842.
- Cantar de mio Cid*, hrsg. v. R. MENÉNDEZ PIDAL, 3 Bde. Madrid 1924.

- CLARKE, E. D.: *Travels in Various Countries*, 8 Bde. London 1816/18.
- COHN, N.: *Gold Khan*. London 1946.
- COMPARETTI, D.: *Der Kalewala*. Historisch-kritische Studie über den Ursprung der großen nationalen Epopöen (dt. Ausgabe). Berlin 1892.
- CONTENAU, G.: *La Glyptique syro-hittite*. Paris 1922.
- David Sasunskij – Armyanskij Narodnyi Epos*. Moskau 1938.
- DAVID-NEEL, A., und YONGDEN: *The Superhuman Life of King Gesar of Ling*. London 1933.
- Deor*, in: *Frühgermanentum. Heldenlieder und Sprüche*, hrsg. u. übersetzt v. H. NAUMANN. München 1926.
- DE VRIES, J.: *Altnordische Literaturgeschichte*, 2 Bde. Berlin 1941.
- DERSCHAWIN, N. S.: *Bolgarskaja Narodnaja Poesija*. Moskau 1944.
- DIMITRIJEVIĆ, L.: *Kosovo*. Sarajewo 1924.
- DINNIK, V.: *Skasanniya o Nartach*. Moskau 1944.
- DOSON, A.: *B'lgarski Narodni Pesni*. Paris 1875.
- DRERUP, E.: *Das Homerproblem in der Gegenwart*. Würzburg 1921.
- Dschangariada – Geroitscheskaya Poema Kalmikow*, hrsg. v. S. A. KOSIN. Moskau 1944.
- DUFF, J. WIGHT: *Literary History of Rome*. London 1908.
- DUMÉZIL, G.: *Légendes sur les Nartes*. Paris 1930.
- DUSSAUD, H.: *Les Civilisations préhelléniques*. Paris 1914.
- Edda*. Die Lieder der älteren Edda, hrsg. v. KARL HILDEBRAND u. HUGO GEHRING. Paderborn 1922.
- Edda*, übertragen v. FELIX GENZMER, hrsg. v. HANS KUHN, 2 Bde. Düsseldorf 1963. (Sammlung Thule. Bd 1 u. 2).
- ENTWISTLE, W. J.: *European Balladry*. Oxford 1930.
- FARAL, J.: *Les Jongleurs en France*. Paris 1910.
- Finnsburglied*, aus d. Angelsächsischen übertragen v. FELIX GENZMER. Stuttgart 1953.
- FLETCHER, R.: *Russia at the Close of the Sixteenth Century*. London 1856.
- GAIMAR, G.: *Estorie des Engleis*, hrsg. v. T. D. HARDY u. T. C. MARTEN, 2 Bde. London 1888.
- GARNETT, L. M., und STUART-GLENNIE, J. S.: *Greek Folk Poesy*, Bd 1. London 1896.
- GASTER, T. H.: *Thespis*. New York 1950.
- GAUTIER, L.: *Les Epopees françaises*, 3 Bde. Paris 1866/68.
- GILFERDING, A. F.: *Oneschskiye Byliny*, 3 Bde. St. Petersburg 1866/1904.
- Gilgamesch-Epos*, neu übersetzt u. mit Anmerkungen versehen v. A. SCHOTT, durchgesehen u. ergänzt v. W. v. SODEN. Stuttgart 1958 (Univ.-Bibl. Nr. 7255/35a); –, zu einem Ganzen gestaltet v. G. BURKHARDT. 1955 (Insel-Bücherei. Nr 203).
- GORDON, CYRUS H.: *Ugaritic Literature*. Rom 1949.
- GREGORAS, NIKEPHOROS: *Byzantina Historia*, hrsg. v. LUDWIG SCHOPEN, 2 Bde. Bonn 1829/30.
- GRESSMANN, H.: *Das Gilgamesch-Epos*. Berlin 1881.
- GUI D'AMIENS: *Carmen de Hastingae proelio*, hrsg. v. F. X. MICHEL, in: *Chroniques anglo-normandes*, 3 Bde. Paris 1850/53.
- HALL, C.: *Beowulf*. London 1950.
- HALL, H. R.: *Ancient History of the Near East*. London 1919.
- HENRICI, E.: *Das deutsche Heldenbuch*, Auswahl u. verbindende Erzählungen. Stuttgart 1887.
- HENRY VON HUNTINGDON: *Historia Anglorum*, hrsg. v. T. ARNOLD, 6 Bde. London 1879.
- Hesiod: Werke und Tage*, in: *Sämtliche Werke*, dt. v. TH. v. SCHEFFER. Wiesbaden 1947.
- Hildebrandslied*, mit alt- u. neuhochdeutschen Texten hrsg. v. G. BAESCKE. Halle 1945.
- Homer: Ilias*, übersetzt v. J. H. VOSS.
- Homer: Odyssee*, übersetzt v. J. H. VOSS.

HOMER. *Die homerischen Götterhymnen*, verdeutscht v. TH. v. SCHEFFER. Leipzig 1947.

HURGRONJE, S.: *The Achehnese*. London 1906.

Igorlied, Die Mär von der Heerfahrt Igers, der ältesten russischen Heldendichtung dt. nachgedichtet v. A. LUTHER. München 1923.

Igorlied, Eine Heldendichtung, übertragen v. R. M. RILKE, in: *Werke*, Auswahl in 2 Bden. Leipzig/Wiesbaden 1953.

ISAAKYAN, A.: *Isbrannje Stichi*. Moskau 1945.

JASTREMSKI: *Literatura Jakutow*. Leningrad 1929.

JENKINS, T. A.: *La Chanson de Roland*. New York 1934.

JORDANES: *Getica*, hrsg. v. C. A. CLOSS. Stuttgart 1861.

Journal of Hellenic Studies, hrsg. v. The Society for the Promotion of Hellenic Studies. London 1880 ff. (Abgek.: J.H.S.).

JULIANUS: *Misopogon*, in: *Juliani imperatoris quae supersunt praeter reliquias apud Cyrillum omnia*, hrsg. v. F. C. HERTLEIN, 2 Bde. Leipzig 1875/76.

Kalevala. Das Nationalepos der Finnen. Nach der zweiten Ausgabe ins Dt. übertragen v. A. SCHIEFNER, 1852; in neuer Übersetzung durch D. WELDING, 1948; kritische Neuausgabe v. H. FROMM in Vorbereitung.

KARADŽIĆ, V. S.: *Srpske Narodne Pjesme*, 12 Bde. Belgrad 1932/36.

KAUN, A.: *Soviet Poets and Poetry*. Berkeley 1943.

KER, W. P.: *The Dark Ages*. London 1904. (Abgek.: D. A.).

DERS.: *Epic and Romance*. London 1908. (Abgek.: E. R.).

KERSHAW, N. (Hrsg.): *Stories and Ballads of the Far Past*, aus d. Nordischen ins Englische übersetzt. Cambridge 1921.

DERS.: *Anglo-Saxon and Norse Poems*. Cambridge 1922.

KINKEL, G.: *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Leipzig 1877.

KIRBY, W. F.: *The Hero of Esthonia*, 2 Bde. London 1895.

KIREJEWSKI, P.: *Pesni Sobrannja*, 7 Bde. Moskau 1860.

KLAEBER, F.: *Beowulf and the Fight at Finnsburgh*. London 1941.

Kogutei – Altaiski Epos, hrsg. v. V. SASUBRIN u. N. DMITREW. Moskau 1935.

KRAUSS, F. S.: *Slawische Volksforschungen*. Leipzig 1908.

KRAWSTOW, N.: *Serbskij Epos*. Moskau 1933.

KRYUKOWA, M.: *Byliny*, 2 Bde. Moskau 1939.

LABORDE, E. D.: *Byrhtnoth and Maldon*. London 1936.

LAMBERTZ, M.: *Gjerj Fishita und das albanische Heldenepos Lahuta e Malcis – Laute des Hochlands*. Leipzig 1949.

LAWRENCE, T. E.: *Revolt in the Desert*. London 1927. (Dt. Ausgabe: *Aufstand in der Wüste*, übersetzt v. D. v. MIKUSCH. Leipzig 1927; Fischer-Bücherei, Bd 177. 1957).

LEAHY, A. H.: *The Courtship of Ferb*. London 1902.

LEGRAND, E.: *Recueil des chansons populaires grecques*. Athen/Paris 1874.

LILIENCRON, R. FRH. v.: *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*. Stuttgart 1885.

LORIMER, H. E.: *Homer and the Monuments*. London 1951.

LOW, D. H.: *The Ballads of Marko Kraljević*. Cambridge 1922.

MACLER, F.: *Contes, légendes et épopées populaires d'Arménie*. 2 Bde. Paris 1933.

Maldon, hrsg. v. E. K. GORDON. London 1937.

Manas – Kirgiskij Epos. Moskau 1946.

MANSI, G. D.: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 31 Bde. Florenz 1757/98.

MARCHE, L. DE LA: *La Chaire française au XIII^e siècle*. Paris 1908.

MARKOW, A.: *Belomorskiya Byliny*. Moskau 1901.

MAZON, A.: *Bylines*. Paris 1908.

MEILLET, A.: *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris 1923.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Poesia juglaresca y juglares*. Madrid 1924.

MICHELL, J. und R.: *The Russians in Central Asia*. London 1865.

MILLER, V.: *Byliny Novoy*. Moskau 1908. (Abgek.: Miller).

DERS.: *Otscherki Russkoy Narodnoy Slowesnosti*, 3 Bde. Moskau 1897/1924. (Abgek.: Miller, Otscherki).

MIREAUX, E.: *La Chanson de Roland*. Paris 1943.

Modern Language Review, The. Cambridge 1905 ff. (Abgek.: M. L. R.).

MOREL, W.: *Fragmenta Poetarum Latinorum*. Leipzig 1927.

MORISON, W. A.: *The Revolt of the Serbs against the Turks 1804–1813*. Cambridge 1942.

MÜLLER, K.: *Fragmenta Historicorum Graecorum*. Paris 1841. (Abgek.: F. H. G.).

MURKO, M.: *Geschichte der älteren südslawischen Literaturen*. Leipzig 1908. (Abgek.: Murko I).

DERS.: *Bericht über eine Reise*, in: Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd 173, Abh. 3. Wien 1913. (Abgek.: Murko II).

DERS.: ebda, Bd 176, Abh. 2. Wien 1915. (Abgek.: Murko III).

NECHAJEW, A.: *Isbrannje Byliny*. Petrosawodsk 1938.

