RAABSER MÄRCHEN-REIHE
4

Europäische Volksliteratur

Festschrift für
FELIX KARLINGER

Wien 1980

RAABSER MÄRCHEN-REIHE

Gegründet von Leopold Schmidt

Geleitet von Klaus Beitl

Band 4

Europäische Volksliteratur

Festschrift für Felix Karlinger

Bisher erschienen:

Band 1

Wunder über Wunder

Gesammelte Studien zur Volkserzählung

Von Klaus Beitl, Karl Haiding, Leopold Kretzenbacher, Elfriede Lies, Adolf Mais, Elfriede Moser-Rath, Leopold Schmidt, Emil Schneeweis

Herausgegeben von Leopold Schmidt

Band 2

Judastraditionen

Von Peter Dinzelbacher

Band 3

Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst

Von Regine Schmidt

Wien 1980

Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde



Fritz Karlinger

Europäische Volksliteratur

Festschrift für Felix Karlinger

In Zusammenarbeit mit Angela Birner

herausgegeben und mit einem Geleitwort

von

DIETER MESSNER

Wien 1980

Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, der Salzburger Landesregierung, der Creditanstalt-Bankverein Wien und der Fa. Trachten-Tostmann (Dr. Gesine Tostmann) Wien.

Direktion des Österreichischen Museums für Volkskunde

A-1080 Wien VIII, Laudongasse 15—19

Alle Rechte vorbehalten

Druck: Friedrich Jasper, A-1030 Wien III, Tongasse 12

INHALT

Zum Geleit. Von Dieter Messner 9

Felix Karlinger — Bibliographie. Verzeichnis der wissenschaftlichen Veröffentlichungen 1946—1979. Zusammengestellt von Erentrudis Laserer 11

„Volks- bzw. Nationalliteratur" bei Antonio Gramsci. Von Iso Baumer 30

Italienische Volksbücher: Bemerkungen zu Gramsci, Santoli, Fernow, Müller, Wolff. Von Alberto M. Cirese 48

Fliegende Blätter auf Sardinien. Von Enrica Delitala 60

Die „Volksliteratur" und die Geistesgeschichte. Von Alexandru Duţu . 71

„Aixo era y no era": Über den Wahrheitsbegriff und seine sprachliche Ausgestaltung im provenzalischen Märchen. Von Gertrud Gréciano 76

Zwischen Volksbuch, Bildgegenwart und Legendenerzählen in Südosteuropa. Von Leopold Kretzenbacher 88

Die Legende „Nostra Senyora de la Porta" auf Mallorca. Von Gabriel Llompart 104

Ein französisches Tiermärchen. Von Max Lüthi 110

Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas. Volksbuch, Volksschauspiel, Volkslied und Märchen. Von Walter Puchner 119

Die Geschichte von Kaiser Trajan und der Witwe in der Romsage, Volkserzählung und Dichtung. Von Claus Riessner 151

Der Ackermann aus Böhmen. Von scholastischer Disputation zum spätmittelalterlichen Volksbuch. Von Hellmut Rosenfeld 161

Analyse einer portugiesischen Volkserzählung: „João Soldado que Meteu o Diabo no Saco". Von Arnaldo Saraiva 171

Die rumänischen Leser eines Volksbuches kretischer Herkunft: der „Erotocrit". Von Cătălina Velculescu 184

Nichtspanische Sprachelemente magischer Formeln in volkstümlicher kolumbianischer Literatur. Textmaterial und Auswertung. Von Reinhold Werner 194

Zum Geleit

Von Dieter Messner

Wenn Felix Karlinger diese Festgabe zu seinem 60. Geburtstag, den er am 17. März 1980 feiert, durchblättert, dann wird er die Freude und Zustimmung fühlen, mit der die Verfasser der Aufsätze aus vielen Ländern der Einladung, einen Beitrag zur Festschrift zu leisten, gefolgt sind. Eine noch größere Zahl von Freunden und Kollegen, aus mannigfachen Gründen verhindert, zeitgerecht ihre Arbeit zu schicken, begleiten diesen Band mit ihren aufrichtigen Glückwünschen.

Wir alle haben damit versucht, Felix Karlinger unsere Ehrerbietung zu leisten, unseren Respekt vor einer großen Forscherpersönlichkeit und vor einem umfangreichen Oeuvre abzustatten. Ein besonderes Zeichen der Wertschätzung des Geehrten ist auch das freundliche Entgegenkommen von Herrn Hofrat Prof. Dr. Leopold Schmidt, der einen Band der von ihm gegründeten „Raabser Märchen-Reihe" für die vorliegende Festschrift zur Verfügung gestellt hat, der von Herrn Direktor Dr. Klaus Beitl betreut wurde.

*

Der Lebensweg Felix Karlingers, dessen Wiege in München stand, war kein einfacher, und hat nicht geradlinig auf die heutige Position hingeführt; viele Schicksalsschläge haben den Sohn des Professors für Kunstgeschichte Hans Karlinger getroffen. Politisch den seinerzeitigen Machthabern suspekt, konnte Felix Karlinger nur unter großen Schwierigkeiten die Mittelschule beenden; den Besuch der Universität verhinderten sie vollends, so daß er sich am Konservatorium dem Musikstudium widmete. Die im Krieg erlittenen schwersten Verletzungen machten es aber unmöglich, den Beruf eines Musiklehrers dauernd auszuüben, so daß er neben dieser Unterrichtstätigkeit auch noch an der Universität München studierte.

Begonnen hat er als Schüler Rudolf von Fickers im musikwissenschaftlichen Bereich, und über Rudolf Kriss führten ihn seine Forschungen in die Volkskunde der Romania. Der Einfluß von Gerhard Rohlfs und Hans Rheinfelder aber hatte allmählich zur Folge, daß romanistische Interessen die Oberhand behielten. Feldforschungen im Bereich der Dia-

lektologie, des Volksliedes und Volkserzählungen erschlossen — vor allem auch in Sardinien — bis dahin unbekanntes Material und erweisen Karlinger als einen der letzten Vertreter einer ausklingenden romanistischen Schule, zu deren Begründern im deutschsprachigen Raum Gustav Weigand, Fritz Krüger und Wilhelm Giese zu zählen sind.

Seit 1950 war Felix Karlinger an der Bayerischen Staatsbibliothek beschäftigt, und erwarb in diesem Jahr die Lehrberechtigung für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule. 1954 legte er die Habilitationsschrift über das sardische Volkslied vor. Ab 1959 war er an der Universität München tätig, 1960 als Privatdozent, 1966 als apl. Professor. 1966 übernahm er die Nachfolge Friedrich von der Leyens in der Herausgabe der Reihe „Märchen der Weltliteratur" und wurde Gastprofessor an der Universität Salzburg. Im Jahr 1967 erhielt er eine Lehrkanzel für Romanische Philologie in Salzburg, die er bis zum heutigen Tag innehat.

Obschon vom Schicksal schwer geprüft, entwickelte er in den Salzburger Jahren eine fruchtbare Tätigkeit, als deren Ergebnis er eine große Zahl von Büchern und Studien veröffentlichen kann. Komparatistische Interessen im Bereich der romanischen Literaturen mit Ausläufern zum Slawischen akzentuieren neben der Beschäftigung mit der Volksliteratur auch Studien im kulturhistorischen Umkreis der Literatur, häufig an der Grenze zu religiösen Fragestellungen.

Eine starke Neugier verführte zwar Karlinger öfters, seine Versuche aufzusplittern, bewahrte ihn aber auch andererseits davor, sich in einem schmalen Fachbereich festzurennen. Er bemühte sich, Impulse aufzugreifen und weiterzureichen, und ohne eine Schule zu gründen, auf noch wenig ausgetretene Pfade hinzulenken. Der Volksbuchbereich sei als pars pro toto genannt, zu dem Karlinger auch drei Schriftenreihen herausgibt, und zwar die Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch (seit 1974), die Texte romanischer Volksbücher (seit 1976) und die Versuche und Arbeitspapiere (seit 1978).

So gesehen kann und wird der 60. Geburtstag Felix Karlingers keine Zäsur in seiner Tätigkeit sein, sondern ist für uns alle, seine Freunde und Kollegen, ein willkommener Anlaß, ihm unsere Glückwünsche in Form einer Festschrift darzubringen und ihm für die nächsten Jahre und Jahrzehnte jene Schaffenskraft zu wünschen, die er, unterstützt durch seine Familie, durch seine Frau und seine Kinder, für die Fortführung seiner wissenschaftlichen Tätigkeit braucht.

Felix Karlinger — Bibliographie

Verzeichnis der wissenschaftlichen Veröffentlichungen 1946—1979

Zusammengestellt von Erentrudis L a s e r e r

1946

1. Calderóns Auto „Das Geheimnis der hl. Messe". (Mitt. der KJM, September 1946, 2.)

1947

2. Der Einfluß der Mystik auf die Musik des Mittelalters. (Referate, 1947, H. 2, 1—8.)

1948

3. Beiträge zu einer Volkskunde der Pyrenäen im Spiegel des Volksliedes. Phil.-Diss. München 1948. 204 S., 36 T.

1949

4. Einführung in Calderóns „Großes Welttheater". (Charakter und Kultur der Völker I, 1949, 1/2.)
5. Der Toten Wiederkehr. (Charakter und Kultur der Völker II, 1949, 1.)

1950

6. Einführung in Calderóns „Das heilige Jahr in Rom" — Zur 300-Jahr-Feier des Autos. (Charakter und Kultur der Völker I, 1950, 1—4.)

1951

7. Brauchtum spanischer Wallfahrten. (Mitt. der Ges. f. Kultur der Völker, 1951, 1—8.)

Rezensionen

8. El mito de «El conte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura. José Romeu F i g u e r a s. Barcelona 1948. (Mitt. der Ges. f. Kultur der Völker, 1951.)

1952

9. *Allegoria Hispanica* — Sieben Streiflichter zu Spaniens Kultur und Volkstum. Donauwörth 1952, 24 S.

10. Verwandtes im Volkslied der Alpen und Pyrenäen. (Zwiebelturm, 1952, 240—243.)
11. Kiem Pauli. (Zwiebelturm, 1952, 252.)
12. Le drame populaire sarde. (Méditerranée, 1952, 9/10.)

Rezensionen

13. La Danse Hindou. Usha Chatterji. Paris 1951. (Rev. int. géographique, 1952.)
14. Manuel de Falla und die spanische Musik. Julio Jaenisch. Zürich 1952. (Mitt. der Ges. f. Kultur der Völker, 1952.)

1953

15. Zur spanischen Musik des 16. Jahrhunderts. (Mitt. der Ges. f. Kultur der Völker I, 1953, 1—4.)

1954

16. Schmugglerlieder im romanischen und deutschen Raum. (Alpenland, Juni 1954, 1—8.)
17. Vokal- und Instrumentalmusik — Eine Entgegnung. (Deutsche Tagespost, 1954, 3—4.)

Rezensionen

18. Il sergente nella neve. Mario Rigoni Stern. (Auslandsnachrichten I, 1954, 1.)

1955

19. Zur Musik der Mozaraber. (Auslandsnachrichten III, 1955.)

Rezensionen

20. Der Antifonario visigótico mozárabe de la Catedral de Leon. Monumenta Hispaniae sacra 5.2. Madrid 1953. (Erasmus, 1955, 664 bis 666.)
21. Die körperlichen Begleiterscheinungen der Mystik. Herbert Thurston. Luzern 1954. (Diskussionen 1, 1955, 1.)

1956

22. Volkstümliches in der Kirchenmusik Sardiniens. (musica sacra, 1956, 203—208.)

Rezensionen

23. Nicolas Lebègue; la vie musicale en France au siècle de Louis XIV. Norbert Dufourcq. Paris 1954. (Erasmus, 1956, 743—744.)

1957

24. *Heimkehrerprobleme im Volkslied Mittel- und Westeuropas.* München 1957, 121 S. (Ph.-Typ.)

25. Heimat und Fremde im Werk Josef Martin Bauers. (Schönere Heimat, 1957, 290—295.)
26. Auto sacramental. In: Lexikon f. Theologie und Kirche, vol. I (1957, 1136—1137).
27. Volksmusik. In: Der große Brockhaus, vol. XII (1957).

Rezensionen

28. Das Weihnachtsschiff. München 1954. (Schönere Heimat, 1957.)
29. Das schwäbische Bauernjahr. N i e d e r w i e s e r - S c h w a i g e r. (Schönere Heimat, 1957.)

1958

30. La cultura musicale sarda. (L'Unione Sarda, Nr. 97, 23. 4. 58, 6.)
31. Launeddas — Skizze eines Kultinstrumentes. (musica sacra, 1958, 42—49.)
32. Settimana Musicale Sarda. (Musikalische Jugend 3, 1958, 2.)
33. Zur belletristischen Literatur des 2. Weltkrieges. (Wehrkunde, 1958, 114—116.)
34. La musica popolare sarda. (Eco del Regionale, 1958, H. 5/6, 5 bis 7.)
35. Musik in Sardinien. (Neue Zeitschrift f. Musik, 1958, 657—658.)