NILSSON, M. P.: *Homer and Mycenae*. London 1933.

ORDERICUS VITALIS: *Historia ecclesiastica*, hrsg. v. A. LE PRÉVOST und DELISLE, 5 Bde. Paris 1838/55.

Origo Gentis Langobardorum, hrsg. v. G. H. PERTZ. Hannover 1874.

ORLOW, A. S.: *Kasaksij Geroitscheskij Epos*. Leningrad/Moskau 1945.

PARK, M.: *Travels*. London 1860.

PARRY, M.: *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris 1928. (Abgek.: Parry, L'Épithète).

DERS.: *Les Formules et la métrique d'Homère*. Paris 1928. (Abgek.: Parry, Les Formules).

DERS.: *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making – I. Homer and Homeric Style*, in: *Harvard Studies in Classical Philology*. Harvard 1930. (Abgek.: Parry, Studies I).

DERS.: *II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, ebda, 1932. (Abgek.: Parry, Studies II).

DERS.: *The Traditional Metaphor in Homer*, in: *Classical Philology*, 1933. (Abgek.: Parry, Trad. Met.).

PASSOW, A.: *Carmina popularia Graeciae recentioris*. Athen 1932.

PAULUS DIACONUS: *Historia Langobardorum*, in: *Monumenta Germaniae Historica*, Reihe: *Scriptores*. Hannover 1878.

PAULY, A., und WISSOWA, G.: *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften*. Stuttgart 1894 ff.

PETROVIĆ, R.: *Afrika*. Belgrad 1930.

PHILPOTTS, B. S.: *Edda and Saga*. London 1951.

PLUMMER, CH. (Hrsg.): *Bedae Opera Historica*, 2 Bde. London 1896.

POLITIS, N. G.: *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὸ Τραγοῦδια τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ*. Athen 1932.

POWELL, J. U. (Hrsg.): *New Chapters in the History of Greek Literature*. Oxford 1933.

PROCOPIUS: *De Bello Vandalico*, hrsg. v. J. HAURY. Leipzig 1905. (Abgek.: Bell. Van.).

DERS.: *De Bello Gothico*, hrsg. v. J. HAURY. Leipzig 1905. (Abgek.: Bell. Got.).

RADERMACHER, L.: *Die Erzählungen der Odyssee*. Wien 1915.

RADLOFF, DR. W.: *Proben der Volksliteratur der türkischen Stämme*, 10 Bde. St. Petersburg 1866/1904.

RIBNIKOW, P. N.: *Pesni*, 3 Bde. Moskau 1909/10.

Rigord: Rigordi Vita Philippi Augusti 1179–1208, hrsg. v. A. DUCHESNE, in: *Historiae Francorum Scriptores coetanei*, 5 Bde. Paris 1636/49.

ROCKHILL, W. W.: *The Journey of Friar John of Pian de Carpini*. London 1903.
 DERS.: *The Journey of Friar William of Rubruck*. London 1903.
 ROERICH, G. N.: *The Epic of King Kesar of Ling*, in: *Journal of Royal Society of Bengal*, VIII, 1942.
Rolandslied. Das älteste französische Epos, übersetzt v. W. HERTZ. Stuttgart 1861. – *Le Chanson de Roland*, übersetzt v. H. W. KLEIN. München 1963.
Romania. Recueil trimestriel, hrsg. v. P. MEYER u. G. PARIS. Paris 1872 ff.
 ROOTHAM, HELEN: *Heroic Songs of the Serbs*. Oxford 1920.
 RYABININ-ANDEJEW, P. I.: *Byliny – Russkij Geroitscheskij Epos*. Petrosawodsk 1938.
 SACHAROW, V.: *Pesni russkago naroda*. Moskau 1839.
 SAMTER, E.: *Volkskunde in Homer*. Berlin 1923.
 SANTULLANO, L.: *Romancero español*. Madrid 1945.
Saxo Grammaticus: Gesta Danorum, hrsg. v. A. HOLDER. Straßburg 1886.
 SCHERRER, M.: *Les Dumy ukrainiennes*. Paris 1947.
 SCHIRMUNSKIJ, V. M., und SARIFOW, K. T.: *Usbekskij Narodnyi Geroitscheskij Epos*. Moskau 1947.
 SCHKLOWSKI, I. V.: *In Far North-East Siberia*. London 1916.
 SCHMID, W., und STÄHLIN, O.: *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd 1. München 1929.
 SHOOTER, J.: *The Kafirs of Natal*. London 1857.
 SINCLAIR, T. A. (Hrsg.): *Hesiod: Works and Days*. London 1932.
 SOKOLOW, B. und J.: *Byliny: Istoritscheski Otscherk, Teksti i Kommentari*. Moskau 1918.
 DIES.: *Oneschskije byliny*. Moskau 1948. (Abgek.: Sokolow, O. B.).
 SPARROW, J.: *Half-Lines and Repetitions in Virgil*. Oxford 1931.
 SPERANSKI, M.: *Byliny*, 2 Bde. Moskau 1916.
 STEPHENS, G.: *Handbook of the Old Runic Monuments*. London 1884.
 STOJKOVIĆ, S. J.: *Lazarica*. Belgrad 1903.
 SUBOTIĆ, D.: *Yugoslav Popular Ballads*. Cambridge 1932.
 SUCHIER, H.: *Chanson de Guillaume*. Leipzig 1905.
 SZEFTEL, M.: *La Geste du Prince Igor*. New York 1948.
 THOMPSON, E. A.: *Attila and the Huns*. Oxford 1948.
 TOKTOGUL-SATILGANOW: *Kedei-Khan*. Moskau 1940.
 TRAUTMANN, R.: *Die Volksdichtung der Großrussen*, Bd 1. Heidelberg 1935.
 TREVELYAN, R. C.: *From the Chinese*. Oxford 1945.
 VAHLEN, J.: *Ennianae Poesis Reliquiae*. Leipzig 1928.
 VAMBÉRY, A.: *Travels in Central Asia*. London 1864.
 WACE: *Roman de Rou* (= Geste des Normands), hrsg. v. H. ANDRESEN, 2 Bde. Paris 1877/79.
Waldere – Das Waltharilied und die Waldere-Bruchstücke, übertragen v. F. GENZMER. Stuttgart 1958.
 WALEY, A.: *Kutune Schirka*, in: *Botteghe Oscure*, VII, 1951.
 DERS.: *The Book of Songs*. London 1937.
 DERS.: *170 Chinese Poems*. London 1918.
Widsith, hrsg. v. R. W. CHAMBERS. Cambridge 1912.
 WIEDEMANN, A.: *Altägyptische Sagen und Märchen*. Leipzig 1906.
 WIEMER, G.: *Ilias und Odyssee als Quelle der Biographen Homers*. Marienburg 1905/08.
 WILLIAM VON MALMESBURY: *De gestis regum*, hrsg. v. W. STUBBS. London 1887/89.
 WODOWOSOW, N. V.: *Russkij narodnyi epos*. Moskau 1947.
 WOODHOUSE, W. J.: *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford 1930.
 WYSS, B.: *Antimachi Colophonii Reliquiae*. Berlin 1936.
 YULE-CORDIER: *Travels of Marco Polo*. London 1903.

REGISTER

Aachen 161, 379, 527
 Abbott, G. F. 459
 Abdrachmanow Ibrahim 390
 Abessinische Dichtung 10, 11
 Abner 15
 Abu Obeyd 55
 Abu Said 38, 53, 65, 109, 157, 212, 213, 219, 220, 301, 302, 542
 Abulglasi 420
 Achaier 51, 53, 71, 74, 88, 96, 120, 121, 134, 240, 292, 303, 315, 326, 327, 340, 341, 342, 343, 344, 364, 398, 399, 401, 403, 414, 451, 528, 539, 549
 Achilleus 21, 43, 52, 53, 60, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 81, 83, 88, 89, 96, 97, 98, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 134, 136, 142, 149
 Adalbéron 585
 Adenet le Roi 448
 Adrianopel, Einnahme von 28
 Ägidius, Sankt 408, 449
 Ägypten 225, 442
 – Geschichte 354
 – Sultan 52, 176
 Aelfwine 122, 456
 Aethelstan 22
 Afrikanische Völker 3, 11, 13, 14
 – Dichter 15
 Agamemnon 88, 89, 111, 113, 134, 209, 256, 292, 293, 326, 327, 333, 340, 341, 342, 344, 398, 399, 453
 Aiaia 146
 Aias 62, 64, 88, 291, 307, 344, 399, 434, 551
 Aineias 102, 136, 315
 Aimu 38, 239, 252, 462, 525
 – Dichter 159, 160, 553
 – Dichtung 3, 235
 – Häuser 160
 – Helden 55, 151, 210
 Aischylos 607
 Ak Erkätsch 206
 Ak Kanisch 531, 540
 Ak-Kelte (Gewehr) 167
 Ak-Kula (Pferd) 171, 183
 Ak-Saikal 54, 300, 371, 554
 Alaman Bet, karakirgisischer Held 37, 57, 65, 103, 109, 115, 118, 119, 150, 191, 197, 206, 212, 222, 232, 236, 299, 336, 390, 391, 395, 396, 397, 402, 531, 544, 589
 Alarich 579
 Albanien 438, 594, 595, 596, 621
 – Dichter 594
 – Gedichte 3, 28, 51, 235, 594, 596
 – Geist 595
 – Helden 2
 – Kriege 27, 28, 51
 – Lieder 41
 – Überlieferung 595
 – Versmaß 39, 594
 – Volk 55, 252
 Alboin, König der Langobarden 47, 48, 423, 477
 Alcuin 464
 Alde (Alda), Verlobte Rolands 379, 381, 576
 Alexander I., Zar 24, 29, 367
 Alexander II., Zar 30
 Alexander III., Zar 125, 373, 519
 Alexej Michailowitsch, Zar 466
 Alexius Comnenus, Kaiser 28
 Alfred, König 425, 426, 464, 621
 Ali Pascha 28, 76, 565
 Alia, Prinzessin 220, 542

Aljoscha Popowitsch 139, 181, 187, 203, 231, 310, 348, 376, 456, 494, 544, 348, 549, 571, 577, 589

Alkinoos, König von Phaiakia 57, 160, 161, 162, 201, 221, 239, 290, 452, 528, 539

Alpamis, usbekischer Held 52, 58, 70, 105, 107, 114, 174, 190, 389, 420, 604

Altai-Gebirge 144, 156, 432

Altyn Sibäldi 437

Altin Taidtschi 553

Álvar Fáñez 569

Amazonen 33, 420, 540

Amhara 11

Ammianus Marcellinus 49, 582

Amran, ossetischer Held 230, 438

*Anat 94, 441

Andrejew, Ignatij 428

Andromache 174, 335, 398, 403, 619

Angantyr, König der Goten 317, 318, 540, 579, 580

Angeln 311, 419, 479, 501, 561

Angelsachsen 47, 425, 501, 621

– Chronik 426, 563, 622

– Eroberung Englands 48, 570

– Helden 2, 81

– Dichter 225, 266, 269, 377, 463, 566

– Dichtung 2, 29, 46, 121, 170, 265, 269, 276, 362, 428, 444, 479, 501, 513, 514, 540, 588, 592, 622, 624

– Überlieferung 513

– Versmaß 38

Anjou 586

Anlaf, König von Dublin 22

Annalen von Quedlinburg 582

Antimachos von Kolophon 611–614

Anu 95, 137, 441

Aphrodite 25, 96, 219, 221, 357

Apollon 97, 171, 293, 357, 437, 462, 475

Apollonius von Tyros 601

Apraxia 216, 452, 547

Aqhat 3, 25, 26, 94, 102, 214, 282, 283, 285, 410, 441

Arabische Dichtung 38, 53, 157

Ares 25, 97, 219, 221, 256

Arete 201, 290, 539, 541

Argonauten 53, 146

Arheim 433

Ariadne 221

Aristoteles 2, 33, 394 f., 397, 400, 447, 474

Armenien 109, 412, 438, 442, 500 f., 532, 572

– Dichter 102, 442, 535, 597 ff.

– Gedichte 3, 33, 51, 91, 186, 284 f., 294, 365, 412 f., 483, 547, 597

– Geist 219

– Geschichte 412

– Helden 53, 104, 127, 217, 236, 526

– Heldensage 27

– Lieder 59

– Pferde 172, 176 f., 180

– Sänger 598

– Versmaß 38

Arminius, Fürst der Cherusker 269, 409, 418, 424

Arnaldos, Graf 620

Arsalagin-batyr 61

Arschak, König von Armenien 365, 412

Artasches 412

Artemis 290

Aserbeidschan 473, 602

Assonanz, Gebrauch der 38, 272 f.

Asurbanipal 421, 450

Assyrische Dichter 264, 406 f.

– Dichtung 3

– Texte 236, 362, 406

Athene 96, 207, 291, 293, 319, 320, 331, 340, 345, 354, 359, 437, 557

Atlakvida 48, 78, 80, 129, 149, 318, 332, 382, 506–510

Atlamal 30, 48, 78, 79, 80, 129, 130, 225, 262, 362, 382, 506–510, 549,

Atli 75, 78, 80, 113, 129, 149, 202, 216, 231, 236, 262, 318, 319, 332, 382, 506–509, 540, 549, 570, 577, 580, 589

Atscheh 572

Atschinesen 445, 484, 572

– Dichtung 3, 34, 38, 52, 448, 484, 572, 575

Attila 27, 48, 269, 431, 455, 485, 507, 570, 575, 577, 581, 582, 583

Auda, König 38

Avaren 479

Baal 102, 410

Babylon 225, 383, 421

Altbabylonische Dichter 450

– Dichtung 3

– Sprache 46, 410, 421

– Texte 236, 406 f.

Babylonische Texte 421

– Urkunden 421

Neubabylonische Dichtung 3

– Sprache 46, 421

– Texte 225

Bagdasar, armenischer Held 70, 72, 73, 102, 103

Bai-Charachchan, jakutischer Held 158

Baikalsee 145

Baitschibar (Pferd) 174, 389

Baktrien 5

Baligant 225, 233, 331, 375, 383, 407, 587, 588

Balkankrieg von 1912 523

Balladen 40, 41, 42

Bambara 405 f.

Barak 9

Barba Sterios 449, 462

Bartschin 389

Basimdschi 372

Batrads, ossetischer Held 27, 65, 91, 102, 112, 113, 530

Batu-Khan 453

Bayern 47, 419

Bayezid, Sultan 585

Beda 464, 561, 570

Bellerophon 193, 236, 316, 442

Beowulf 3, 6, 31, 32, 33, 39, 45, 46, 47, 54, 107, 113, 127, 156, 161, 163, 164, 166, 170, 189, 190, 195, 196, 197, 200, 201, 204, 205, 209, 210, 219, 224, 225, 235, 236, 239, 240, 258, 264, 265, 266, 267, 275, 294, 295, 302, 328, 330, 334, 339, 346, 349, 355 f., 358, 362, 364, 370, 374, 376 f., 381 f., 384 f., 406, 423, 425, 426, 428, 436, 451, 464 f., 480, 501–506, 527, 528, 541 f., 548, 550, 553, 557, 570, 588 f., 621, 622, 626

Berlin, Einnahme durch die Russen 556

Bernardo del Carpio 415

Bernlef 459

Besuch, Der 279

Bilga-kagan 411

Bircanin Ilija 172, 216

Bituitus 453

Bjarkamal 47

Blancandrin 333, 334, 337

Blok, Alexander 597

Böotien 435, 606, 610

Bogumils 600

Bojan 18, 19, 20, 409, 446, 452, 517

Bojana 533

Bok Murun 54, 57, 118

Boris Godunow 35, 36, 297, 556, 567

Bosnien 459

Bote des Krieges, Der 367

Botzaris 565

Bovon de Comarchis 448

Brautwerbung von Ferb, Die 16

Breca 52, 55, 339, 364, 385

Briseis 340

Britannien 426, 454, 502, 560, 601

Brunanburh 3, 33, 426, 514, 622, 624

Brünhild 36, 84, 86, 128, 129, 130, 149, 150, 176, 312, 369, 370, 380, 508, 541, 558, 562, 589, 608

Brünhildens Helfahrt 37, 84, 452, 464

Buddhismus 116, 117, 118, 119, 411, 413, 460

Bulgarien 438, 533

– Dichter 220, 289, 538

– Gedichte 3, 25, 41, 91, 153, 183, 262, 278, 296, 381, 537 f.

– Gedichteingänge 365

– Versmaß 38

– Volk 252

Burgunder 27, 47, 455, 479, 507, 527, 577, 580, 582

Burjaten 145

Bylinen, russische 18, 20, 24, 28, 30, 35, 37, 41, 42, 91, 237, 242, 248, 269, 362, 408, 426, 446, 461, 463, 465, 470 f., 480, 485, 489 f., 521, 526, 567, 599, 609, 622

Byrhtnoth 81, 121, 122, 132, 377, 515, 550, 563

Byzanz 426, 579, 581

Caedmon 469

Caelic 100

Camena 615

Cantilena Rollandi, bei Hastings gesungen 407, 416

Carrión, Grafen von 376, 382, 384, 548, 569

Cetinje 446

Chandut 217, 501

Chansons de geste 405, 415, 448, 466

China 51, 191, 232, 246, 411, 413, 445, 551, 574
 – Dichtung 14, 15
 – Geschichte 574
 – Volk 37, 62, 102, 109, 113, 117, 118, 192, 396, 397, 574
 – Zivilisation 15
 Chios 427, 462, 473, 475 f.
 Chiron 442
 Chlodwig 579
 Chocilaicus, König der Dänen 570
 Chongor 61, 230, 311, 572, 574, 589
 Chorenazi, Moses 625
 Chrestien de Troyes 600
 Christentum 91, 92, 375, 419, 431, 463, 464, 465, 467, 501, 590, 601
 Chronik von Hypatios 452
 Ch'ü-Yüan 14
 Chumbaba 70, 137, 162, 188, 189, 207, 209, 324, 373, 540, 563
 Cicero 49
 Cid, der 56, 270, 375, 376, 380, 382, 384, 550, 570
 Cid 3, 28, 38, 51, 57, 127, 270, 271, 272, 273, 362, 375, 376, 380, 382, 383, 415, 444, 467, 526, 527, 548, 553, 557, 570, 591, 610
 Cid, Die Heldentaten des jungen 609
 Conchobor 16
 Cor Huso 446, 460
 Coriolanus 49, 560, 617
 Cuchulainn 16, 24, 438
 Cunedda 24
 Curiatier 560

Dänen 385, 465, 502 f., 505, 624
 Daidalos 33, 221
 Danilo, Fürst von Montenegro 92
 Danilow, Kirscha 348, 352, 499
 Darius, König von Persien 422
 Dastans (usbekisches Gedicht) 52
 d'Aubignac, Abbé 328
 David, König von Israel 10, 15
 David von Sasoun 27, 33, 127, 176, 178, 180, 182, 183, 217, 218, 284, 392, 425, 439, 442, 483, 500 f., 526, 547, 572, 589, 625
 Deborah, Lied von 9

Deligrad, Schlacht von 124, 565
 Delos 475
 Demetrius der Falsche 29, 556, 567
 Demodokos 221, 240, 364, 393, 452, 462
 Denikin, General 568
 Deor 164, 453, 458, 463, 478, 583 f.
 Dewled-Girei, Krimkhan 567
 Diebstahl der Stute 38, 53, 63, 109, 157, 173, 213, 219, 220, 301, 302, 542
 Digenis Akritas 28, 103, 161, 162, 561, 605
 Dimitrij, Fürst 536 f.
 Dimitrij, Zarewitsch 297
 Dimitrij Donskoi 25, 28
 Dingan, König der Zulus 12, 15
 Diomedes 74, 97, 136, 315, 341, 399, 403, 434, 551
 Dionysios von Halikarnaß 49
 Dioskuren 421
 Djemo der Bergbewohner 545
 Djennik, jakutischer Rebell 460 f., 572
 Djuk Stepanowitsch (russischer Held) 54, 55, 157, 179, 230, 261, 381, 494, 534
 Dnjepr, Fluß 433
 Dobrinja, russischer Held 181, 232, 381, 494, 519, 544
 Dokarim, atschinesischer Sänger 445, 484, 572
 Dolon 56
 Domant, Fürst von Pleskau 571
 Domitius Ahenobarbus 453
 Dona Alda 619
 Dragana und Ivantscho 365
 Draganka 365
 Druiden 454, 473
 Druschina (russisch) 100, 126
 Dschalali (Pferd) 172, 176, 178, 179, 180, 182, 183
 Dschangar (kalmückischer Held) 28, 51, 91, 104, 107, 114, 119, 120, 144, 145, 156, 167, 173, 245, 251, 300, 309, 310, 362, 382, 413, 425, 432, 454, 460, 529 f., 543, 554 f., 572, 589
 Dschingis-Khan 10, 572, 574
 Dschumanbulbul Ergasch (usbekischer Sänger) 408, 472
 Dubrovnik 282, 496
 Duda 538
 Duma (ukrainisch) 25, 35, 40
 Dunai Iwanowitsch 571, 577