Rezensionen

36. Sing ma a weng. Ferdinand N e u m a i e r. 1958. (Schönere Heimat, 1958, H. 3.)
37. Liebe alte Lieder aus Nordböhmens Gauen. Adolf K ö n i g. 1958. (Schönere Heimat, 1958, H. 3.)
38. Alte Volkstänze aus Nordböhmen. Adolf K ö n i g. 1955. (Schönere Heimat, 1958, H. 3.)
39. Der Ländler. Ernst H a m z a. 1957. (Schönere Heimat, 1958, H. 3.)
40. Miele amaro. Salvatore C a m b o s u. Firenze 1954. (Literaturanzeiger, 1958.)

1959

41. Das sardische Volkslied — Versuch einer Bestimmung seiner historischen und geographischen Situation als Beitrag zur westmediterranen Volkskunde. Phil.-Habil.-Diss. München 1959. 194 S.
42. „Il processo di Cristo" — Ein modernes Oratorium von Ennio Porrino. (musica sacra, 1959, 290—296.)
43. Klara Rumbucher. (Schönere Heimat, 1959, 91—92.)
44. Eine sardische Oper. (Musica, Kassel 1959, 397—398.)
45. Kritik zu Richard Ernst. (Wehrkunde, 1959, 173—174.)
46. „I Shardana" in Neapel. (Musikalische Jugend, 4, 1959, 13.)

47. Zeitgenössisches am Lido — XXII. festival di musica contemporanea. (Musikalische Jugend 5, 1959, 12.)
48. Giochi e favole per bambini. (Musica, 1959, 706.)

1960

49. *Inselmärchen des Mittelmeeres.* Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1960, 336 S.
50. Ennio Porrino. (musica sacra, 1960, 14—18.)
51. Ennio Porrino e la musica sacra. (Eco del Regionale 10/12, 1960, 11—14.)
52. Salomo auf Sardinien. (Stuttgarter Nachrichten, 19. 11. 1960.)
53. Glareanus. In: Lexikon f. Theologie und Kirche, vol. V (1960, 909).
54. Gral. In: Lexikon f. Theologie und Kirche, vol. IV (1960, 1160 bis 1161).
55. Hermann der Lahme. In: Lexikon f. Theologie und Kirche, vol. V (1960, 250).
56. Musik auf Sardinien. (Musica, 1960, 379—380.)

Rezensionen

57. Singendes Land. München 1958. (Schönere Heimat 4, 1960.)
58. Das leibhaftige Liederbuch. Walter Schmidkunz. München 1958. (Schönere Heimat 4, 1960.)
59. Die ersten 25. Tobi Reiser. Salzburg 1959. (Schönere Heimat 4, 1960.)
60. Storia della canzone napoletana. Vittorio Paliotti. 1958. (Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde, 1960, 194—195.)
61. Il folklore siciliano. Giuseppe Cocchiara. 2 Bände. (Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde, 1960, 193—194.)
62. Popolo e Letteratura in Italia. Giuseppe Cocchiara. 1958. (Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde, 1960, 193.)
63. Sud e magia. Ernesto de Martino. 1959. (Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde, 1960, 194.)
64. Poesia popolare sarda. Pietrina Moretti. 1958. (Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde, 1960, 194.)
65. Picaro e Folklore. Francesco Alziator. 1959. (Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde, 1960, 194.)
66. Contes des Pyrénées. Gaston Maugard. Paris 1955. (Annuaire du Centre, 1960.)

1961

67. *Ennio Porrino e la Sardegna.* Regione Autonoma Sarda. Cagliari 1961, 2°, 8 S.
68. *Spanische Märchen,* zusammen mit Harri Meier. Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1961, 327 S.

69. *Ennio Porrino* — Skizze seines Lebens und Streiflichter zu seinem Kunstwerk. München, Istituto Ital. di Cultura, 1961, 64 S.
70. Die Begegnung mit der toten Braut im Volkslied. In: Jahrbuch d. Österr. Volksliedwerkes. (1961, 48—54.)
71. Josef Martin Bauer. (Schönere Heimat, 1961, 314—318.)
72. Ottorino Respighi — Zur Wiederkehr seines Todestages. (Musica, 1961, 637.)
73. Wagners Ring. (Musica, 1961, 443—444.)
74. Novitäten aus Italien. (Musica — Schallplatte, 1961, 78—79.)
75. Die Sakralmusik in Valabregas „Storia della musica italiana" (musica sacra, 1961, 270—272.)
76. Joaquin Rodrigos „Concierto de Aranjuez" und E. Porrinos „Concerto dell'Argentarola". (Musica — Schallplatte, 1961, 6/II.)
77. Der Prozeß Christi als Oratorium. (Musikalische Jugend 3, 1961, 17.)
78. Giuseppe Cocchiara. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1961, 41.)

Rezensionen

79. Dizionario di musica. Riccardo A l l o r t o und Alberto F e r r a r i. 1959. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
80. Il folklore siciliano. Giuseppe C o c c h i a r a. 2 Bände. Palermo 1957. (Literaturanzeiger, 1961, H. 3.)
81. Popolo e Letteratura in Italia. Giuseppe C o c c h i a r a. 1959. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
82. La grande Festa. Vittorio L a n t e r n a r i 1959. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
83. Il prete rosso. Antonio Vivaldi. G. Francesco M a l i p i e r o. 1958. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
84. Sud e magia. Ernesto de M a r t i n o. 1959. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
85. Storia della canzone napoletana. Vittorio P a l i o t t i. 1958. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
86. Giacomo Puccini nel centenario della nascita. Lucca 1958. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
87. Vincenzo Bellini. Francesco P a s t u r a. Tonino 1959. (Literaturanzeiger 3, 1961.)
88. Civiltà e poesia romanze. Alberto del M o n t e. Bari 1958. (Blick über die Grenze, 1961.)
89. Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portughese. Silvio P e l l e g r i n i. Bari 1959. (Blick über die Grenze, 1961.)
90. Studi sardi di linguistica e storia. Massimo P i t t a u. Pisa 1958. (Literaturanzeiger 3, 1961.)

91. Popolo e Letteratura in Italia. Giuseppe Cocchiara. 1958. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1961.)
92. Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi. Alberto M. Cirese. 1961. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1961.)
93. La poesia popolare. Alberto M. Cirese. 1959. (Hessische Blätter f. Volkskunde 51/52, 1961.)
94. Picaro e folklore ed altri saggi di storia delle trad. pop. Francesco Alziator. 1959. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1961.)
95. Revista de Folclor, vol. IV und V. Bucureşti 1959 und 1960. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1961.)
96. Die Hochzeit auf der Alm. Florian Reichsiegel. 1959. (Schönere Heimat 2/3, 1961.)
97. Lieder, Reime und Spiele der Kinder im Burgenland. Adalbert Riedl und Karl M. Klier. (Schönere Heimat 2/3, 1961.)
98. Lendas Brasileiras. Ester Ferreira Vianna Calderon. 1961. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1961.)
99. Nuove edizioni di fiabe pop. in Germania. (notizie letterarie, 1961.)

1962

100. *Romanische Märchen.* Tübingen, Verlag Max Niemeyer, 1962, 68 S.
101. *Inselmärchen des Mittelmeeres.* Köln, Verlag Eugen Diederichs, 2. Auflage, 1962, 336 S.
102. Hans Karlinger. (Schönere Heimat, 1962, 424—427.)
103. Inkubationsbrauchtum sardischer Wallfahrtskirchen. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1962, 201—210.)
104. Volksforschung in Italien. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1962, 182—191.)
105. Was ist Volksmusik? (Schönere Heimat, 1962, 535—536.)
106. Cultura d'Europa oggi. (Rheinischer Merkur, 1962, Nr. 31, 8.)
107. L'Argentarola. (Il Secolo d'Italia, 1962, Nr. 210, 3.)
108. Antoni M. Alcover. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1962, 208/209.)
109. Europas Kultur heute. (Musikalische Jugend, 1962, Nr. 5, 13.)

Rezensionen

110. Collection « Sources Orientales », Vol. II: Les songes et leur interprétation. Paris 1959. (Zeitschrift f. Orientalistik, 1962.)
111. Sammlung oberbayrischer Volkslieder, Kiem Pauli. ²1962. (Österr. Zeitschrift für Volkskunde, 1962, 189—190.)
112. Lieder der Welt. 9 Bände. Hamburg. (Schönere Heimat 2, 1962.)
113. Cuentos folkloricos de la Argentina. Susana Chertudi. Buenos Aires, 1960. (L'Annuaire du Centre, 1962.)

114. Annamirl Zuckaschnürl. Wastl Fanderl. 1961. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1962, 123—124.)

1963

115. Les contes des Frères Grimm — Contribution à l'étude de la langue et du style. Paris — Fribourg 1963, 35 S.

116. Introdução a Lírica Popular. (Symposium V, 1963, 110—122.)

117. Italien. In: IRO-Volkskunde. (München 1963, 121—139, 267 bis 268, 274 und 289—291.)

118. Ein byzantinisches Märchenmotiv in Sardinien. In: Festschrift für F. von der Leyen. (München 1963, 39—47.)

119. Schneeweißchen und Rosenrot in Sardinien — Zur Übernahme eines Buchmärchens in die volkstümliche Erzähltradition. In: Brüder-Grimm-Gedenken. (Marburg 1963, 584—593.)

120. Genofeva und Azénor. (Schönere Heimat, 1963, 46—48.)

121. Il linguaggio nazionale ed internazionale della musica tedesca ed italiana d'oggi. In: Riassunto delle relazioni principali del IV convegno di studi italo-tedeschi. (Meran 1963, 38—39.)

122. Dante in der italienischen Musik des 20. Jahrhunders. (Mitteilungsblatt der Dt. Dante-Gesellschaft, 1963, 13.)

123. Märchenforscher und Germanist. (Deutsche Zeitung, Köln, Nr. 190, 6.)

124. Friedrich von der Leyen — 90 Jahre. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1963, 692—693.)

Rezensionen

125. Deutsche Volkslieder aus Hohenlohe mit ihren Weisen. Konrad Scheierling. 1962. In: Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde. (1963, 228.)

126. Etudes sur la chanson cleftique. Samuel Baud-Bovy. Athen 1958. (Erasmus, 1963, 167—168.)

127. I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'ottocento in Italia. Siena 1960. (Die Musikforschung 3, 1963.)

128. Los pueblos romanicos y su cultura popular. Wilhelm Giese. 1962. (Zeitschrift f. roman. Philologie, 3/4, 1963.)

129. Las hablas de la Alta Ribagorza. Günther Haensch. 1962. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1963.)

130. Pfälzische Volkslieder. Georg Heeger und Wilhelm Wüst. 1963. In: Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde. (1963, 227—228.)

131. Die Volkserzählung. Leopold Schmidt. Berlin 1963. In: Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde. (1963, 222—223.)

132. Homen, Cultura e Tropico. Gilberto de Melle Freyre. 1962. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1963.)

133. Antikes Knöchelspiel im einstigen Großgriechenland. Gerhard Rohlfs. 1963. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1963, 275.)

1964

134. *Das Mädchen im Apfel* — Italienische Volksmärchen. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964, 219 S.
135. Zur Vertonung der Lyrik Michelangelos. In: Chigiana, Rassegna Annuale di Studi Musicologici. (1964, 239—247.)
136. Das sardische geistliche Spiel vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (V, 1964, 61—78).
137. La funzione del monologo e del dialogo nelle fiabe di Basile e Creangă. (Lettere Nuove 5, 1964, 23—26.)
138. Horaz und Lafontaine. In: Annuaire du Centre. (1964.)
139. Michelangelo in der Musik. In: Michelangelo Buonarotti. (Würzburg 1964, 215—225.)

Rezensionen

140. Baroni in laguna. Giuseppe Fiori. Cagliari 1964. (Mitteilungen der S. N. Dante Alighieri, 1964.)
141. La tarantella napoletana. Renato Penna. N. 1963. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1964.)
142. Il mondo alla rovescia. Giuseppe Cocchiara. 1963. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1964.)
143. El mobiliario popular en los paises romanicos. Fritz Krüger. 1963. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1964.)
144. Gli usi funebri secondo le voci del «Dizionario degli Stati Sardi». 1964. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1964, 314—315.)
145. Revista de Folclor, Anul 6 und 7. Bucureşti 1961/62. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1964.)
146. Le varianti della Barunissa di Carini. Aurelio Rigoli. 1963. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1964.)
147. Aspetti della ricerca folklorica. Alberto M. Cirese. Rieti 1961. (Mitteilungen der S. Dante Alighieri, 1964.)
148. Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Lutz Röhrich, 1962. In: Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde. (1964/65, 115—116.)
149. Ostalpensagen. Will-Erich Peuckert. 1963. In: Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde. (1964/65, 117.)
150. Predigtmärlein der Barockzeit. Elfriede Moser-Rath. Berlin 1964. In: Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde. (1964/65, 116).