Dunnere 122, 515
 Durendal (Schwert) 166, 586
 Dusan, Zar 409
 Dyngja 433

Eadgils 478, 486
 Eadric 515
 Eadwold 563
 Eanmund 590
 Ecglaß 590
 Edda, Altere 3, 24, 25, 26, 34, 36, 39 f., 45, 77, 84, 90, 113, 128 f., 161, 202, 231, 265, 267, 269, 277, 294, 299, 312, 362, 369, 409, 425, 433, 501, 511, 524, 527, 553, 558, 562, 570, 577, 582 f., 591, 604, 607 f., 619
 Edmund 426, 624
 Eduard der Bekenner 426, 464, 592, 624
 Edyg 572
 Efimow, Mina (russischer Sänger) 463
 Egilssaga 564
 Einhard 416, 417, 585
 Eitil 80
 Ekkehard von St. Gallen 540
 El 102, 282, 441
 Elia 16
 Elisa 16
 Elustafawitsch, Ilja (russischer Sänger) 446, 470
 Emar 24
 Engidu 52, 67, 69 f., 71 f., 86 f., 102, 106, 136–138, 162, 188, 198, 289, 292, 324, 372, 381, 441, 527, 539, 561
 England 41, 77, 302, 303, 419, 425, 436, 570, 586, 590, 610, 621, 622
 – Dichter 479
 – Gedichte 608, 610, 619, 621
 – Helden 426
 – Lyrik 260
 Enlil 385
 Ennius 614, 615–617
 Er Kökchö 108, 115, 117
 Er Sogotoch (jakutischer Held) 101, 145, 371, 378, 379, 433, 481, 555
 Er Toschtük 54
 Eriphyle 262
 Ermak (Jermak) 427, 480, 578

Ermanarich 27, 423, 456, 477, 478, 480, 570, 575, 582
 Eroberung Belgrads, Die 312, 566
 Eroberung von Užice, Die 320
 Erp 80, 134 f.
 Erzählmuster:
 – Eingänge, feststehende 307 f., 313
 – Themen, feststehende 308
 – Träume 320–327
 – Unterhaltung 314
 – Vergleiche 292–307
 – Vögel 313 f.
 – Wiederholungen 278–292
 Eschmamet 521
 Estnische Dichter 100
 – Gedichte 3, 221, 367
 – Helden 85
 – Lieder 41
 Eterpamara 46
 Ethelred 426
 Ethokanda 572, 575
 Etrusker 50 Anm. 46, 420
 Eudokia 601
 Eugammon von Kyrene 359, 420
 Eumaios 58, 256
 Eumelos von Korinth 46, 171, 446, 606
 Eumolpos 447
 Eurykleia 58, 203

Fadrigue, Prinz 608
 Fafnir 110, 166, 188, 312
 Fasil Juldaschew (usbekischer Sänger) 389, 393, 467, 468, 473, 521
 Fernán González, Graf 28, 415, 548
 Fetischisten, afrikanische 405
 Filimar 418
 Finn 480, 501–506
 Finnland 99, 100, 164, 391, 485
 – Gedichte 5, 6, 100
 – Magier 164
 – Schmiede 165 f.
 – Volk 85, 100, 484
 – Vortragspraxis 485 f.
 Finnsburglied 3, 46, 64, 425, 426, 501–506, 512–514, 570
 Finnsson, Eyvindr 446, 512
 Fishta, Gjerj 594–597
 Fofanow, Iwan (russischer Sänger) 517, 568

Franken 152, 295, 375, 377, 419, 479, 570, 588
 – Gedichte 47
 Frankreich 235, 416–418, 456, 466, 585–588, 600, 601, 603, 604
 – Dichter 448, 605
 – Gedichte 41, 235, 273, 276, 416, 417, 449, 480
 – Helden 2, 81
 – Lieder 273
 – Troubadours 473
 – Volk 166
 Franz Josef, Kaiser 460
 Freawaru 385
 Freia 26, 419
 Freier (homerische) 53, 58, 68, 81, 201, 203, 305, 319, 320, 350, 351, 359, 400, 453, 542
 Fridigern 46
 Friedrich der Große 556 f.
 Friedrich II., Kaiser 600
 Friesen 459, 479, 503, 504, 570

 Gabriel, Heiliger 325, 449
 Galizien 261
 Galla 10
 Gallien 453, 454
 – Dichtung 48 f.
 – Sänger 454, 473
 – Volk 48 f., 426
 Gambara 26
 Ganelon 115, 141, 207, 324, 326, 335, 334, 336–338, 355, 361, 549, 577, 585, 586
 Ganimeh 301
 Gapon, Priester 568
 Gardiki 76
 Gauten 33, 430
Geburt des Manas, Die 242
 Gelimer, König der Vandalen 47, 450
 Geoffrey von Anjou 576, 586
 Georgien 602 f., 610
 Gérard de Montalais 417
 Gérard von Roussillon 576
Germania, Tacitus' 409
 Germanische Heldendichter 503
 – Heldendichtungen 26, 46–48, 74 f., 131, 267, 269, 294, 312, 314, 409, 415, 418, 419, 479, 514, 576, 605
 – Heldensagen 164, 479, 511, 588, 621
 – Heldenwelt 75, 456, 460
 – Heldenzeitalter 77, 511
 – Sitten 420
 – Tradition 265, 500
 – Versmaße 38, 39, 272
 – Völker 27, 47, 166, 409, 418, 423, 424, 431, 511, 561
 – Wanderungen 423, 591
Geschichte Kolios, Die 220
Geschichte Lenins, Die 30, 125, 154, 203, 363, 373 f., 394, 408, 516, 518 f., 568
Gesta Francorum 408, 449, 570
 Gestr 452, 464
 Gilferding 237, 445, 459, 463, 487, 494, 495, 622
Gilgamesch 3, 6, 16, 25, 29, 37, 38, 53, 67–68, 69, 71 f., 86 f. 94–96, 102, 106, 109, 136–138, 162, 168 f., 188, 198, 202, 208, 236, 264, 265, 289, 292, 323 f., 336, 349 f., 362, 373, 381, 385 f., 406 f., 410, 421, 441, 450, 480, 527, 539, 548, 553, 557, 561, 569, 591, 626
 Gjuki, Söhne von 78
 Glaukos 74, 315, 403, 551
 Glaumwör 323
 Gleb 25
 Goliath von Gath 434
 Gorythion 64
 Gorogli (Kurroglou) 468
 Götterlieder 24 f.
 Goten 46, 74, 418, 423, 479, 575
 – Dichter 479
 – Dichtungen 47, 540
 – Helden 424
 – Historiker 561
 – Monarchie 415, 609
 Gram (Schwert) 166
 Grani (Pferd) 171, 176, 184, 558
 Gregor von Tours 570
 Gregori, Patriarch 123
 Grendel 31, 52 f., 114, 155, 163, 166, 189, 190, 204, 209, 219, 239, 268, 302, 330, 334, 339, 349, 355 f., 358, 374, 452, 465
 Griechenland, altes
 – Chronisten 29
 – Dichter 240
 – Dichtungen 2, 3, 21, 49, 79, 255, 261, 414, 420, 447, 606 f., 616
 – Dichtungen, verschollene 53

– Helden 2, 3
 – Heldenwelt 460
 – Heldenzeitalter 393
 – Sprache 258 f.
 – Tradition 435
 – Versmaß 38, 258, 261, 272, 615, 616
 Griechenland, neues
 – Dichter 76, 313, 566
 – Dichtungen 23, 29, 76, 122 f., 154 f., 161 f., 235, 363, 447, 460, 564 f.
 – Sänger 459 f.
 – Tradition 561 f.
 – Versmaß 38
 Gripir 110, 111, 142, 558
Gripirs Weissagung 364, 558
 Grönland 226, 419, 506, 507, 524, 577
 Gudlef 502, 503, 506
 Gudrun 36 f., 75, 80, 101, 129, 184, 231, 236, 284, 299, 302, 323, 365, 367, 370, 380, 506, 508, 509 f., 540, 577, 583, 584, 604
Gudrunlied, Erstes 24, 36, 270, 284, 365
 – *Zweites* 36, 184, 270, 364, 452, 584
 – *Drittes* 362, 367, 584
Gudruns Aufreizung (Gudrúnarhvot) 270, 577
 Guillaume de Lorris 600
 Guinemau 331
 Gundahari, König der Burgunder 507, 562, 570
 Gunnar 78, 84, 110, 113, 128–130, 149, 176, 202, 216, 318 f., 322 f., 332, 369, 382, 507 f., 540 f., 558, 570, 577, 580, 581, 589
 Gunther 604, 605
 Guthere 456
 Guttorm 84, 129
 Gyges, König von Lydien 420

 Hadubarden 358, 385
 Hadubrand 130, 131, 438
Hafs fjordschlacht, Lied von der 29, 511, 512, 564
Haimonskinder, Die vier 601
 Hakon I., König von Norwegen 446, 511, 512
Hakónarmál 90, 446, 511, 512
 Hallfredar-Saga 464
 Hamdir 134, 135
Hamdirlied 30, 40, 134, 577, 583
 Hamlet 47
 Hanala 46
 Harald Schönhaar 29, 228, 311, 446, 511, 512
Harald Schönhaar, Saga von 564
Harambaša Ćurta 32
 Harpalion 330
 Hastings, Schlacht bei 276, 363, 407, 417
 Hearne, Thomas 46
 Hebräische Dichtung 9
 Heidrek 317, 540
 Heiligenlieder 25
Heimskringla 42
 Heinrich II. 418, 450, 586
 Heinrich VIII. 29
 Hekabe 202
 Hektor 21, 47, 53, 60, 64, 69, 71, 74, 75, 83, 97, 105, 120, 121, 134, 149, 165, 179, 199, 200, 202, 209, 229, 256, 292, 303, 304, 306, 335, 341, 356 f., 398, 399, 403, 435, 619
 Heldendichtungen, verschollene 46, 47, 48–50, 53, 109, 255
 Heldenzeitalter 27, 28, 29, 31, 77, 424
 Heldische Geisteshaltung 4, 5, 6, 10, 11, 16, 17, 21, 66, 74, 98 f., 102, 128, 410, 424, 543, 592, 599
 Helena 96, 201, 213, 256, 263, 291, 341, 342, 344, 398, 401, 474
Helgakvida Hundingsbana I 30, 102, 226, 369
Helgakvida Hundingsbana II 40
 Helgi der Hundingstöter (Hundingsbana) 102, 163, 226, 299, 311, 369
 Helikon 43, 241
 Hengest 48, 426, 502–506, 561, 570
 Hephaistos 112, 149, 164, 435, 528
 Hera 136, 184, 206 f., 213, 256, 437
 Herakles 33, 103, 395, 446, 611–613, 620
 Herborg 284
 Heremod 33
 Hermegisclus, König der Warnen 47, 311
 Hermes 147, 240, 345
 Herwör 540 f.
 Hesiod 1, 24 f., 31, 42, 43, 241, 255, 450, 475
 Hethitische Dichtung 5
 – Texte 236

- Urkunden 414
Hildebrandslied 3, 25, 43, 46, 74, 130-133, 294, 315, 419, 427, 501, 562, 570, 577, 583
 Hildeburg 504
Hildeoma 506
 Hildiko, Frau Attilas 507, 582
 Hippodamas 64
 Hippolyte 442
 Hissarlik 414
Historia Britonum 48
 Hjalli 549
 Hlöd 318, 433, 540
 Hnäf 64, 431, 480, 502, 503
Hochzeit Djuros von Smarderevo 281
Hochzeit von Dušan 537
Hochzeit Iljas von Murom 480
 Högni 78, 129, 176, 202, 322 f., 332, 380, 433, 508, 509, 549
 Holländer 445, 484, 575
 Holländische Ostindienkompanie 52, 575
 Homeriden 405, 473, 476, 477
 Homerische Formeln 434, 475, 612, 613
 - Gedichte 21, 26, 38, 45, 49, 94, 95, 96, 97, 255, 266, 268, 328, 394, 397, 404, 407, 433 f., 447, 473 f., 482, 527 f., 560, 591
 - Helden 95, 179, 197
 - Hymnen 29, 240, 255, 462, 473 f.
 - Krieger 61, 64, 104 f.
 - Manier 168, 219
 - Sänger 31, 452 f.
 - Sprache 255, 258 f.
 - Stil 476
 - Technik 420
 - Versmaß 272
 - Welt 74, 196 f., 528
 Horatier 560
 Horsa 426, 561
Hrafnsdál 90, 228, 311, 446
 Hrodgar 52, 113, 155, 190, 195, 196, 200, 219, 235, 268, 334, 349, 374, 382, 385, 451, 452, 465, 480, 542, 590
 Hrothulf 480
 Hrunting (Schwert) 163, 334, 355, 356
 Humli, König der Hunnen 74, 432, 540, 576, 579
 Hunding 369
 Hunlaf 426
 Hunnen 27, 74, 155, 318, 423, 432, 507, 527, 540, 575, 576, 577, 579, 583
 - Dichtungen 48
 - Sprache 48
Hunnenschlachtlied 47, 74, 318, 432, 540, 576, 579
Huon de Bordeaux 600, 601, 604
 Hygd 385
 Hygebald 464
 Hygelac 358, 570

 Ibn Batuta 453
 Ibor 26
Igorlied 18-20, 40, 243 f., 295, 296, 409, 446, 452, 517, 623
Ilias 3, 26, 51, 53, 54, 56, 60, 64, 71, 81, 96, 108, 120, 121, 134, 136, 184, 207, 241, 255, 263, 292, 315, 327, 328, 329, 333, 335, 340-345, 356, 357, 362-364, 392, 397-403, 442, 447, 459, 462, 474, 476, 482, 528, 549, 551, 601
 Ilimilku 450
 Ilja von Murom (russischer Held) 30, 53, 66, 181, 237, 310, 376, 381, 431, 438, 480, 481, 488-490, 571, 589
Iljas Kampf mit Wladimir 259, 280 f.
 Ilmarinen 99
 Ilmensee 352
 Infanten von Lara 415
 Ingeld 47, 464, 480
 Irland 17, 438, 586
 - Dichtungen 24
 Irtisch 578
 Isaakyan, Avetik 597-599, 620
 Ishtar 67, 86, 95, 136, 208, 301, 372, 381, 441
 Isidor, Sankt 415
 Islam 93, 116, 118, 467
 Island 77, 419, 424, 506, 507, 513, 524, 577, 607, 621
 - Dichter 510
 - Tradition 510 f.
 Israel 15, 16
 Italien 423, 426, 583, 600, 614-617
 Ithaka 43, 197, 201, 203, 240, 291, 313 f., 346, 357, 359, 389
 Iwan der Schreckliche, Zar 24, 28, 107, 298,

308, 427, 466, 492, 493, 494, 495, 516, 518, 562, 567, 578, 580
 Iwanow, Kusma (russischer Sänger) 446
 Ixion 136

 Jael 9
 Jagdlieder, chinesische 14
 Jakuschow 471, 482
 Jakutische Dichter 43, 101, 145, 160, 192, 222
 - Dichtungen 3, 8, 93, 246, 251 f., 362, 371, 374, 378, 532, 555, 572
 - Geschichten 251
 - Helden 5, 81, 202, 433, 555
 - Sprache 251
 - Wälder 52, 252
 - Welt 94, 246
 James, Richard 35, 242, 498-500, 516, 567, 568
 Janko von Sibinj (John Hunyadi) 555, 578
 Jatpan 94, 282
 Jelbagan 437
 Jelmogus 437
 Jenissei, Fluß 411
Joloi 371-373, 531 f. 554
 Jonathan, Davids Klage um 10, 15
Jongleurs 405, 448, 455, 466, 467
 Jordanes 46, 418, 424, 431, 561, 582, 583
 Jörmunrek (Ermanarich) 134, 231, 570, 582 f.
 Juden 380, 548, 620
Jugend von Tschurilo Plenkowitsch, Die 316
 Jugoslawische Dichtungen 3, 25, 31, 32, 41, 52, 53, 92, 123, 131, 235, 244, 248 f., 254, 262, 268, 288, 294, 312, 313, 320, 362, 389, 390, 392-394, 402, 409 f., 445 f., 497, 500, 528 f., 545, 565, 571, 578
 - Helden 81, 236-238, 269, 571
 - Heldentum 124
 - Heldenwelt 93
 - Lieder 28, 243, 352, 353, 545, 609
 - Sänger 32, 237 f., 394
 - Sprache 251
 - Technik 310
 - Versmaße 38, 259, 261, 272, 410
 Julian, Kaiser 419

 Jussuf 120
 Jütland 224, 240, 258, 374, 436, 502, 593

 Kaikubad 58
 Kalamaria 459
 Kalchas 20, 21
 Kaldirgatsch 389
 Kalev 100
Kalevala 6, 85, 99, 100, 105, 391, 392
 Kalevide 85, 165
Kalevipoeg 100, 392
 Kalif von Bagdad 535, 547
 Kalin, Zar 237
 Kallinos von Ephesos 447
 Kalmückische Dichter 43, 106, 127, 156, 167, 173, 300, 310 f., 460
 - Dichtungen 3, 27, 65, 119, 144 f., 245, 246, 251, 309 f., 362, 413, 425, 429, 432, 454, 529 f., 554, 572
 - Formeln 246
 - Helden 6, 81, 104, 107, 120, 382, 589
 - Kunst 250
 - Lieder 243
 - Sprache 251
 - Vergleiche 295
 Kalypso 147, 168, 170, 216, 335, 345, 351, 401
 Kanaanäische Dichtung 3, 94, 102, 282 f., 285, 410, 441, 450
 Kanikai 218, 396, 530 f., 540
 Kanischai 44, 109, 211, 222, 396, 397, 544
 Kara-Djorje 92, 565
 Karadschan 70, 106, 389
 Karadžić, Vuk 238, 254, 362, 446, 459, 497, 565, 566
 Karagul 396
 Karakalpaken 389
 Karakirgisische Helden 6, 103, 107, 117, 167, 396, 589
 - Heldenlieder 3, 17, 27, 53 f., 65, 115 f., 127, 150, 244 f., 249 f., 254, 277, 371, 390, 393, 401, 436 f., 451, 530 f., 554
 - Sänger 37, 43, 57, 238, 239, 240, 242, 362, 390, 469, 482, 484
 - Sprache 251
 - Vergleiche 295
 - Versmaß 38