1965

151. *Der abenteuerliche Glückstopf* — Märchen des Barock. München, Verlag Bruckmann, 1965, 212 S.
152. *Märchen oder Antimärchen?* — Gedanken zu Basiles „Lo viso". München, Società Dante Alighieri, 1965, 36 S.
153. Volkskunde als neuphilologische Hilfswissenschaft. (Die Neueren Sprachen, 1965, 232—236.)
154. Das Märchen von den kostbaren Katzen. (Luzerner Neueste Nachrichten, 17. 3. 1965, 33.)
155. Vorwort zu Giovanni Villani: „Dante". (München 1965, 3—7.)

Rezensionen

156. Contos populares e Lendas. J. Leite de Vasconcellos. Coimbra 1964. In: Annuaire du Centre. (1965.)
157. Danças Tradicionais das Américas. Maria Amália Corrêa Giffoni. Rio de Janeiro 1960. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1965.)
158. Volkslied und Volkstanz. Kurt Huber. Ettal s. a. In: Annuaire du Centre. (1965.)

1966

159. Pompeo Sarnelli. In: Annuaire du Centre. (1966.)
160. Friedrich von der Leyen. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1966, 288—289.)
161. Ennio Porrino. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgem. Enzyklopädie der Musik. (Kassel, s. a.)
162. Mitarbeit in: G. Haensch, J. M. Domínguez und P. Eguiagaray: España contemporanea. (München 1966.)

Rezensionen

163. Musica de Feitiçaria no Brasil. Mario de Andrade. 1963. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1966, 77.)
164. El mobiliario popular en los países romanicos. Fritz Krüger. Coimbra 1963. (Zeitschrift f. roman. Philologie, 1966, 200—202.)
165. Religion, Glaube und Aberglaube in der rumänischen Sprache. Jon Popineanu. Nürnberg 1964. (Südostforschungen, 1966, 324 bis 325.)
166. Estetica Basmului. G. Călinescu. 1965. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1966, 313—314.)

1967

167. *Legendenmärchen aus Europa,* zusammen mit Bohdan Mykytiuk. Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1967, 312 S.

168. Die nationale und internationale Sprache der deutschen und italienischen Musik der Gegenwart. (Atti del IV convegno internazionale di studi italo-tedeschi, 1967, 409—417.)
169. L'europa occidentale e centrale — Etnografia e tradizioni popolari. In: Razze e popoli della terra. Renato Biasutti. (Torino 1967, Vol. II, 158—201.)
170. Teixeira de Pascoaes. Texte de la conférence. Ph.-Typ. Salzburg 1967.

Rezensionen

171. Aportes al estudio de la cultura popular de Punilla, Prov. Córdoba — La vivienda rural. Alicia Malanca de Rodriguez R o j a s. Mendoza 1965. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1967, 79.)
172. Matosinhos. Contribução para o estudo da linguagem, etnografia e folclore do Conselho. Maria Alves L i m a. Coimbra 1963. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1967, 160—161.)
173. Struttura e origine morfologica dei mutus e dei mutettus sardi. Alberto M. C i r e s e. Cagliari 1964. (Zeitschrift f. roman. Philologie, 1967, 253—255.)
174. Lengua y Cultura — Estudios linguísticos y folkloricos. Gerhard R o h l f s. Madrid 1966. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1967, 161.)
175. Cançoner popular de Mallorca. Rafel Ginard B a u ç a. Mit einer einleitenden Studie von F. de B. M o l l. Palma 1966. In: Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes. (1967, 129.)
176. Povestile lui Creangă. Ovidiu B î r l e a. Bucureşti 1967. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1967, 301.)
177. Antologie de proză populară epică. Ovidiu B î r l e a. Bucureşti 1966. 3 Bände. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1967, 300.)
178. Antologie de proză populară epică. Ovidiu B î r l e a. Bucureşti 1966. (Zeitschrift f. Balkanologie, 1967, 229—233.)
179. Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi. A. M. C i r e s e. Cagliari 1964. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (XII, 1967, 225—226.)
180. Il mito della poesia popolare. Giovanni B r o n z i n i. Rom 1966. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (1967, 226—227.)

1968

181. *Märchen aus Mallorca,* zusammen mit Ulrike Ehrgott. Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1968, 308 S.
182. *Antero de Quental* — Von Clara Rumbucher, aus dem Nachlaß herausgegeben und mit einem Anhang versehen, zusammen mit J. Pinto Novais. München 1968, 112 S.

183. *Die Funktion des Liedes im Märchen der Romania.* Salzburg, Verlag Pustet, 1968, 16 S.
184. Märchenerzähler und Nacherzähler in der Romania — Fragmentarischer Beitrag zur Erzählforschung. In: Serta Romanica, Festschrift für G. Rohlfs. (1968, 257—268.)
185. Nachwort zu Max Leopold Wagner: Südsardische Liebeslieder. Darmstadt 1968, 60—63.
186. Über das Sammeln von Volkserzählungen in Klöstern der Romania. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1968, 225—228.)
187. Zur Ikonologie rumänischer Volksmusikinstrumente. (Revue Roumaine d'histoire de l'art, V, 1968, 183—188.)

Rezensionen

188. Studii de Folclor şi Literatura. Bucureşti 1967. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1968, 118—119.)
189. Revista de Etnografie şi Folclor. Anul IX—XII. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1968, 119—120.)
190. Novellistica Italo-Albanese — Testi orali racc. dal Luca Perrone. Firenze 1967. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1968, 153.)
191. Literatură şi limbă populară. Miron P o m p i l i u. Bucureşti 1967. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1968, 161.)
192. Lingua e cultura della valle di Poschiavo. Riccardo T o g n i n a. Basilea 1967. (Hessische Blätter f. Volkskunde, 1968, 171—172.)
193. Bolletino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1968, 279—280.)
194. Filia, visne nubere? Giovanni B. B r o n z i n i. Rom 1967. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (1968, 236—237.)
195. La poesia popolare nel Salento. Irene Maria M a l e c o r e. Firenze 1967. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (1968, 235—236.)

1969

196. *Einführung in die romanische Volksliteratur* — 1. Teil: Die romanische Volksprosa. München, Verlag Max Hueber, 1969, 333 S.
197. *Rumänische Volksmärchen,* zusammen mit Ovidiu Bîrlea. Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1969, 312 S.
198. Nachwort zu Bonaventure Des Periers: Die neuen Schwänke und lustigen Unterhaltungen. (München 1969, 227—242.)

Rezensionen

199. Altfranzösische Sagen — Nach d. Ausgabe von A. Keller. L. H o e v e l. Köln 1967. (Zeitschrift f. Volkskunde, 1969.)

200. Die schlafende Schöne. Französische und deutsche Feenmärchen des 18. Jahrhunderts, hrsg. von H. Hillmann. Hamburg 1967. (Zeitschrift f. Volkskunde, 1969.)
201. Nordfranzösische Sagen. Hrsg. von G. Staudt und W.-E. Peuckert. Berlin 1968. (Die Neueren Sprachen, 1969, 468.)
202. Gabalia. W.-E. Peuckert. Berlin 1967. In: Annuaire du Centre. (1969.)

1970

203. Ein rumänisches Legendenmotiv auf Mallorca. In: Almanahul Bisericii Ortodoxe Române. (1970, 41—44.)
204. Consideraţiune despre lumea de dincolo şi raprezentarea ei în literaturile pop. romanice. (Bună Vestire, IX, 2, 1970, 63—71.)
205. Josef Martin Bauer. (Schönere Heimat, 1970, 571—573.)
206. Das italienische Volkslied und Ennio Porrino. In: Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes. (XIX, 1970, 141—144.)
207. Eindrücke von der ukrainisch-byzantinischen Liturgie. (Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft der Ukrainischen Wissenschaften. München 1970, Nr. 6—7, 54—55.)

Rezensionen

208. Novellistica Italo-Albanese — Testi orali racc. dal L. Perrone. Firenze 1967. (Zeitschrift f. Volkskunde, 1970, 253.)
209. Folktales of Chile. Hrsg. von Yolando Pino-Saavedra. London 1968. (Zeitschrift f. Volkskunde, 1970, 247.)
210. Canti narrativi romeni. Studio e Testi. Lorenzo Renzi. Firenze 1969. (Zeitschrift f. roman. Philologie 86, 1970, 574—575.)

1971

211. *Spanische Märchen,* zusammen mit H. Meier. Frankfurt, Verlag Fischer, 1971, 121 S.
212. Fragmente din lirica religioasă românească între cele două razboaie. (Bună Vestire 5, 1971, 8—15.)
213. Zu einigen Problemen der Übersetzung umgangssprachlicher Dialekttexte. In: Interlinguistica, Festschrift für Mario Wandruszka. Tübingen 1971, 448—456.)

Rezensionen

214. Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum. Stephan Cosacchi. (Zeitschrift f. roman. Phliologie 87, 562 bis 564.)
215. Gli studi sulla narrativa tradizionale sarda. Enrica Delitala. Cagliari 1970. (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, 1971, 355—356.)

1972

216. *Brasilianische Märchen,* zusammen mit G. de Freitas. Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1972, 303 S.
217. *Das Feigenkörbchen.* Volksmärchen aus Sardinien. Kassel, Verlag Erich Röth, 1972, 200 S.
218. *Usanze giuridiche turche alla fine del Seicento.* Rom 1972, 2°, 16 S.
219. Die Volkserzählungen Mallorcas. Versuch einer kartographischen Erfassung. In: Volkskunde / Fakten und Analysen. Festgabe für Leopold Schmidt. (Wien 1972, 465—469.)
220. Versuch einer Bestimmung von Gattung und Funktion der rumänischen „Cărţile populare". In: Symposion des Wiss. Beirats der SOG. (München 1972, 175—179.)
221. Fragmente de lirica religioasă românească între cele două razboaie, II. (Bună Vestire 1, 1972, 15—23.)
222. Ein sardisches Kettenmärchen. In: Festschrift für Wilhelm Giese. (Hamburg 1972, 347—353.)
223. Fragmente de lirica religioasă românească între cele două razboaie, III. (Bună Vestire IV, 1972, 9—21.)
224. Hans Rheinfelder zum Gedenken. In: Mitteilungen der Ukrainischen Wissenschaften. (München 1972, 61—65.)

Rezensionen

225. Mexican Tales and Legends from Los Altos. Stanley L. Robe, Berkeley 1970. (Fabula 13, 197—200.)

1973

226. *Südamerikanische Märchen.* Frankfurt, Verlag Fischer, 1973, 170 S.
227. *Wege der Märchenforschung.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, 489 S.
228. *Italienische Volksmärchen.* Düsseldorf, Verlag Eugen Diederichs, 1973, 288 S.
229. *Südamerikanische Märchen.* Frankfurt, Verlag Fischer, 2. Aufl., 1973.
230. Kartographischer Beitrag zur sardischen Volkserzählung. In: Festschrift für R. Wildhaber. (Basel 1973, 283—288.)
231. Poetesse italiane del Seicento. In: Annuario dell'Accademia per le Scienze. (1973, 37—45.)
232. Das Motiv des „Blaubart" im mitteleuropäischen Märchen. (Quaderni del Sapere Scientif. VIII, 1973, 73—77.)
233. Paradies und Hölle im Spiegel des Science-fiction-Romans. (Quaderni del Sapere Scientifico VIII, 1973, 29—35.)

234. Hans Rheinfelder. (Quaderni del Sapere Scientifico VIII, 1973, 11—12.)
235. Ein rumänisches Legendenmotiv auf Mallorca. In: Wege der Märchenforschung. (Darmstadt 1973, 440—444.)
236. Kunstlied oder Volkslied? In: Heutige Probleme der Volksmusik. (UNESCO-Dokumentation 1973, 59—61.)
237. Fragmente din lirica religioasă românească între cele două razboaie, IV. (Bună Vestire 2—3, 1973, 113—125.)

Rezensionen

238. Volkliteratur und Hochliteratur. Menschenbild — Thematik — Formstreben. Max L ü t h i. (Schweizer Archiv f. Volkskunde, 1973, 897—899.)
239. Folklore Logudorese. Giovanna S o r o. Firenze 1971. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (1973, 174—175.)
240. Litterae hispanae et lusitanae. Festschrift des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstitutes Hamburg. München 1968. (Die Neueren Sprachen 3, 1973, 179—180.)

1974

241. *Prcvenzalische Märchen,* zusammen mit Gertrud Gréciano. Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1974, 279 S.
242. *Südfranzösische Sagen,* zusammen mit Inge Übleis. Berlin, Verlag Erich Schmidt, 1974, 241 S.
243. *Südamerikanische Märchen.* Frankfurt, Verlag Fischer, 3. Aufl., 1974.
244. Lirica religioasă românească, V. (Bună Vestire 3—4, 1974, 117 bis 130.)
245. Der Alexius-Stoff (Résumé). In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1974, 68—70.)

Rezensionen

246. Dona Ethnologica. Beiträge zur vergleichenden Volkskunde. Leopold Kretzenbacher zum 60. Geburtstag. München 1972. (Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 1974, 50—51.)
247. Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european. Ion T a l o ş. Bukarest 1973. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (1974, 206/207.)
248. Sardinien-Bibliographie. Salvatore A. S a n n a. Pullach — München 1974. (Zeitschrift f. roman. Philologie 5/6, 1974, 621—623.)

1975

249. *Spanische Literatur.* Gestalten und Formen. Zusammen mit Angel Antón Andrés. Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1975, 220 S.
250. *Südamerikanische Märchen.* Frankfurt, Verlag Fischer, 4. Aufl., 1975.
251. *Spanische Märchen,* zusammen mit H. Meier. Köln — Düsseldorf, Verlag Eugen Diederichs, 3. Aufl., 1975, 323 S.
252. Die spanische Musik. In: Handbücher der Auslandskunde — Spanien, Band 3: Bildung und Kunst. (Frankfurt — Berlin — München 1975, 117—128.)
253. Tagungsbericht. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1975, 1—3.)
254. Fragmente relative la lirica religioasă românească în perioda de timp dintre cele două războaie mondiale, VI. (Bună Vestire 3—4, 1975, 95—102.)

Rezensionen

255. Inventario delle fonti sonore della musica di tradizione orale italiana. Rom 1973. In: Jahrbuch f. Volksliedforschung. (1975, 187/188.)
256. Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie. Totenklage, Burschenbünde und Weihnachtslieder, Hirtenphänomen und Heldenlieder. Octavian B u h o c i u. Wiesbaden 1974. (Südost-Forschungen XXXIV, 1975, 412/413.)
257. Kurzerzählung und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700. Wolfram K r ö m e r. Berlin 1973. (Zeitschrift f. roman. Philologie 5/6, 1975, 669—670.)
258. Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance. Hermann Hubert W e t z e l. Berlin 1974. (Zeitschrift f. roman. Philologie 5/6, 1975, 670.)

1976

259. *Südamerikanische Indianermärchen,* zusammen mit Elisabeth Zacherl. Düsseldorf — Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1976, 320 S.

260 a. *Der Gang Mariae zu den Qualen.* Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jahrhunderts. Heft 1. Texte romanischer Volksbücher. Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch. s. l. 1976.

260 b. Îmblare pre la munci [rumänischer Text]. 1976.

261. *Märchen aus Portugal,* zusammen mit Maria Antónia Nicolau Espadinha. Frankfurt, Verlag Fischer, 1976, 159 S.

262. *Volkssprookjes en Legenden uit Zuid-Amerika.* Delft 1976.
263. *Südamerikanische Märchen.* Frankfurt, Verlag Fischer, 5. Aufl., 1976.
264. Frammenti sulla divulgazione del motivo di Sant'Alessio nella letteratura neolatina. (Revista de istorie şi teorie literară 1, 1976, 21—28.)
265. Bayerisches und Bäuerliches vor dem Umbruch. (Schönere Heimat 1, 1976, 162—166.)
266. Volksbuch und Theater. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1976, 124—130.)
267. Nachwort zu: Heda Jason, Märchen aus Israel. (Düsseldorf — Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1976, 281—283.)
268. Franz von Pocci. (Schönere Heimat 4, 1976, 296—301.)
269. Paradies und Hölle im Spiegel des Science-fiction-Romans. (Quarber Merkur 2, 1976, 3—15.)
270. Genovefa als Legende und Volksbuch. (Synthesis III, 1976, 93 bis 99.)
271. Das Zeitproblem bei der Jenseitsfahrt. Homenaje a Vicente García de Diego. (Revista de Dialectología y Tradiciones Populares 1—4, 1976, 217—224.)

Rezensionen

272. Südost-Überlieferungen zum apokryphen „Traum Mariens". Leopold K r e t z e n b a c h e r. München 1975. (Südost-Forschungen XXXV, 1976, 283—284.)
273. Der Ork. Studien zu einer alpinen Wort- und Erzählgestalt. Bernd Dieter I n s a m. München 1974. (Germanistik 1, 1976, 358.)
274. Literatura Română şi Orientul. Mircea A n g h e l e s c u. Bukarest 1975. (Schweiz. Archiv f. Volkskunde 1—2, 1976, 82.)
275. O „Auto de Santo Aleixo" de Baltasar Dias. Maria Antónia Nicolau E s p a d i n h a. Phil. Diss., Salzburg 1976. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1976, 153/154.)
276. Die deutsche Jugendbewegung 1920—1933. Die bündische Zeit. Quellenschriften, hrsg. von Werner K i n d t. Düsseldorf 1974. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1976, 160/161.)

1977

277. *Märchen aus Rumänien, Italien, Provence, Spanien und Brasilien.* In japanischer Übersetzung. Tokio 1977.

278. *Einführung in die spanische Literatur der Frühzeit* (Von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts). Chieti 1977, 80 S.
279. *Provenzalische Märchen,* zusammen mit G. Gréciano. Köln, Verlag Eugen Diederichs, 2. Aufl., 1977, 279 S.
280. *Märchen aus Portugal,* zusammen mit Maria Antónia Nicolau Espadinha. Frankfurt, Verlag Fischer, 2. Aufl., 1977.
281. *Südamerikanische Märchen.* Frankfurt, Verlag Fischer, 6. Aufl., 1977.
282. Fragmente de lirică religioasă între cele două razboaie, VII. (Bună Vestire 1—2, 1977, 17—24.)
283. Quatre rondalles de Mallorca, zusammen mit G. Llompart. (Randa, Llengua i literatura a Mallorca, 6, 1977, 182—201.)
284. Karlinger, Hans: In: Neue Deutsche Biographie (11. 1977, 271/272.)
285. Usanze giuridiche turche del Seicento. In: Studia et Acta Orientalia IX. (Bukarest 1977, 84—90.)

Rezensionen

286. Die rumänische Version der „Historia Destructionis Troiae" des Guido delle Colonne. Radu Constantinescu / Klaus-Henning Schroeder. In: Bericht im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1977, 136—138.)
287. Untersuchungen zur „Magelone" in der Westromania. — Ein Beitrag zur Ausformung und Funktion eines romanischen Volksbuchstoffes. Phil.-Diss. Angela Birner. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1977, 140—141.)
288. Jenseitsvorstellungen in der Volksliteratur der Westromania: Eine Untersuchung anhand des Brandan- und Amarostoffes. Phil.-Diss. Elisabeth Zacherl. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. (Seekirchen 1977, 141—142.)
289. Abenteuer und Rätsel einer europäischen Sage: Tristan — Sigfrid — Jason. Wilhelm Martin Esser. Kastellaun 1976. (Synthesis IV, 1977, 256/257.)

1978

290. *Romanische Volksbücher.* Querschnitte zur Stoffgeschichte und Funktion ausgewählter Texte. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, 350 S. Zusammen mit Irmgard Lackner.

291. *Märchen aus Mexiko,* zusammen mit Maria Antónia Nicolau Espadinha. Düsseldorf — Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1978, 256 S.
292. *Norditalienische Sagen.* Berlin, Verlag Erich Schmidt, 1978, 197 S. Zusammen mit Regine Wolf.
293. *Märchen der Welt — Band 1: Südeuropa.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978 (dtv 2037), 521 S.
294. *Märchen der Welt — Band 2: Mittel- und Nordeuropa.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978 (dtv 2038), 543 S.
295. *Povestea Maicii Domnului.* Heft 4: Texte romanischer Volksbücher. Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. 1978, 30 S.
296. Renouveau catholique ou fin de la conception médiévale de l'univers? (Symbole et réalité chez Elisabeth Langgässer.) In: Literatur und Spiritualität, Festschrift für H. Sckommodau. (München 1978.)
297. Witz und Ironie im Neapel des Seicento. (Italienische Studien, Heft 1, Wien 1978, 19—28.)
298. Die Legende und ihre Funktion in neuerer Zeit. (Heerfahrt, 1978, 48—60.)
299. Fragmente relative la lirica religioasă română între cele două războaie mondiale, Schluß (VIII). (Bună Vestire, 3—4, 1978, 81 bis 91.)

Rezensionen

300. Cavallers, dracs i dimonis. Itinerari a travée de les festes populars. Xavier F à b r e g a s — Pau B a r c e l ó. Montserrat 1976. In: Documentos sociales. (1978, S. 205.)

1979

301. *Märchen griechischer Inseln und Märchen aus Malta.* Düsseldorf — Köln, Verlag Eugen Diederichs, 1979, 296 S.
302. *Märchen der Welt — Band 3: Amerika.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979 (dtv 2039), 377 S.
303. *Das Märchen vom Granatapfelbaum.* Neu-Isenburg, Edition Thiessen, 1979, 13 S.
304. Beobachtungen zum Fortleben mittelalterlicher Epik in der lusitanischen volkstümlichen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte. (Hrsg. von H. Flasche, 15. Band, 1978. Münster 1979, 121—129.)
305. Observacions sobre el «Cas raro d'un home anomenat Pere Portes». (Revista de istorie şi teorie literară 2, 1979, 281—286.)

306. Anmerkungen zu einigen Problemen rumänischer Psalmen-Übersetzungen. In: Sprachtheorie und Sprachenpraxis. Festschrift für Henri Vernay. (Tübingen 1979, 111—120.)
307. *Inselmärchen des Mittelmeeres.* Japanische Ausgabe. Tokio 1979, 343 S.
308. *Südamerikanische Märchen.* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main. 7. Aufl. 1979 (Nr. 1337).
309. Anmerkungen zu „AREPO" (Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, XXXIII/82, 1979, S. 300—303.)

„Volks- bzw. Nationalliteratur" bei Antonio Gramsci [1]

Von Iso Baumer

1. Volkskunde, Literaturkritik oder Philosophie?

a) Der italienische Kommunist Antonio Gramsci (1891—1937) hatte mehrere Jahre Sprach- und Literaturwissenschaft studiert und als Journalist sich immer wieder linguistischen und literarischen Themen zugewandt. Seine Kerkernotizen, in Dutzenden von Schreibheften niedergelegt, enthalten eine Anzahl von Überlegungen zum Thema der Literatur, insbesondere der volkstümlichen bzw. nationalen Literatur (lette-

---

[1] Dieser Aufsatz schließt sich eng an meine Studie: Antonio Gramsci — „eine irreversible Kehrtwendung in der Ausrichtung der volkskundlichen Studien in Italien und anderswo" an, in: SAVk 72 (1976) 171—190. Ich halte mich auch an die dort geübte Zitierweise:

MS: Il materialismo storico (Quaderni del carcere, 1), 1948
I: Gli intellettuali (2), 1949
R: Il Risorgimento (3), 1949
Mach: Note su Machiavelli (4), 1949
LVN: Letteratura e vita nazionale (5), 1950
PP: Passato e Presente (6), 1951.

Die Konkordanz zwischen dieser ersten Ausgabe der *Quaderni* bei Einaudi, Torino, der Taschenbuchausgabe der Editori Riuniti, Roma 1971, und der kritischen Edition von Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975, in 4 Bänden, wird am Ende des 4. Bandes der letztgenannten Ausgabe gegeben. (Tavole delle concordanze, pp. 3271—3320); von ihr aus gelangt man leicht zu den beiden anderen, umgekehrt nicht. Nur die kritische Ausgabe enthält ungekürzt aller Kerker-Notizen; wir haben sie vollständig auf unser Thema hin durchgearbeitet.