- Karalajew, Sajakbai 37, 390, 391, 393, 445, 456, 483
- Karl der Große 27, 46, 51, 70, 71, 74, 82, 91, 113, 115, 116, 133, 141, 161, 166, 205, 207, 233, 275, 324, 325, 326, 331, 361, 374, 375, 381, 384, 416, 418, 455, 527, 549, 553, 562, 570, 573, 574, 576, 586, 587
- Karl der Kahle 576, 585
- Karl XII. von Schweden 298
- Karolinger 576, 585, 587
- Kasakische Dichter 190
- Dichtungen 30, 389, 572
- Helden 180, 181, 575
- Ungeheuer 191
- Versmaße 38
- Kasan 568
- Kaspisches Meer 144, 156, 425, 432
- Kastilien 376, 415, 527, 569
- Katharina II. von Rußland 24, 564
- Kaukasus 3, 10, 429
- Kebriones 550
- Kedei-Khan* 593
- Keldibek 390
- Kenosoro 494, 495, 496
- Keret* 3, 282, 410, 450
- Kerima 533
- Kesar von Ling, König 8, 180, 553 f.
- Kiew 18, 40, 66, 139, 140, 232, 280, 310, 349, 352, 409, 410, 426, 431 f., 458, 511, 578, 623
- Kigatschew, Nikifor (russischer Sänger) 480, 516, 518, 568
- Kimmerier 87
- Kinaithon 446
- Kirke 146, 147, 195, 196, 291, 351, 557
- Kiron-Khan* 389
- Kissabos 155
- Kitzio Andoni 76
- Kjötwi der Reiche 228, 512, 564
- Klage des Gefangenen, Die* 24
- Klagegesänge 9–25, 31, 36, 138, 418
- Kleine Ilias* 474
- Klephten von Epirus 2, 76
- Kliens Kriegszug in den Himmel* 7
- Kluniazensische Klöster 417 f.
- Klytemnestra 453
- Knefröd 216, 318 f., 332 f.
- Knossos 160, 221
- Kokoschin, Iwan (russischer Sänger) 408, 470
- Koltschak, General 368
- Kompositionstechnik
- Alliteration 267
- Assonanz 272 f., 603
- Formeln 242–247, 251–273, 276, 277, 291–296, 306, 329–331, 365, 393, 404, 428, 433, 436 f., 438, 442, 463, 563, 593, 594, 596, 622
- formelhafte Ausdrücke 272, 364
- Dichtung 292, 429
- Eingänge 365, 532
- Ganzzeilen 329 f.
- Halbzeilen 275
- Passagen 249 f., 251, 256 f., 263, 291, 292
- Phrasen 244 f., 247 f., 268, 269, 278, 306, 329, 428 f.
- Sprache 270 f.
- Stil 271 f.
- Vergleiche 295, 301
- Wiederholungen 249 f.
- Improvisation 237–245, 252–255, 263–272, 276 f., 294, 392 f.
- Nichtformelhafte Sprache 255
- Rezitation 235–240, 247, 252, 263, 273, 277, 363, 371
- Substantiv-Adjektiv-Kombinationen 242–258, 261–274, 409 f.
- Synonyme 265 f., 268
- Konstantin, König der Schweden 22
- Konstantinopel 28, 29
- Kongir Bai 118, 396, 572, 574
- Konzil zu Clermont 588
- Konzil zu Sanonnières 585
- Konzil zu Stoglow 465
- Konzil zu Tours 467
- Korinna 606, 607, 610, 611
- Kös Kaman* 531
- Kosak Holota* 310
- Kosaken 2, 24
- Kosovo, Schlacht von 28, 52, 81, 114, 123, 140, 141, 178, 238, 254, 309, 366, 394, 409, 497, 500, 529, 555, 561, 571, 579, 584, 585
- Kostbera 202, 322, 323
- Koulikoro 405
- Krasnoschtschokow, General 556
- Kreta 88, 123, 414, 435, 447, 564
- Kreutzwald, F. R. 392
- Kreuzzüge 417, 587, 588
- Krieger und Pferd* 183 f.
- Kriemhild 604
- Krupskaja 516, 517
- Kryukow, Gawrilo 491–494
- Kryukow, Leontew 491
- Kryukowa, Agrafena 491, 492, 493, 494
- Kryukowa, Marfa 30, 125, 126, 154, 236, 242, 363, 373, 374, 394, 408, 461, 481, 482, 491, 492, 493–496, 516–521, 563, 622
- Kulikowo 25
- Kullervo 100, 101
- Kun-batyr* 422
- Kuntugmisch 605
- Kurdalagon 91, 112, 164
- Kurroglou 17, 438
- Kutune Schirka* 55, 151, 159, 210 f., 359 f.
- Kutusow, General 367
- Kyklopen 109, 110, 193 f., 199, 217, 401, 439, 552
- Kyprien* 420, 474
- Kyrene 359
- Kyros, König von Persien 422
- Lachmann, Karl 392
- Laertes 290
- Lästrigonen 147, 193, 401
- Lahuta e Malcis* 595
- Lambrakis 313
- Langobarden 419, 479
- Heldenlieder 419, 561
- Lateinische Dichter 615 f.
- Dichtungen 274, 540
- Lyrik 34, 47
- Sprachstil 616
- Überlieferung von Heldenliedern 47
- Lawrence, T. E. 38, 451
- Lays of Ancient Rome* (Macauley) 49
- Lazar, Zar 81, 114, 123, 131, 132, 140, 141, 365, 366, 497, 571
- Lazar Mutap 353, 546
- Lemminkäinen 99
- Lenin 29, 30, 125, 126, 154, 203, 368, 373, 374, 427, 516, 517, 518, 568
- Leofsunu 122
- Lepanto 28
- Lermontow, M. 598
- Lex Frisonum* 459
- Liben 152
- Litauen 261, 432
- Livius Andronicus, Titus 49, 615
- Livius 49, 560
- Lohengrin 601
- Lönnrot, Elias 6, 391, 392
- Lord, A. B. 386
- Luerius, König der Averterner 453
- Lukan 454
- Lupus, Herzog von Aquitanien 47
- Lykaon 69, 142, 398
- Lykien 236, 442
- Macauley, T. B. 49
- Mädchen von Kosovo, Das* 312
- Magnes 420
- Mahdi-Khan 65, 118, 396
- Mahmud von Kaschgar 411
- Malakka 575
- Malamos 122, 564
- Maldon* 3, 29, 46, 52, 81, 82, 121 f., 132, 265, 267, 268, 294, 378, 379, 426, 513, 514, 516, 523, 550, 563, 564, 566, 621, 622, 624
- Malem Dagang* 572, 575
- Malgun 191, 192
- Mamatkarim-pawlan* 468, 521, 522
- Manas* 27, 44, 52, 54, 57, 62, 65, 67, 73, 91, 103, 104, 107, 108, 109, 114, 115 f., 118, 127, 150, 156, 163, 171, 183, 191, 197, 218, 239, 254, 302, 362, 390, 391, 393, 395 f., 397, 403, 425, 437, 451, 456, 469, 482, 530 f., 544, 574, 589
- Manuel Comnenus 601
- Marcellinus Comes 582
- Margariz von Sibillie 587
- Marina von Polen 556, 557
- Marko Kraljević 53, 55, 92, 124, 176, 182, 205 f., 229, 262, 281, 288, 289 f., 309, 317, 352, 381, 436, 457, 463, 528 f., 534 f., 545, 561, 571, 578
- Marko Kraljević und General Vuka* 297
- Marko Kraljević und Philipp der Ungar* 537
- Marko Kraljević und die zwölf Mauren* 317
- Markos Pflügen* 288, 289

- Marko trinkt Wein im Ramadan* 289
 Marsilies, König 225, 325, 333, 337 f.
 Martín Antolínez 271, 380, 382, 569
 Martín Muñoz 569
 Martinović, Savo 446
 Marx, *Das Kapital* 126
 Mauren 51, 176, 261, 317, 353, 376, 384, 415, 559
 Mededović, Avdo 386, 393, 395, 481
Meister Johann 123, 447, 459, 564
 Melanthios 58
 Menelaos 111, 120, 160, 174, 196, 201, 203, 291, 292, 305, 307, 329, 342, 344, 400, 401, 528
 Mezoisos 565
Mher von Sasoun 597, 620
 Mher der Jüngere (armenischer Held) 104, 109, 182, 186, 284, 285, 438, 442, 483, 500 f.
 Michael Potik 577
 Mikula 489, 553
 Miliča, Zarin 497, 584
 Milionis 565
 Miloš Kobilić 457
 Miloš Obilić 571, 584
 Miloš Stoićević 105
 Milton, John 185, 303, 462, 484
 Minos 414
 – Gemmen 193
 – Paläste 221
 – Zeitalter 160, 434
 Missolonghi 28, 106
 Mongolen 139, 413, 427, 453
 – Dichtungen 5, 74
 – Eroberung Rußlands 413, 427
 – Pferde 173
 – Titel 245
 Monotheistische Gemeinwesen 91 f.
 – Dichtung 91
 Moskau 373, 463, 465 f., 494, 499, 516, 556, 567
 Moslems 37, 38, 106, 236, 388, 405 f., 572, 574
 – Sänger 386
 Mpoukovalas 565
 Muño Gustioz 569
 Murad, Sultan 140, 467, 571
 Musa der Albanier 55, 309
 Musaios 20, 447
 Musen 25, 42, 43, 240, 400, 462, 468 f., 615
 Musić Stefan 497, 500
 Mykene 160, 256, 435
 – Gemmen 193
 – Kappe 435
 – Zeitalter 160, 414, 434, 435
 Myrkwid 433, 581
 Nachtigal Budimirowitsch (russischer Held) 227, 287, 436, 495, 534, 536
 Nachtigal der Räuber 182, 310, 489, 490
 Naevius, Gnaeus 614–617
 Napoleons Kriegszug nach Rußland 362, 367
 Narten 2, 52, 65, 110, 283 f., 429, 530, 572
 Nausikaa 197, 262, 290, 335, 355, 542, 552
 Nedelja 538
 Nestor 33, 174, 256, 401, 414, 551
Nibelungenlied 558, 603, 604, 605, 619
 Nidud 79, 150, 164, 286
 Nikephoros, Gregoras 409
 Nikolaus II., Zar 568
 Nikolaus, Heiliger 93, 466
Nikostaras 313
 Ninive 421, 450
 Ninšun 539
 Ninurta 102
 Nischap-Taschum 359
 Njurgun 101
 Noah 37, 137, 168
 Nobile, General 520
 Nordische Dichter 42, 156, 188, 216, 226, 231, 302, 322, 580
 – Dichtungen 30, 34, 36, 45, 46, 48, 77–80, 86, 90, 93, 164, 265, 269 f., 286, 364, 380, 432 f., 446, 570, 576, 581 f., 604, 608
 – Helden 81
 – Heldensagen 317 f., 470, 532
 – Heldenwelt 129
 – Religion 479
 – Technik 39 f.
 – Versmaße 38
 – Völker 2, 29, 77, 80, 361, 424, 426
 Normannen 233, 417 f., 592
 – Eroberung Englands 426, 621
Nornagestssaga 36
 Nornen 523
 Norwegen 29, 147, 419, 511
 Nowgorod 298, 347, 352, 458, 518, 571
Nowgoroder Chronik 571
Oddruns Klage 43
 Odin 26, 171, 479
 Odoakar 570, 577, 583
Odyssee 3, 6, 25, 49, 53, 58, 81, 87, 88, 89, 96, 110, 127, 235, 241, 255, 263, 268, 319, 320, 327, 328, 331, 335, 345, 350, 351, 354, 357, 359, 361, 362, 363, 389, 392 f., 397, 400, 401, 402, 403, 404, 420, 447, 460, 462, 474, 476, 482, 528, 551, 557, 615
 Odysseus 37, 43, 53, 54, 58, 68, 81, 87 f., 89, 107, 109, 136, 142, 146 f., 168, 170, 193, 194, 196 f., 199, 201, 213, 215–217, 219, 235, 239 f., 256, 290, 291, 305, 327, 331, 333, 335, 336, 343, 345, 350 f., 354, 357 f., 359, 364, 389, 400, 401, 403, 414, 434, 439, 440, 453, 474, 528, 539, 542, 549, 551, 557
 Offa 82, 122, 426, 515, 563, 621
 Ogus-Khan 420
 Ogygia 168, 346, 400, 401
 Oi-Sulu 422
 Olaf Tryggvason, König 36, 452, 464
 Oleg 100
 Olivier 59, 61, 70 f., 81, 133 f., 232 f., 377, 379, 381, 416, 455, 550, 588
 Olymp 95, 155, 331, 334, 620
 Onegasee 3, 237, 459, 494
 Orchon, Grabinschriften am 411, 419
 Ordlaf 503
 Orion 606
 Ormar 540, 576
 Orosbakow, Sagimbai 44, 62 f., 117, 191 f., 254, 362, 390–393, 395, 445, 483, 574
 Orpheus 20, 414
Ortnit 571
 Oslac, Graf von Northumbria 624
 Oslaf 503, 506
 Osman 387, 388, 395, 402
Osman Delibegović 386–388, 393–396, 402
 Osseten 29, 91, 239, 251, 438, 525, 543 f.
 – Dichter 220, 440, 553
 – Dichtungen 3, 27, 65, 112, 230 f., 283 f., 362, 381, 429, 430, 555
 – Geschichten 110, 440
 – Helden 2, 6, 429 f., 572
 – Vergleiche 295
 Ostgoten 583
 – Lieder 46
 Oswald 563
 Owein 24
 Paghat 214 f., 282
 Palästina 418, 573
 Panyassis von Halikarnaß 611–613, 620
 Papst Honorius I. 450
 Papst Urban II. 588
 Paris 96, 111, 120, 142, 209, 292, 306 f., 342, 344
 Parry, Milman 41, 238, 254, 257, 362, 386, 389, 393, 446, 481
 Patriarch von Jerusalem 587
 Patroklos 21, 53, 69, 71, 75, 111, 134, 164, 174, 185, 292, 341, 356, 398, 399, 403, 486, 550
 Patzelios 447, 459
 Paulus Diaconus 47, 561
 Pausanias 450
 Pedro der Grausame 609
 Peisander von Rhodos 611–613, 620
 Peisistratos 203
 Peleus 442
 Pelias 53
 Penelope 291, 320, 354, 357 f., 364, 541
 Perm 498
 Perseus 33, 102
 Persien 52, 438, 603, 604
 Peschutun 361
 Peter der Große, Zar 24, 29, 298, 427, 581
 Peter I., Bischof von Montenegro 451
 Peter II., Bischof von Montenegro 451
 Peter von Amiens 417
 Petrović, Rastko 405
 Pferde, schnelle 171, 174 f.
 – sprechende 180–184, 554, 562
 – geflügelte 553
 Phaiakia 160, 161, 197, 201, 219, 291, 335, 354, 401, 539
 Phemios 43, 240, 393, 447, 453, 462, 468 f., 472
 Philipp Augustus 466
 Philipp der Ungar 182, 309
 Philippus der Araber, römischer Kaiser 418