Weiters wurden konsultiert: Giuliano Manacorda (Hrsg.), Antonio Gramsci: Marxismo e letteratura, Editori Riuniti, Roma 1975 (enthält alle Texte Gramscis zum Titelthema, auch die aus den Lettere dal carcere); F. Bettini/M. Bevilacqua (Hrsg.), Marxismo e critica letteraria, Editori Riuniti, Roma 1975; Alfredo Luzi (Hrsg.), Sociologia della letteratura, Letture critiche, Mursia, Milano 1977; Cesare Colombo (Hrsg.), Gramsci e il suo tempo, Longanesi, Milano 1977; Bruno Maier/Paolo Semana, Antonio Gramsci, Le Monnier, Firenze 1978. — Zum ersten Mal hat sich aus volkskundlicher Sicht zu unserem Thema geäußert G. B. Bronzini, Riflessioni sui concetti di letteratura e poesia popolare del Gramsci, in: Lares 39 (1973) 349—358.

ratura popolare, nazionale). Diese Ausführungen werden völlig mißverstanden, wenn man sie nur literaturtheoretisch oder volkskundlich versteht. Alle diesbezüglichen Betrachtungen Gramscis sind philosophischer Art im Sinne einer Total-Interpretation des Weltganzen und einer Handlungsanweisung zu dessen Veränderung; sie gehen aber immer von konkret faßbaren, beschränkten Gegebenheiten aus und zielen auf solche unmittelbar hin. Diese Überlegungen werden von Gramsci als historische Deutung kulturell-gesellschaftlicher Tatbestände ausgegeben, wobei mit „Kultur" die kulturellen Phänomene der Gesamtmenge der jeweils untersuchten Bevölkerung gemeint sind; das besagt also eine gesamtgesellschaftliche und nicht elitemäßige oder individualistische Zielgruppe der Forschung. Dieser Kulturbegriff — die „Kultur der Vielen" — setzt sich langsam in der Volkskunde durch; Gramsci war entscheidend daran beteiligt (mit seinen paar Seiten „Osservazioni sul Folklore", die 1950 in den *Quaderni del carcere*, Band 5, S. 215—221, veröffentlicht wurden).

Mit der Behauptung, Gramscis Ausführungen über Literatur allgemein und über national-populäre Literatur im besonderen seien als kultur- und sozialphilosophische Aussagen (im Rahmen des von Gramsci selbständig weiterentwickelten historischen Materialismus) zu verstehen, stellen wir uns in Gegensatz zu einigen italienischen Interpreten, die seine diesbezüglichen Notizen unter die Literaturkritik oder die Literatursoziologie einreihen. G. Manacorda [2] zählt diese Texte zur *critica letteraria*, obwohl sie kein ästhetisches Urteil abgeben, und erweitert dementsprechend den Begriff der „Literaturkritik", so daß er nicht nur die individuelle Schöpfung, sondern auch die kollektive („kulturelle") Schöpfung mit beinhaltet, genauer gesagt, die Gesellschaftlichkeit und Geschichtlichkeit der Literatur mit berücksichtigt [3]. A. Luzi [4] druckt einige Seiten von Gramsci über „Volksliteratur" in seiner *Sociologia della letteratura* ab und zitiert Gramsci auch mehrfach in seiner Einleitung und in der bibliographischen Übersicht.

Demgegenüber sind wir der Meinung, daß Gramscis Denken eine kohärente, systematische und umfassende Philosophie im klassischen Wortsinn darstellt, wie wir sie oben skizziert haben. Man kann es, in Übereinstimmung mit Gramscis Kennzeichnung des Marxismus, *filosofia della prassi* (Philosophie der Praxis) nennen — ein Deckname, der aus Verschleierungsgründen gegenüber der faschistischen Kerkerzensur gewählt

---

[2] S. Anm. 1, p. 12.

[3] Auch Bellini und Bevilacqua (s. Anm. 1) zitieren Gramsci in ihrer Anthologie, ja sein Porträt ziert den Umschlag von Marxismo e critica letteraria.

[4] S. Anm. 1, p. 166—175; 5—32.

wurde, aber sachlich sehr treffend ist [5]; wir nehmen Gramsci beim Wort und weisen sein Denken nicht der Soziologie, Ökonomie, Politologie oder eben der Literaturtheorie zu, sondern erklären es in all seinen Äußerungen zu diesen und anderen Wissensgebieten als fundamental philosophisch. Das unterscheidende Merkmal des Volkstümlichen bei Gramsci ist auch nach Bronzini die „Welt- und Lebensanschauung" der subalternen Klassen [5a].

„Unsere Forschung gehört zur Kulturgeschichte, nicht zur Literaturgeschichte, oder besser: zur Literaturgeschichte, insofern sie Teil und Aspekt einer weiter gefaßten Kulturgeschichte ist" [6]. „Kulturgeschichte" ist hier eben nicht nur deskriptiv gemeint, sondern zugleich hermeneutisch und normativ, ganz im Sinne des Aufrufes, die Welt nicht (nur) zu interpretieren, sondern sie zu verändern.

Daß in der Festschrift für einen Philologen und Volkskundler, der den größten Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit der Volksliteratur gewidmet hat, auch ein Philosoph vorgestellt wird, läßt sich durchaus rechtfertigen. Einmal besteht über die Grenzziehung zwischen den verschiedenen Wissenschaften kein Konsens, zum anderen unterliegen wissenschaftliche Aussagen (geben sie sich nun empirisch-analytisch, historisch-hermeneutisch oder „kritisch orientiert" aus [7]), eingestandenermaßen oder nicht, philosophischen Vorentscheidungen. Gerade bei Gramsci können diese sehr schön abgelesen werden.

b) Gegenüber *massa* („Masse") hat *il nazionale-popolare* einen konkreteren Sinn, der ein Wert-Kriterium beinhaltet. Gemeint ist das Volk, das als Gesamtes handlungsfähiges Aktionssubjekt wird und so eine rundum abgeschlossene politische Realität darstellt [8]. In diesem Sinn weist die italienische Renaissance, aber auch das Risorgimento (die italienische Freiheits- und Einigungsbewegung im 19. Jahrhundert) keinen national-volkstümlichen Charakter auf; es sind Strömungen, die nur die

---

[5] Unter diesem Titel wurde 1967 in Frankfurt/M. eine Auswahl von Texten in deutscher Übersetzung vorgelegt. Die von Suhrkamp vor Jahren angekündigte mehrbändige Auswahl von Schriften Gramscis ist bisher nicht erschienen. Die zwei Auswahlbände (die eben genannte aus den Schriften und eine weitere aus den Briefen) benütze ich hier nicht. Es ist natürlich ein Unfug, über Gramsci nur auf der Basis dieser zwei Ausgaben, ohne ausreichende Kenntnisse des Italienischen und ohne Berücksichtigung der Sekundärliteratur zu schreiben, wie es Bernd Hein tut (Antonio Gramsci und die Volksreligion, in: Karl Rahner u. a. (Hrsg.), Volksreligion — Religion des Volkes, Stuttgart 1979, 156—164).

[5a] Bronzini, s. Anm. 1, p. 350 s.

[6] LVN, p. 63.

[7] Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, in: Technik und Wissenschaft als „Ideologie", Frankfurt/M. 1968, [5]1971, p. 146—168.

[8] Giorgio Nardone, Il pensiero di Gramsci, Bari 1971, p. 95—111.

Bildungsschichten ergreifen; der gebildete Italiener ist zu allen Zeiten mehr Kosmopolit und seinen Gesinnungsgenossen in anderen Ländern näher verbunden gewesen als dem einfachen Volk im eigenen Land. Die gesamte italienische Literatur ist in diesem Sinne nicht-volkstümlich, nicht-national und gerade deswegen in paradoxer Weise auch nicht-international, weil inhaltlich zu provinziell und formal zu aufgeblasen-rhetorisch.

Da die Ausführungen Gramscis über den volkstümlich-nationalen Charakter der Literatur philosophische Implikationen enthalten, ja, von Gramscis Philosophie her verstanden werden müssen, ist hier in der gebotenen Kürze sein ganzes Denksystem zu skizzieren [9].

2. *Skizze des Denkens Antonio Gramscis*

Ausgehend von Hegel und Marx, aber auch in Anlehnung an Lenin und in ständiger Auseinandersetzung mit dem liberalen Antipoden Benedetto Croce entwickelt Gramsci einen originellen Neo-Marxismus, der weniger von Axiomen als vielmehr von den nationalen Gegebenheiten, in unserem Falle Italiens, ausgeht und sie in einem theoretischen Bezugsrahmen erklärbar macht. Hier sei versucht, die Grundideen so übersichtlich als möglich — zunächst rein schematisch, sodann erläuternd — darzustellen, wobei man sich ständig vor Augen halten muß, daß sie nicht als abgeschlossenes Denkgebäude vorliegen (obgleich sie ein solches implizit enthalten), sondern aphoristischen Gedankensplittern entspringen [10].

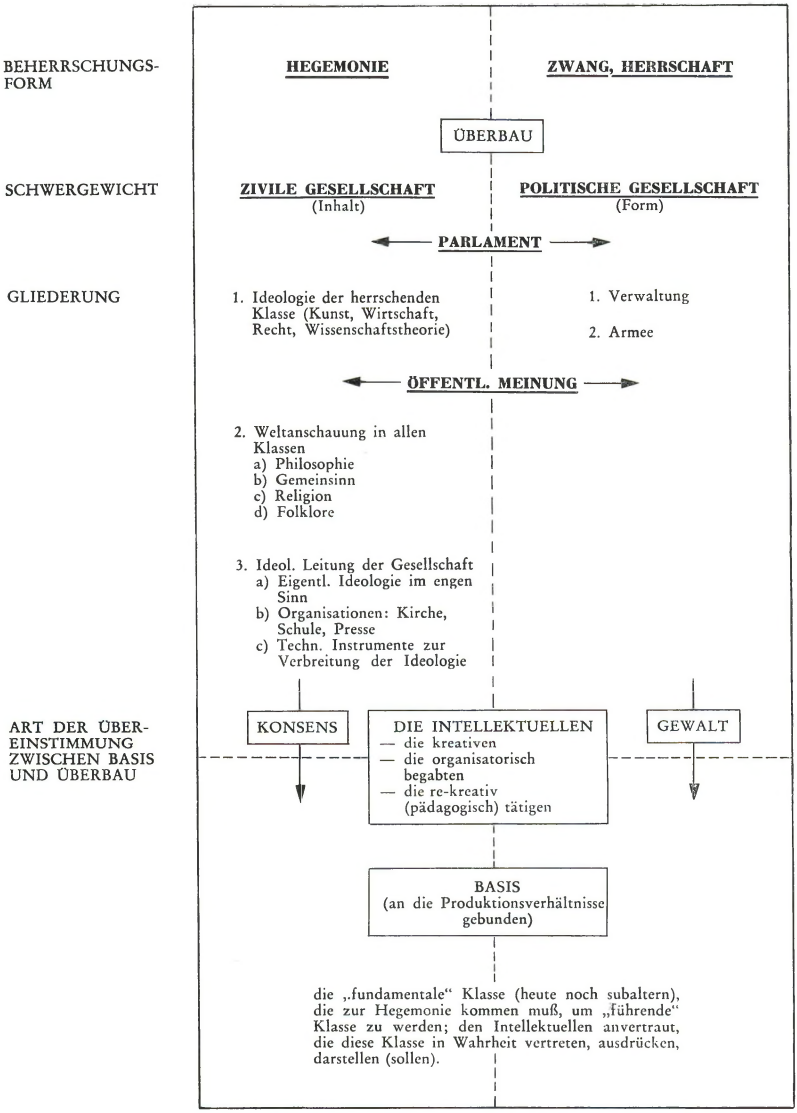
a) Basis und Überbau

Gramsci gliedert, wie Marx, die menschliche Welt in Basis und Überbau aus. Die Basis (oder Grundstruktur, struttura fondamentale) ist sozialer und wirtschaftlicher Art und ist an die Produktionsverhältnisse gebunden, die ihrerseits Produktivkräfte und Produktionsmittel beinhalten. Auf dieser Grundstruktur ruht die Super-Struktur (der Überbau) auf, der wiederum in zwei Aspekte zerfällt: in die zivile und in die politische Gesellschaft. Die zivile Gesellschaft liefert den Inhalt, die Materie; die politische Gesellschaft prägt diesem Inhalt ihre spezifische Form auf. (Man bemerke, wie hier scholastische Begriffe hereinspielen!)

---

[9] Ich versuche hier, die Darlegungen im SAVk (s. Anm. 1) p. 174 s. etwas übersichtlicher zu gestalten; vgl. auch den Aufsatz des Verf., Der Philosoph Antonio Gramsci, in: Christ und Kultur, Beilage zu katholischen deutsch-schweizerischen Tageszeitungen (23. Juli 1977), den ich hier zum größeren Teil wieder wörtlich aufnehme.

[10] Ich folge hier der klaren Darstellung von Hugues P o r t e l l i, Gramsci et le bloc historique, Paris 1972 (Coll. SUP, Le Politique 3).



b) Die zivile Gesellschaft

Bei der zivilen Gesellschaft können drei Schichten unterschieden werden: *Die obere Schicht* wird als die Ideologie der herrschenden Klasse bezeichnet. Die mittlere Schicht besteht aus der Weltanschauung, die alle sozialen Schichten durchdringt. Die unterste Schicht meint die ideologische Leitung der ganzen Gesellschaft.

Die mittlere Schicht (die der Weltanschauung) kann noch einmal zerlegt werden: Die allgemein verbreitete Weltanschauung in ihrer höchstentwickelten Form ist die Philosophie als kohärente Theorie von Mensch, Kultur und Natur im Idealfall, das heißt, in der von Gramsci abgestrebten Situation — eine der politischen und sozialen Wirklichkeit näherstehende Variante des Marxismus, gleich weit entfernt von einem Vulgärmarxismus wie von einem abstrakten, metaphysischen, historizistischen Idealismus. Diese Ideologie der herrschenden Klasse ist in Kunst, Wirtschaft, Recht und Wissenschaftstheorie gleichermaßen gegenwärtig; ausgenommen ist nur die Methodologie der empirischen Wissenschaften, eventuell die wissenschaftlichen Methoden überhaupt (siehe unten Abschnitt 6). — Weniger kohärent und weniger in einen systematischen Zusammenhang gebracht als die Philosophie ist der „Gemeinsinn", der *senso comune*, der nicht immer mit dem gesunden Menschenverstand, dem *buon senso*, übereinstimmt. — Noch tiefer liegt die Religion als weitverbreitete Weltanschauung der Massen, und wäre sie auch nur in Relikten und beinahe unbewußt vorhanden. — Zutiefst finden wir die Folklore, das Alltagsleben der Massen, mit den aus Wissenschaft, Philosophie und Moral abgesunkenen Maximen, Grundsätzen und Überzeugungen, die höchst fragmentarisch, ja chaotisch, zusammenhanglos, im Denken und Handeln der Leute ihr Leben fristen.

Die dritte und unterste Schicht der zivilen Gesellschaft, die ideologische Leitung, umfaßt die Ideologie im eigentlichen Sinne — jetzt als Lehre, die zum Einsatz kommt — mit den drei Hauptträgern Kirche, Schule, Massenmedien samt den technischen Übermittlungsinstrumenten. Diese zivile Gesellschaft übt eine Hegemonie, eine Art geistiger, kultureller Herrschaft über die Gesamtgesellschaft aus und versucht, den Konsens, die innere Zustimmung aller Beteiligten, zu finden.

c) Die politische Gesellschaft und die Intellektuellen

Wenden wir uns nun der politischen Gesellschaft zu. Sie übt ihre Herrschaft in Form von staatlichem Zwang aus; ihre beiden Hauptträger sind die Verwaltung und die Armee. Die politische Gesellschaft erzwingt sich die Zustimmung der Gesamtgesellschaft mit legaler Gewalt.

Gramsci meint nun nicht, daß die Produktionsverhältnisse sozusagen automatisch den ihnen entsprechenden Überbau erzeugen, so wenig wie für ihn der Geist einfach ein Produkt und Anhängsel der Materie ist. Im Gegenteil: eine sinnvolle Weiterentwicklung auf die klassenlose Gesellschaft ist nur möglich, wenn ein gewaltiges intellektuelles Potential investiert wird. Der Begriff des „Intellektuellen" ist ein Zentralbegriff bei Gramsci. Es gibt die traditionellen Intellektuellen, die früher einmal echte Vertreter der fundamentalen, also tragenden Klasse waren, etwa

die Intellektuellen Süditaliens (der Klerus, die Advokaten und Ärzte), die aber heute überhaupt nicht mehr im Namen der wirklich zukunftsträchtigen Agrarbevölkerung sprechen, sondern bourgeoise Sonderinteressen vertreten. Neben den traditionellen gibt es die organischen Intellektuellen, die aus der fundamentalen Klasse hervorgehen, „ausgepreßt" werden (etwa wie der Saft aus einer Zitrone, so sagt Gramsci, indem er den ursprünglichen Wortsinn von *espressione, espresso,* „Aus-druck, aus-gedrückt", wiederherstellt), und die ihre Interessen vertreten und sie zum Siege führen. Die Intellektuellen bedürfen einer sorgfältigen fachlichen und ideologischen Schulung und sind je nach Begabung einzusetzen: es gibt die schöpferischen, eigenständigen, originellen Intellektuellen, die den absoluten Primat einnehmen, die organisatorisch begabten und schließlich die erzieherisch tätigen, die die Ideologie unter die Massen bringen und in kultureller Arbeit und politischer Agitation das Volk systematisch umerziehen. Die Intellektuellen vermitteln zwischen Überbau und Basis. So ergibt sich bei Gramsci ein Totalbild der kulturellen und gesellschaftlichen Phänomene und ihrer Beziehungen untereinander. Die Volkskultur steht nicht isoliert da und darf nicht losgelöst von der Hochkultur, von Wirtschaft und Sozialgefüge und von weltanschaulich-philosophischen Fragestellungen betrachtet werden [10a].

Nach diesem Überblick über Gramscis Denken können wir uns wieder dem engeren Thema dieses Aufsatzes zuwenden. Statt sogleich eine Definition von „volkstümlich-national" zu versuchen, zählen wir vorerst die von Gramsci erwähnten Beispiele auf (Abschnitt 3), stellen den Inhalt von „volkstümlich" heraus (Abschnitt 4), weisen „national" und „volkstümlich" als zwei alte Begriffe aus (Abschnitt 5), gehen der Frage der Voraussetzungslosigkeit nach (Abschnitt 6) und schließen mit einer Stellungnahme zu Gramscis Konzept der „national-volkstümlichen" Literatur (Abschnitt 7), abgerundet durch einen Hinweis auf Gramscis Verhältnis zu Giambattista Vico (1668—1744).

3. Beispiele für volkstümlich-nationale Literatur

a) Gramsci geht in seinen theoretischen Erörterungen kaum auf das ein, was in der Volkskunde unter Volksliteratur üblicherweise verstanden wird: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Fabel, Schwank [11], um nur die Volkserzählforschung und nicht auch schon die Volkspoesieforschung im engeren Sinne zu berücksichtigen [12]. Ganz anders steht es mit der Erwähnung dieser Gat-

[10a] Bronzini, s. Anm. 1, p. 356.
[11] Vgl. Felix Karlinger, Einführung in die romanische Volksliteratur, 1. Teil: Die romanische Volksprosa, München 1969, p. 13.
[12] H. Bausinger, Formen der „Volkspoesie", Berlin 1968.

tungen in seinen Briefen, wenn er eigene Erinnerungen ausgräbt oder seine Angehörigen in Sardinien auf diese Dinge hin anspricht [13].

b) Zunächst ist einmal zu sagen, daß Gramsci vom Inhalt und nicht von der Form ausgeht. Er argumentiert so: Zwar gehören Inhalt und Form zusammen, aber man kann sie dennoch unterscheiden (nicht trennen!). Den Inhalt kann man logisch zusammenfassen; wer nur von der Form spricht, faselt sehr oft einfach daher; Dichter der „reinen Form" fügen oft Wörter zusammen, die nicht einmal grammatikalisch zusammenpassen; Technik, Form usw. sind bei ihnen nur „leerer Jargon eines Geheimzirkels von leeren Köpfen" [14]. Gramsci stellt fest, daß italienische Schriftsteller sehr oft in Briefen, Memoiren, kurz: in Texten, die nur für sie selbst oder beschränkte Kreise bestimmt sind, sehr nüchtern, einfach, direkt schreiben, während sie, sobald sie vor das große Publikum treten, in Aufgeblasenheit, Rednerei, stilistische Heuchelei verfallen. So bekommt auch die Form, nicht nur der Inhalt, eine kulturelle bzw. geschichtliche (und nicht nur ästhetische) Bedeutung. Denn dieser aufgeblasene Stil prägt die Leser, und die Leute aus dem Volk selbst „melodramatisieren" alles [15].

c) Die Vorliebe Gramscis für einen klaren, sauberen Stil und für einen rational vertretbaren Inhalt tritt deutlich zutage. Schon hier zeigt sich ein Kennzeichen Gramscis: Er hat nichts für zweckloses, rein in sich selbst ruhendes, sich selbst genügsames Dasein übrig; er mißtraut dem Emotionalen, das in der Dichtung, oft gegen alle Formgesetze und logische Inhaltsanalysen, aufbricht. Aber Gramsci vertritt ja eine „praktische" Philosophie, d. h. er kämpft für konkrete Ziele: „Die Ausbildung einer lebhaften und ausdrucksstarken und gleichzeitig nüchternen und gemessenen Prosa muß eines der kulturellen Ziele sein, die wir anstreben" [16].

d) Einen ersten Hinweis darauf, was Gramsci konkret unter Volksliteratur versteht, gibt die Aufzählung „verschiedener Typen von volkstümlichem Roman" [17]:

(1) ausgesprochen ideologisch-politisch geprägte Texte (Victor Hugo, Eugène Sue);

---

[13] Ich habe diese eigentümliche Diskrepanz zwischen theoretischer Mißachtung und affektiver Zuneigung in meinem Anm. 1. erwähnten Aufsatz dargestellt und zu erklären versucht. — Gramsci hat im Kerker 15 Märchen von Grimm übersetzt, vgl. Edizione critica (Anm. 1), p. 2431 s.

[14] LVN, p. 61. — „Wesentlich für den Inhalt ist die Haltung des Schriftstellers und einer ganzen Generation gegenüber einem bestimmten Milieu" (das literarisch dargestellt wird), LVN, p. 90.

[15] LVN, p. 61.

[16] LVN, p. 62.

[17] LVN, p. 110 ss.

(2) sentimentale Texte im Sinne einer „sentimentalen Demokratie" (Richebourg, Decourcelle usw.);

(3) Romane mit anscheinend reiner Intrige (literarischer Verwicklung), die aber dennoch als konservativ-reaktionär zu entlarven sind (Montépin);

(4) historische Romane, ebenfalls mit ideologisch-politischer Schlagseite, aber weniger ausgesprochen (A. Dumas, Ponson du Terrail);

(5) Kriminalroman (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin);

(6) Schauerroman (Gespenster, geheimnisvolle Schlösser usw.; Anna Radcliffe usw.);

(7) der wissenschaftliche Abenteuerroman (J. Verne, Boussenard);

(8) die romanhafte Biographie.

Viele dieser „Typen" können in Fortsetzungen als Feuilleton-Roman (romanzo d'appendice) in den Zeitungen erscheinen und weisen sich schon dadurch der Intention und oft auch der Wirkung nach als Beispiele für Massenliteratur aus. Die Autoren, die Gramsci als Beispiele zitiert, entstammen dem französischen oder englischen Sprachbereich: nach Gramsci haben die Italiener nie etwas Vergleichbares zustande gebracht.

e) Diese Aufzählung von Romantypen wird erweitert um ihre Entsprechungen im Theater und im Kino. (Man vergesse nicht, daß Gramsci um 1930 herum diese Gedanken niederschreibt!) [18]

4. „Volkstümlich" — was von der Masse des Volkes gelesen wird

Für Gramsci ist „Volkstümlichkeit" primär keine Sache des Inhaltes oder gar der Form, sondern der Rezeption, d. h. volkstümlich ist, was von der Masse des Volkes gelesen und angeschaut wird. „Das Puppenheim von Ibsen wird vom Stadtvolk sehr geschätzt, insofern als die dargestellten Gefühle und die moralische Tendenz des Autors einen tiefen Widerhall in der volkstümlichen Psychologie finden" [19]. „Es ist auch der Erfolg hervorzuheben, den einigen Dramen von Shakespeare immer gehabt haben, was eben zeigt, daß man gleichzeitig ein großer Künstler und ‚volkstümlich' sein kann" [20].

---

[18] LVN, p. 112.

[19] ibid.

[20] LVN, p. 113. — p. 70 spricht Gramsci ebenfalls von der Volkstümlichkeit Shakespeares und der griechischen Tragiker, „deren Personen von elementaren Leidenschaften überwältigt werden, wie Eifersucht, Vaterliebe, Rache usw. und so völlig volkstümlich sind in jedem Land".

Die billige Volksliteratur vom Typ Eugène Sue samt Anhang ist eine „politisch-kommerzielle Degeneration" der national-volkstümlichen Literatur, deren Modell im guten Sinn die griechischen Tragiker und Shakespeare sind [21]. In bezug auf das übliche volkstümliche Theater, das von weitaus geringerem Niveau als Shakespeare, Ibsen usw. ist, zitiert Gramsci mit bitterer Ironie einen Kritiker, der es folgendermaßen charakterisiert: „Alles ist elementar-beschränkt, von klarem Zuschnitt. Die dick aufgetragenen Farben und das Geschrei wird immer wieder geschickt gedämpft, das Volk atmet auf und stimmt zu; es zeigt, daß es sich leidenschaftlich engagiert, und es vergnügt sich" [22]. Gramsci, der das Volk auf Besseres hin erziehen möchte, ist über solches Volkstheater nicht erbaut; zumeist aber beschreibt er einfach, was vom Volk gelesen wird — Volk immer als vorläufige „Unterschicht" verstanden, wirtschaftlich und bildungsmäßig, die aber recht eigentlich die „fundamentale" Schicht und — sofern nur die Intellektuellen ihre Aufgabe wahrnehmen — auch die zukunftsträchtige Schicht ist. Von daher versteht man die Aufgabe des „Ideentheaters" in der Sicht Gramscis:

„Genau dies sollte denn auch das sogenannte ‚Ideentheater' sein: die Darstellung von Leidenschaften, die an Sitten und Gebräuche gebunden sind, mit dramatischen Lösungen, die eine progressive Katharsis mit sich bringen, und die so das Drama des intellektuell und moralisch fortschrittlichsten Teiles einer Gesellschaft darstellen und die historische Entwicklung ausdrücken, die in den vorhandenen Sitten und Gebräuchen schon angelegt ist. Diese Leidenschaften und dieses Drama müssen aber aufgeführt, nicht wie eine These, eine Propagandarede entwickelt werden; d. h. der Autor muß in der realen Welt mit all ihren widersprüchlichen Forderungen leben und nicht Gefühle ausdrücken, die er Büchern entnommen hat" [23].