Pieria 171
 Pinabel 326, 355
 Pleskau 298, 571
Pochut Muhamat 34, 448, 572
 Pohjola, Herrin von 99
 Polynesier 10, 405
 Polyphemos 53, 193 f.
 Polytheistische Religionen 91–94
 Portugiesen 575
 Poseidon 96, 168, 334, 400
 Posidonius 49, 453
 Postheroische Dichtung 619 ff.
 Potemkin 29
Prang Kompeuni 445, 572, 575
 Prägriechische Dichtung 414
 Präheroische Eigenarten 20 f., 554
 – Dichtungsstufe 236
 – Schamanen 556
 Preisgesänge 9–18, 22, 31, 48, 411, 417 f., 460
 Priamos 33, 47, 53, 60, 69, 74, 75, 134, 199 f., 202, 229, 303, 304, 342, 344, 357, 398
 Priskos 48, 431, 455, 485, 582
 Prodromos, Theodore 601
 Prokop 47, 311, 561
 Pudoschsk 470, 472, 482, 623
 Pugatschew 518
 Pulkan 389
 Pylaimenes, König der Paphlagonen 329
 Pylor 33
 Pylos 224, 320, 400
 Pyrenäen 570, 585, 587

 Radloff, W. 43, 238, 241, 242, 254, 362, 390, 437, 445, 469, 482, 483
 Ragini-Lagini 529, 554
 Ranke, Leopold von 565
 Raoul von Caen 416
 Raoul le Tourtier 416, 455
 Ras Schamra 410, 441
 Raschid-ad-Din 420
 Rasin, Stepan 480, 518
 Rasstrig, Grischka 480
 Ravenna 562, 577
 Realistische Darstellung:
 – Landschaften 144–155
 – Schiffe, Schifffahrt 167–170, 177, 194, 196
 – Wohnungen 147, 155–162, 177, 194
 Redbad, König der Friesen 463
 Reden in der Heldendichtung 33, 34, 36, 38, 201, 270, 332 f., 390, 563
 Regillus-See 421, 560
 Regin 166, 312
Reginsmál 26
 Regulus 49, 614
 Remisow, Nikita 481
 Remus 560
 Rhein 166, 409, 419, 605
 Ribnikow, P. N. 237, 446, 461, 470, 471, 481, 487, 622
 Richard Löwenherz 74, 418
 Richard von Normandie 576
 Richard der Pilger 448
 Riga 581
Ritter im Tigerfell, Der 602 f., 605, 619
Ritter ohne Tod, Der 146, 158
 Robert Courthouse, Herzog der Normandie 588
 Robert Guiscard 417
 Roger I. von Tosny 417
 Rök, Stein von 47
 Roland 59, 61, 69, 70, 82, 83, 91, 98, 106, 113–117, 118, 132, 133, 134, 141 f., 151 f., 166, 205, 207, 232, 233, 236, 302, 324–326, 331, 336–338, 345, 374 f., 381, 383, 416 f., 418, 455, 553, 561, 576, 586, 601, 619
Rolandslied 3, 29, 33, 39, 51, 57, 59, 60, 64, 73, 74, 81, 91, 113, 115, 116–118, 151 f., 153, 161, 166, 207, 225, 235, 270, 273–275, 276, 277, 296, 302, 324–326, 328, 331, 333, 346, 355, 361, 362, 363, 370, 374–377, 379, 381, 383, 407 f., 416–418, 428, 449 f., 455, 465, 467, 527, 548, 549, 550, 553, 557, 574, 576, 585, 586, 587 f., 600, 601, 626
 Rom 49, 421, 592, 595, 614, 616
Roman, Fürst 321
 Romanow, Kusma (russischer Sänger) 459, 463, 622
 Romulus 49, 560, 617
 Roncesvalles 132, 133, 151, 233, 275, 361, 408, 416, 562, 573, 574, 586, 601
 Rosanda 537
Rotes Buch von Hergest 24
 Rumänien 41

Runenmale 47, 562, 584
 Rußland 18, 24, 99, 125, 126, 240, 261, 308, 310, 352, 363, 408, 409, 410, 426, 428, 432, 438, 456, 458, 461, 463, 465, 466, 468, 483, 487, 488, 498, 532, 556, 568, 589, 621, 623
 – Bürgerkrieg 516
 – Dichter 157, 179, 187, 205, 216, 227, 230, 232, 256, 259, 269, 287, 297, 366, 436, 520, 553, 556
 – Helden 2, 54, 55, 104, 139, 181, 214, 236, 381, 436, 571
 – Heldenwelt 140
 – Heldenzeitalter 139, 426 f.
 – Pferde 178
 – Sänger 228, 237, 240, 241, 253, 277, 346, 347, 408, 446, 463, 470, 480, 481, 482
 – Revolution 57, 126, 516, 621
 – Sprache 251
 – Themen 351 f.
 – Vergleiche 295
 – Versmaß 38
 – Wohnungen 157, 158
 Ryabinin, Iwan 487
 Ryabinin, Trofim Grigorewitsch (russischer Sänger) 41, 237, 259, 297, 408, 427, 446, 459, 461, 463, 470, 472, 480, 482, 483, 487, 488, 489, 490, 622, 623
 Ryabinin-Andrejew, Peter Iwanowitsch (russischer Sänger) 236, 487, 489, 490, 517
 Ryabinin, Sängerfamilie der 487–491

 Sachsen 419, 428, 430, 502
 Sadko 157, 352, 466, 495, 518
Sain Batyr 30, 180
 Saint-Léger 585
 St. Petersburg 373, 408
 Saladin 74
Salaman, Zar 481
 Samarkand 473
 Sampo⁹⁹
 Samson 15
 Sanasar (armenischer Held) 70, 72, 73, 102, 103, 172
 Sancho, König von Navarra 28
 Santiago da Compostella 408
 Sarac (Pferd) 175, 176, 182, 353, 561
 Sarazenen 27, 51, 70, 73, 74, 91, 104, 106, 116, 133, 161, 172, 207, 225, 233, 296, 302, 324, 325, 333, 334, 337, 345, 361, 375, 377, 383, 417, 527, 550, 573, 587, 588
 Sarvik 85
 Sasoun 598
 Satana 283, 530, 531, 539
 Saul 10, 15
 Saxo Grammaticus 26, 34, 47, 131, 423, 576
Schahname 602
 Schamanen 7, 8, 20, 21, 85, 101, 461, 530, 532, 595
 – Dichtung 7–9, 18, 19, 27, 85, 180, 410, 414, 601
 – Eigenschaften 7, 8
 – Elemente in der Heldendichtung 8, 9
 – Entwicklungsstufe 48
 – Erzählhaltung 17
 – Geisteshaltung 85, 101, 412
 – Kräfte 93, 101
 – Sänger 20, 409
 – Überbleibsel 57, 44
 Schamasch 202, 539
 Schapuch 365, 412
 Schartak 145
Schlacht von Misar, Die 312, 313, 566
 Schurawlewa, Katharina 568
 Schwanhild 134, 231, 577, 582
 Schwedische Heldendichtung 47
Schwester von Leka Capetan, Die 537
 Seilling 486
 Scipionen, Zeitalter der 616
 – Dichterkreis 592
Scottish Field 29
 Scyld 32
 Scyldinge 364, 385
 See-Dajaks (Borneo) 5, 7
Seitek 390
 Sekula 556
Semätai 390
 Serbien 140, 386, 409, 529, 578, 589
 – Aufstand 565 f.
 – Dichtungen 57, 409, 457
 – Gebräuche 281
 – Helden 2, 105, 229
 – Königreich 28, 140
 – Krieger 297

Sibirien 3, 145, 246, 419, 460, 578, 593
 Sidonius Apollinaris 46
 Siduri 95, 137, 198
 Siegfried 603, 604, 619
 Siegmund 33, 452, 589
 Sigismund, König von Polen 556
 Sigrun 369
 Sigurd 36, 47, 52, 84, 86, 98, 106, 109, 110, 111, 113, 142, 150, 166, 171, 176, 184, 188, 270, 284, 299, 312, 364, 369, 370, 541, 542, 558, 562, 582, 588 f., 592, 608, 619
Sigurdlied, Das jüngere 30, 129, 149, 369, 431
Simeun der Findling 25
 Sin-liqui-unni 450
 Sirgak (karakirgischer Held) 232
 Skamandros (Fluß) 69, 136, 149, 262
 Skanderbeg 28, 52
 Skandinavien 41, 607, 609, 610
 Skiren 479
Skomorochi 456, 465, 473
 Skopin 29, 498–500
 Skylla 193
 Skythen 430
 Slawische Dichtung 153, 246, 261, 266, 296, 310, 409, 544
 – Dichtungstechnik 310
 – Vergleiche 295
 – Völkerschaften 9, 28, 244, 409, 410, 479
 Sleipnir 171
 Spanien 51, 225, 233, 273, 338, 383, 415, 417, 418, 423, 450, 527, 570, 573, 608, 609, 610, 620
 – Chroniken 569
 – Dichtungen 235, 273, 415, 620
 – *Romances* 42, 619
 – Tradition 415
 – Troubadours 473
 – Versmaß 38, 271 f.
 Spargapises 422
 Sparta 160, 196, 201, 320, 328, 400, 474, 591
 Stalin 29, 127, 373, 480, 518, 520, 569
 Stasinus von Zypern 420, 446
 Statius 613
 Stavanger 564
 Staver (russischer Held) 214, 259, 346, 347, 381, 490, 495, 534, 571

Stavnes 226
 Strophische Formen 16, 38–41
 Subow, Ilja 471
 Sudan 3, 405
 Suleiman, Sultan 388, 578
 Sumanguru 405
 Sumatra 3, 34, 448
 Sumer 410
 Sundanesen (Westjava) 463
 Swinobojew, Grigoj (jakutischer Sänger) 481
 Swjatogor 126, 310, 495
 Swjatopolk 25
 Szekely, Johann 555
 Tacitus 409
 Taillefer 276, 363
 Tammuz 570
 Tanguten 415
 Tantalos 77, 136
 Tarschisch 48
 Tartessos 48
 Tatarische Dichtungen 3, 5, 6, 7, 31, 45, 74, 180, 235, 277, 410, 419
 – Helden 2, 438
 – Literatur 9
 – Sänger 445
 – Technik 605
 – Versmaße 259, 412
 – Weisen 21
 Teiresias 87, 89
Telegonie 359, 420, 474
 Telemachos 160, 196, 201, 203, 223, 224, 290, 319 f., 400, 403
 Tereus 77
 Teukros 64
 Teungku Lam Rukam 448
 Thamyris 414, 462
 Theben 1, 27, 414
 Theodberth 570
 Theodemir 584
 Theoderich 27, 47, 562, 570, 577, 583, 584
 Theoderich II. 47
 Theoklymenos 291
 Thersites 56, 333, 339
 Theseis 395
 Theseus 33
 Thespiä 450
 Thessaloniki 459

Thetis 21, 164, 256, 293, 340, 398, 399
 Thibaut von Reims 576
Thidreks saga 571
 Thierry von Anjou 326
 Thorold 449 f.
 Thorold, Abt von Coulombs 449
 Thorold, Abt von Peterborough 449
 Thorold von Envermeu, Bischof von Bayeux 450
 Thorold von Tudela 450
 Thryth 33, 385
 Thukydides 475, 560
 Tibet 8, 246, 413, 425, 432
 – Dichtung 5, 8
 – Helden 180, 553 f.
 – Sagen 144
 Tien-schan (Gebirge) 3, 232
 Timagenes 49
Tod Edgars, Der 624
Tod des Kriegers Marko, Der 24, 296
 Toktogul Satilganow 593–597, 599
 Tom der Reimer 620
 Tomyris, Königin der Massageten 422
 Trapezunt 313
 Troja 1, 21, 27, 29, 37, 51, 83, 84, 88, 89, 97, 109, 121, 136, 149, 171, 199, 213, 256, 291, 292, 305, 330, 333, 335, 342, 343, 344, 357, 398, 399, 401, 414, 528, 549, 560, 562, 619
 Trojaner 21, 62, 69, 74, 96, 102, 120, 292, 304, 305, 307, 315, 335, 340, 343, 551
 Trojanischer Krieg 111, 148 f., 185, 342, 344, 397, 398, 474, 560
 Trotzki, L. 373, 569
 Tschaka 12
 Tschapajew (Tschapai) 368, 517, 518, 568
 Tschetschenen 2
 Tschukow 481, 622, 623
 Tschurilo Plenkowitsch 56, 157, 179, 230, 316 f., 381, 452, 471, 495, 496, 547
 Tuareg 10
 Tugarin 52, 187, 348, 349, 376, 579
Tulgan-oi 566
 Tupizin, L. 260
 Turania 422
 Turditani 48
 Turgis, Bischof von Avranches 587
 Turgis von Tortelose 587
 Turisind 47

Turkilingen 479
 Türkische Armee 140, 312, 353, 388
 – Eroberungen 314, 602
 – Führer 314, 387
 – Herrschaft 76, 425, 526, 528, 529, 578
 – Janitscharen 123
 – Serbien 124
 – Sultane 92, 124, 262, 289, 309
 – Unterdrückung 124, 447
 Turkmenen 16, 17, 419, 438, 454, 462, 473
 Turolodus 449–451
 Uganda, König von 11
 Ugaritische Dichtungen 3
 Uiguren 411
 Ukraine 40, 310
 – Dichter 296
 – Dichtungen 3, 40, 91
 – Helden 2
 Ulan-Chongor 245
 Umhlangani 12
 Unferd 55, 335, 339, 355, 374, 590
Untergang des serbischen Königreiches, Der 131, 141, 364
 Unwen 426
 Uolumar 101
Uolumar und Aigir 532
 Urismag (ossetischer Held) 27, 102, 110, 283, 284, 439, 440, 441, 530, 544
Urismag, Letzter Kriegszug des 283, 366
 Urschanabi 170
 Uruk 136, 202, 324, 372, 421, 562, 569
 Usbekische Dichtungen 57, 174, 389, 390, 394, 422, 523, 566
 – Helden 2, 6, 52, 58, 69, 70, 104, 106, 120, 175, 433
 – Pferde 178
 – Sänger 394, 408, 419, 472
 – Versmaße 38
 Utnapischtim 37, 137, 138, 168, 169, 208, 349, 372, 381, 385, 410
 Utstein 564
 Vaagn 412, 625
 Väinämöinen 99, 100, 168
 Valencia 384, 548
 Valentinian, Kaiser 426

Vambéry 454
Vandalen 47, 419, 423, 579
Venantius Fortunatus 47
Venezianer 564
Verkleidungen, Beispiele in Heldendichtungen 211, 212–215, 222
Verrhia 313
Vidas 380, 548
Vidigoja (= Wudga) 46, 418, 426
Vigil von St. Demetrius, Das 25
Virgil 37, 186, 236, 329, 595
Vivien, König 361
Vojniković, Salko 363
Völsungasaga 26, 558
Vuillé 405, 406
Vuk Brancović 140, 381, 584, 585
Vuk der Drachentöter 92

Waldere 3, 164, 166, 274, 425, 463, 540
Wales, Dichtungen aus 24
Walhall 513
Walküren 90, 92, 163, 311, 369, 512, 513
Waltharilied 164, 273, 540
Wanilo 577, 585, 586
Wanja Saleschanin 481
Warnen 561
Wassilij, Fürst 366
Wassilij Buslajew 53, 347, 494, 534, 547
Wassilissa Mikulitschna 214
Wealhtheow 219, 334, 542
Weoxtan 590
Westgoten 415, 579
Widsith 100, 423, 424, 425, 456, 477–480, 486, 502, 570, 575, 576, 580, 621
Wieland der Schmied 164, 562, 621
Wien 565
Wiglaf 530
Wikinger 52, 77, 122, 132, 377, 378, 424, 591
Wilhelm der Eroberer 576
William von Malmesbury 455
William von Rubruck 453
Winiler 26

Wladimir, Großfürst 28, 30, 40, 66, 139, 157, 214, 216, 227, 261, 280, 281, 287, 308, 316, 317, 346, 347, 348, 392, 426, 427, 436, 452, 489, 490, 516, 520, 532, 536, 547, 571, 577, 578, 579, 589
Wladimir I. von Kiew 25, 579
Wladimir II. 409, 578, 579
Wladimir, Fürst von Wolhynien 571
Wladislaw, König von Ungarn 579
Wodan 26, 419
Wolf, F. A. 328
Wolga 20, 99, 100, 104, 352, 489, 495, 517
Wölund 79, 80, 150, 164, 286, 433, 562
Wölundlied 164, 269, 286
Woroschilow 517, 568
Worotinski, Fürst 499
Wulfgar 196
Wulfhere 575, 576
Wyrmhære 575, 576

Xanthos (Pferd) 171, 185
Xenja, Prinzessin 35
Xepateras 122

Yüan-Dynastie, chinesische 414

Zagreb 363
Zambal, Khan 309
Zamora, Belagerung von 28, 415
Zauberer 8, 20, 26, 27, 79, 100, 101, 164, 168
– Dichtung 17
– Fähigkeiten 6–8, 20, 27, 85, 98, 99, 100–103, 126, 150, 162, 163, 165, 166
Zeus 95, 102, 136, 201, 202, 207, 256, 326, 327, 334, 340, 399
Zoniwar 535
Zoulkas 565
Zouvaras, Nikolas 564
Zulu, Preisgesänge der 11
Zypern 434, 435

ERNST ROBERT CURTIUS beklagte einst das Fehlen einer „vergleichenden Phänomenologie des Heldentums, der Heldendichtung, des Heldenideals“. Eine solche legt C. M. BOWRA hier vor. Die im strengsten Sinne vergleichende Untersuchung des Typus Helden-dichtung an Hand von Material, das Bowra aus rund 30 Sprachen gesammelt hat, befaßt sich nicht mit Einflüssen, sondern mit tatsächlichen Parallelen und mit der in vielen Ländern nachweisbaren, jeweils eigenen Entwicklung eines dichterischen Genres, das selbst heute noch keineswegs ausgestorben ist. Trotz entscheidender Unterschiede in Sprache und Geisteshaltung ergeben sich typische Gemeinsamkeiten bei heroisch-poetischen Erzählgedichten aller Zeiten und Völker. Umfangreiche Zitate aus schwer zugänglichen Texten entlegener Sprachen geben der Darstellung Rückhalt und Beweiskraft. Über Reichtum und Umfang der Gattung Heldendichtung wird hier zum erstenmal in überzeugender Weise Rechenschaft abgelegt.

J. B. Metzlersche
Verlagsbuchhandlung
Stuttgart