Indem Gramsci vom Literatur-, Theater-, Kino-Verbraucher ausgeht und nicht vom Produzenten (Autor) oder vom „Werk an sich", kann er unbefangen den Begriff „volkstümlich" so weit fassen, wie eben geschildert wurde. Die Autorennamen, die er zitiert, reichen darum von den obskursten Schriftstellern, die man kaum mehr in Lexika identifizieren kann, zu den illustresten Vertretern der hohen Dichtung. Daß Gramsci auch die „minderwertigen" Autoren konsumiert hat, beweist nur den Ernst, mit dem er seine volkserzieherische Aufgabe angepackt hat, denn ihn treibt ja offensichtlich eine ethisch-pädagogische Absicht;

---

[21] LVN, p. 70.
[22] LVN, p. 113.
[23] LVN, p. 112 s.

dabei war er der reine Intellektuelle ohne praktische Fähigkeiten. „Non era un uomo pratico" [24].

Gramsci sagt auch, was das „Volk" vom Schriftsteller verlangt. Es will eine „geschichtliche" Kunst (wenn man nicht das Wort „gesellschaftlich" verwenden will), d. h. eine Kunst, die sich in „verständlichen" (d. h. universellen) oder „objektiven" oder „geschichtlichen" oder „gesellschaftlichen" Kulturbegrifffen (was alles einerlei ist) ausdrückt. Es will aber keine „neo-lalismi artistici" (neuartiges Künstlergeschwätz), besonders wenn der „neolalico" (der Neu-Schwätzer) noch ein Trottel ist [25]. Das Volk selber also will „national-volkstümliche" Autoren, die ebendarum auch universell sind, und widerstrebt dem anti-historischen, anti-sozialen, anti-nationalen, individualistischen künstlerischen Ausdruck.

5. „National" und „volkstümlich" — zwei alte Begriffe

Gramsci hat nicht als erster diese Begriffe geprägt bzw. sie zusammengebunden. Es wird behauptet, in dem von ihm gebrauchten Sinn gehe er auf das „russische revolutionäre Denken" zurück [26]. Doch liegt das Begriffspaar auch in der italienischen Tradition, und zwar ebenfalls schon im praktisch-politischen Sinn. Eigentlich steht Gramsci durchaus, bejahend oder verneinend, in der literaturkritischen Überlieferung seit dem 19. Jahrhundert, die ja im Zusammenhang mit den Befreiungs- und Einheitsbestrebungen des Risorgimento nicht losgelöst von der geschichtlichen Entwicklung des Landes betrachtet werden kann; es sei nur an Namen wie G. Carducci und F. De Sanctis erinnert. Noch deutlicher sind die Anklänge an Vincenzo Gioberti (1801—1852). Von ihm stammen folgende Sätze [27]:

„Eine Literatur kann nicht national sein, wenn sie nicht volkstümlich ist; denn obgleich nur wenige sie schaffen, muß ihr Gebrauch und ihr Genuß universell sein. Abgesehen davon, daß sie die gemeinsamen Ideen und Gefühle ausdrücken und jene Sinngehalte, die verborgen und ver-

---

[24] Andrea Viglongo, in: Mimma Paulescu Quercioli, Gramsci vivo nelle testimonianze dei suoi contemporanei, Milano 1977, p. 164.

[25] LVN, p. 64. — Zum folgenden Satz: ibid., p. 65.

[26] Alberto Asor Rosa, Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea, Roma 1965 (2a ed. 1966), 2 Bände; hier I, p. 210, N. 54, einen anderen Autoren zitierend (R. Romeo, Risorgimento e capitalismo, p. 25, N. 12).

[27] A. Asor Rosa hat das Verdienst, sie in Beziehung zu Gramsci gebracht zu haben (vgl. Anm. 26), p. 214 ss. — Ein Satz, in dem Gramsci sich vornimmt, Gioberti in bezug auf den Begriff „nazionale — popolare" zu studieren, ist in der ersten Ausgabe der Werke unterschlagen worden: R p. 146 fehlt er, Ediz. crit. p. 1915 ist er enthalten.

worren im Herzen der Vielen (delle moltitudini) liegen, ans Licht ziehen muß, dürfen jene, die sie pflegen, nicht nur auf das Wohl des Volkes schauen, sondern müssen seinen Geist darstellen, so daß dieser nicht nur das Ziel, sondern auch in gewissem Sinn der Anfang der Volksliteratur (delle lettere civili) wird . . . Da die Erneuerung Italiens demokratisch sein muß, so muß auch die Literatur an dieser Eigenart teilhaben und am Wohl des Volkes ausgerichtet werden."

Gramsci teilt dieses liberale Pathos in seinen Bemühungen um die Besserstellung der Volksmassen, die eben nicht nur materiell-wirtschaftlich, sondern auch und erst recht intellektuell zu fördern sind. Die Dichter als Teil der Intellektuellen haben die Aufgabe, in ihren Werken das Volk abzubilden (bei Gramsci gewiß nicht nach dem Modell des „sozialistischen Realismus"), seine verborgenen Fähigkeiten aufzuspüren und so darzustellen, daß das Volk sich darin erkennt und sich vom Dichter emporführen läßt, oder — wiederum mit Worten V. Giobertis gesagt [28]: „Ingenium und Nation sind die natürliche Vollendung (nativo ricompimento) des Volkes (della plebe), das nicht zivil (gebildet) sein kann, wenn es nicht national — d. h. mit den anderen Klassen vereint — und fortschrittlich — d. h. vom Ingenium geleitet und von Herzensbildung geprägt (informata di gentilezza) — ist."

Das Ziel ist also doppelt: Ingenium und Nation, d. h. Bildung aller Geisteskräfte und Einheit der verschiedenen Schichten, Gruppen, Klassen, und es wird erreicht, wenn die Literatur, ja das ganze Bildungswesen, sich an den Massen des Volkes ausrichtet. Die Literatur muß „ihre Wurzeln in das Erdreich der Volkskultur einsenken, so wie sie ist, mit all ihren Geschmackspräferenzen, ihren Tendenzen usw., mag sie noch so zurückgeblieben und konventionell sein" [29]. Von daher kommt Gramscis Interesse für den Feuilleton-Roman, für das Melodrama „ 4. Ordnung" [30]; denn aus den Lesern dieser Art von Literatur muß man das Publikum auswählen, das die kulturelle Basis der neuen Literatur bilden sollte. Der volkstümliche Schriftsteller müßte aber nach Gramsci hohes Niveau haben, wie Dostojewski (im Gegensatz zu Sue oder Soulié) oder wie Chesterton (im Gegensatz zu Conan Doyle und Wallace) [31].

In der italienischen Literatur ist der Lustspieldichter Carlo Goldoni (1707—1793) einzigartig in seiner Popularität. Das hat sowohl ideologische wie inhaltliche und formale Gründe. „Seine ideologische Haltung

[28] A. Asor Rosa (vgl. Anm. 26), p. 215.
[29] LVN, p. 14.
[30] A. Asor Rosa (vgl. Anm. 26), p. 218.
[31] LVN, p. 14. — Dostojewski steht als Modell, weil er die Niedrigen (gli umili) befreien, verändern, neu erschaffen wollte: LVN, p. 72.

ist: demokratisch vor der Lektüre Rousseaus und vor der Französischen Revolution. Seine Komödien haben einen volkstümlichen Inhalt; die Sprache ist volkstümlich in ihrem Ausdruck, eine beißende Kritik der verdorbenen und verfaulten Aristokratie" [32].

6. Voraussetzungslosigkeit?

Geht Gramsci von gewissen — eingestandenen oder verborgenen — Voraussetzungen an seine Behandlung literarischer Themen? So lautete die am Ende von Abschnitt 1. a. schon einmal vorläufig beantwortete Frage. Was er über das Studium der Weltanschauung eines Denkers sagt, gilt auch für die Literaturkritik: „Vorgängig muß eine peinlich präzise philologische Arbeit geleistet werden, mit höchster Sorgfalt und Genauigkeit, wissenschaftlicher Ehrlichkeit, intellektueller Loyalität, frei von Vorurteil, Apriorismus oder Parteilichkeit" [33]. Der methodische Aspekt der Wissenschaft wird von Gramsci aus dem Basis-Überbau-Schema gelöst und mit der Forderung nach Voraussetzungslosigkeit verknüpft.

Das ist möglich, weil „abstrakte Methodologie", „formale Logik" so gut wie „Philologie" (Textforschung) oder Mathematik rein instrumentellen Charakter haben; insofern haben sie eine je verschiedene Zweckbestimmung und Funktion [34]. Anderswo schließt er aber auch nur die instrumentellen Forschungsmethoden in die ideologiegeprägte Wissenschaftsauffassung ein [35]. Nur tatsächliche Gegebenheiten, die durch das Experiment festgestellt werden, bleiben ausgeklammert [36]. Und damit hat es auch schon sein Bewenden. Wissenschaftliche Theorien ändern sich, sind geschichtlich (und gesellschaftlich) mitbedingt und haben, wie Kunst, Recht, Wirtschaft, kurz „alle Äußerungen des individuellen und kollektiven Lebens" [37], Anteil an der „Ideologie", extensiv verstanden als „Weltanschauung", wobei die „Philosophie der Praxis" die höchstentwickelte Weltanschauung (die der Arbeiterklasse) darstellt [38].

Kaum sind also die Grenzen rein „technischer" Methodik überschritten, haben wir auch das Gebiet der Voraussetzungslosigkeit verlassen; wir befinden uns in der „Ideologie", bei Gramsci in der „Philosophie der Praxis", wie er sie entworfen hat. Wenigstens hat er die Voraussetzun-

---

[32] LVN, p. 71.
[33] MS, p. 76.
[34] MS, p. 59.
[35] MS, p. 55.
[36] Vgl. H. Portelli (Anm. 10), p. 19.
[37] MS, p. 7.
[38] H. Portelli (Anm. 10), p. 18. — Man vergleiche jedoch unser Schema im Abschnitt 2, wo deutlich unterschieden wird zwischen Philosophie, Weltanschauung, Religion und Folklore.

gen deutlich gemacht, so daß weder er damals noch die Leser heute sich diesbezüglichen Täuschungen hingeben müssen.

7. Stellungnahme

Die herkömmliche volkskundliche Forschung unterscheidet innerhalb der Volksliteratur die Volksprosa, die Volkspoesie und das Volksschauspiel [39]. Zur Volksprosa zählen Märchen, Sagen, Legenden, Fabeln, Schwänke, Sprichwörter [40], aber auch Rätsel, Spruch, Sprichwort, Witz, Anekdote; zur Volkspoesie sowohl gesprochene wie gesungene Formen, also Gedichte, rhythmische Spruchformeln, Segen- und Zaubersprüche, sodann das Lied mit seinen verschiedenen Gattungen (lyrisches und erzählendes oder episches Volkslied) [41]. Von all diesen Gattungen spricht Gramsci in seinen Notizen nur beiläufig und kritisch als von Zeugen einer rückständigen Literatur, die zu überwinden ist, in den Briefen oft lebhaft, wehmütig, zuinnerst engagiert [42].

Dafür zählt er eine ganze Menge anderer Literatursorten auf, die sein kulturpolitisches und philosophisches Interesse finden [43]. Was kann von Gramsci mit Fug und Recht übernommen werden, wo sind seinen Wertungen gegenüber Fragezeichen anzubringen, was muß man zurückweisen bzw. energisch fordern (wenn es fehlt)? Diesen Fragen gehen wir hier im letzten Abschnitt nach.

a) Was den Umfang des Studienobjektes bzw. die Ausweitung des Begriffes „Volksliteratur" auf den Feuilleton- bzw. „Heftli"-Roman (Unterhaltungs-, Trival-Literatur) betrifft, so hat dieses Vorgehen seither in der Volkskunde, wenn auch nicht unangefochten, weitgehend Heimatrecht gefunden. Ebenso können — unter volkskundlichem Gesichtspunkt — das Volkstheater (das Dorftheater, das Schul-, Vereins-, Quartier-, Straßen-Theater) und der Film sowie Fernsehen und Radio mitberücksichtigt werden. In dieser Hinsicht ist Gramsci mit seinen Notizen aus den dreißiger Jahren, die erst zwanzig Jahre später veröffentlicht wurden, als Pionier zu bezeichnen.

Die Volkskunde hat Volksliteratur nie mit rein ästhetischen, d. h. literarischen Kriterien untersucht, sondern Form und Inhalt in ihrer Überlieferung (Geschichtlichkeit) und Gesellschaftsbezogenheit mehr und mehr berücksichtigt. Nicht die Erzählung, sondern das Erzählen, nicht das Lied, sondern das Singen, nicht das Schauspiel, sondern die Aufführ-

---

[39] F. Karlinger (s. Anm. 11), p. 9.
[40] ibid., p. 13; vgl. oben Abschnitt 3 a.
[41] Wolfgang Suppan, Volkslied, Stuttgart 1966 (Sammlung Metzler 52).
[42] Vgl. wiederum meinen in Anm. 1 erwähnten Aufsatz.
[43] Vgl. oben Abschnitt 3 d.

rung, und also auch nicht der Feuilleton-Roman usw., sondern seine Herstellung, Publikation und Konsumtion stehen im Vordergrund, kurz: *was* vom Volk und *wie* es von ihm gelesen, gehört, angeschaut wird. Bei Gramsci ist dies die Volksmasse, vorläufig noch dumpf und ungebildet und manipulierbar, darum der „kommerziellen" Literatur so leicht auf den Leim gehend: aber potentiell ist es die künftige „tragende" Gesellschaft und insofern schon heute „fundamental", im doppelten Sinn von Unterschicht und Fundament alles anderen.

Die historische und soziale, ja auch die weltanschaulich-philosophische Dimension zu berücksichtigen scheint mir für volkskundliche Untersuchungen unabdingbar. Gramsci hat dies nicht nur gefordert, sondern auch — wie fragmentarisch auch immer — selber durchgeführt. Wer die italienische Volkskunde bis in die sechziger Jahre hinein verfolgt hat, wird feststellen können, wie sehr sie von der Ästhetik Benedetto Croces und der historisch-philologischen Schule des 19. Jahrhunderts geprägt war. Seither hat sich ihr Gesichtskreis geweitet, gewiß zu ihrem Vorteil, wenn er nicht durch ideologische Vorentscheidungen wieder eingeengt wird.

b) Die zerstreuten Notizen Gramscis erlauben nicht, ihn auf eine bestimmte Meinung in bezug auf die Voraussetzungslosigkeit der Forschungsmethoden festzulegen. Ich bin geneigt, ihm die größtmögliche Weite — also nicht nur die experimentellen, sondern auch die philologischen Methoden betreffend — zuzugestehen. Wenn dem so ist, dann muß man sich fragen, wo genau die Grenze zwischen instrumenteller Voraussetzungslosigkeit und ideologischer Gebundenheit, die Gramsci für die Wissenschaftstheorie wie für die verschiedenen Einzelwissenschaften als gegeben ansieht, zu ziehen ist.

Ich meine, hier dürfe nichts vorentschieden werden. Jeder Wissenschafter ist verpflichtet, die Voraussetzungen, denen er persönlich durch Herkunft und Überzeugung verpflichtet ist, zu erkennen und zu deklarieren [44]; er muß aber grundsätzlich dazu bereit sein, sie in Frage stellen zu lassen. Es ist ja die Eigenart wissenschaftlicher Forschung, hypothetisch und somit in schwebender oder jedenfalls jederzeit revidierbarer Entscheidung zu verbleiben, was für den sozialen, wirtschaftlichen, politischen, religiösen Alltag gerade nicht gilt. Da müssen Entscheidungen aufgrund von Überzeugungen getroffen werden, bevor alle möglichen Argumente ausdiskutiert sind [45]. Die Wissenschaft — alle

[44] Josef Pieper, Verteidigungsrede für die Philosophie, München 1966, 120 ss.

[45] Robert Spaemann, Zur Kritik der politischen Utopie. Zehn Kapitel politischer Philosophie, Stuttgart 1977, 122 s. — Vgl. *meine* Studie: Politisches Denken — politisches Handeln, Vorüberlegungen zu einem Demokratiever-

Wissenschaft — nur noch als politisch-sozial relevante Tätigkeit zu begreifen, die darum ideologieanfällig, ja ideologiebedürftig wird, um sich zu rechtfertigen, ist meines Erachtens eine unzulässige Vermischung zweier Bereiche, die sich im Grenzbereich wohl überlagern können, aber keinesfalls identisch sind.

Die abendländische Überlieferung hat bis in die neueste Zeit die wissenschaftliche Forschung und desgleichen die Kunst und die Religion als einen Freiraum begriffen, der sich nicht von außen her einengen und von nirgendwo für das darin zu leistende Tun Zielsetzungen vorschreiben läßt. Damit aber wird auch der Raum der politischen, wirtschaftlichen, sozialen Entscheidungen mit all ihren Normen, Fristen, Terminen und Zwängen respektiert und in seinem Eigenrecht belassen: es kann dann darin nach Sachgegebenheiten und nicht ideologisch fixierten Dogmen entschieden werden.

Gramsci aber hat für diesen Freiraum keinen Sinn: die Literatur muß bestimmten rationalen Anforderungen an Stil, Aufbau, Inhalt entsprechen; in der Wissenschaft ist nur gerade ein geringer Teil der Methodologie ausgeklammert; Religion ist selbstverständlich ein zu überwindendes Relikt [46]. Somit gehört Gramsci zu den Verfechtern der „totalen Arbeitswelt", unter denen sich Marxisten-Leninisten und westliche Kapitalisten einträchtig zusammenfinden [47].

Wie man sieht, beginnt die Fragwürdigkeit für den Nicht-Marxisten beim Marxismus Gramscis. Man kann Gramscis Analysen für scharfsinnig, zutreffend, notwendig und fruchtbar halten — und das tue ich — und dennoch ihre absolute Bindung an die „filosofia della prassi" (= Marxismus) zurückweisen. Letztlich ist eine marxistische Wissenschaft ein Widerspruch an sich, da sie ihre eigene Revidierbarkeit bis in die Wurzeln ausschließt, so gut wie alle marxistischen Regimes antidemokratisch sind, da sie ihre eigene Revidierbarkeit mit brutaler oder subtiler Macht von vornherein ausschließen.

c) Mit der Weitherzigkeit Gramscis gegenüber der Trivial-Literatur und ihren Ablegern in Theater, Film usw. kontrastiert seltsam seine Blindheit gegenüber den traditionellen Formen von Volksliteratur, sobald er philosophiert und kritisch denkt, ganz im Gegensatz zu den selteneren Äußerungen, in denen er spontane Empfindungen wiedergibt. Schon Ernesto De Martino (1908—1965) wehrte sich gegen diese Einengung des Horizontes, wie sie etwa in folgendem Satz Gramscis deutlich wird:

---

ständnis, erscheint als Heft der IPZ-Information, Dokumente/Zitate/Analysen/Kommentare (Institut für Politische Zeitfragen, Zürich 1979).

[46] Vgl. H. Portelli, Gramsci et la question religieuse, Paris 1974.

[47] Vgl. Josef Pieper, Was heißt philosophieren? München 1948, bes. das 1. Kapitel.

„Die Folklore kennen bedeutet zu erkennen, welche anderen Weltanschauungen tatsächlich an der intellektuellen Umformung der jüngeren Generationen arbeiten, um sie auszurotten und durch für höher eingeschätzte Anschauungen zu ersetzen“ [48]. Mit Recht weist E. De Martino darauf hin, daß Gramsci sich gegen eine romantische Volkskunde-Auffassung wehrte, die das Studienobjekt wegen seiner pittoresken Ergiebigkeit am liebsten in den entsprechenden sozialen und ökonomischen Zuständen erhalten hätte. Andererseits ist festzuhalten, daß Gramsci, weil er die Lebensumstände dieser Leute für reformbedürftig hielt, dasselbe von ihren kulturellen Erzeugnissen behauptete.

So bekommen die Aussagen Gramscis über die Volksliteratur, ja über die ganze traditionelle Volkskultur, einen negativen und zugleich penetrant-reformerischen Beigeschmack [49]. Da werden der künftigen Volksliteratur Ziele gesetzt, der Stoff aufgezeigt, aus dem sie zu schöpfen hat, die Einstellung des Autors zu diesem Stoff vorgeschrieben — alles mit dem Ziel, das „Volkstümliche“ in höherer Form mit dem „Nationalen“ zu verschmelzen und die Unterschicht unter Anleitung der „organischen Intellektuellen“ zur Führerschicht zu machen, die dann allerdings extensiv zur ganzen Gesellschaft würde, da ja nicht wieder eine neue Unterschicht produziert werden soll.

Abschließend wäre noch kurz auf das Verhältnis von Gramsci zu Giambattista Vico hinzuweisen [50]. Soweit ich sehe, hat Gramsci Vico nicht selbst gelesen, sich aber wohl polemisch mit Croces Vico-Buch auseinandergesetzt (*La filosofia di Giambattista Vico*, Bari 1911, 2e ed., 1922). Was über die epochale Bedeutung von Vico und Marx von Josef Ratzinger gesagt wurde [51], gilt auch für Vico und Gramsci. Die Rückbesinnung auf solche Denker, wie Vico und Gramsci, scheint mir bei der

---

[48] Gramsci e il Folklore, wieder abgedruckt in: P. Clemente, Il dibattito sul folklore in Italia, Milano 1976, p. 134—136. — Auch Bronzini, s. Anm. 1, p. 357, unterstreicht, wie Gramsci an der volkstümlichen Weltanschauung und somit an ihren Erzeugnissen nur den konservativen, ja rückständigen Aspekt sieht.

[49] Manacorda hat meines Erachtens die Ideen Gramscis in bezug auf die Literatur sehr zutreffend zusammengefaßt:
„Gültig ist eine Literatur dann, wenn sie
1. ethisch-politischen Charakter hat,
2. die Wirklichkeit kritisch und polemisch verarbeitet,
3. universell, d. h. national-populär ist,
4. im Mutterboden (humus) der Volkskultur wurzelt.“
Manacorda (vgl. Anm. 1), p. 26.

[50] Vgl. Verf., Erkenntnis in der Volkskunde. Die Bedeutung von Giambattista Vico für die Theorie- und Methoden-Diskussion, in: OeZfVk, XXXI/8 (1977), p. 3—23.

[51] Zitiert in meinem Aufsatz (s. Anm. 50), p. 3—4.

Beschäftigung mit Volkskunde, insbesondere mit italienischer Volkskunde, immer wieder fruchtbar. Gegenüber Vico fehlt es Marx und Gramsci an einer rechten Einschätzung der schöpferischen Kraft menschlicher Phantasie. Damit ist aber ein folgenschwerer Mangel in der philosophischen Anthropologie aufgezeigt, der alle Fehlurteile Gramscis verständlich macht. „Die Beziehung, die Vico zwischen Arbeit und Phantasie herstellte, wurde vom Marxismus übersehen oder mißverstanden; dies ist der Kernpunkt des Unterschiedes zwischen Humanismus und Marxismus“ [52].

[52] Vgl. Ernesto Grassi, Humanismus und Marxismus. Zur Kritik der Verselbständigung von Wissenschaft, Reinbek 1977, bes. p. 167 ss.

Italienische Volksbücher

Bemerkungen zu Gramsci, Santoli, Fernow, Müller, Wolff

Von Alberto M. Cirese

Die tiefe Hochachtung, die ich für das bedeutende wissenschaftliche Werk von Felix Karlinger hege, geht seit jeher Hand in Hand mit einem aufrichtigen Gefühl der Dankbarkeit für die Freundschaft, die er mir so spontan und großzügig schenkte. Daher soll ein Zeichen meiner herzlichen Verbundenheit nicht in der Festschrift fehlen, die zu seinem 60. Geburtstag Aufsätze zu dem wichtigen Bereich der Volksliteratur — welchen das Volksbuch darstellt — vereint, und für dessen Erforschung Felix Karlinger so grundlegende Impulse gab, ja sogar die „Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch" ins Leben rief.

Gleichzeitig aber fühle ich mich nicht ganz kompetent, wie es öfters bei früheren Gesprächen mit Felix Karlinger schon der Fall war. Denn bedauerlicherweise hatte ich keine Gelegenheit, mich direkt und genau mit volkstümlichen Drucken und Büchern zu beschäftigen, wodurch ich nicht in der Lage bin, mit einem effektiven und fachmännischen Aufsatz zum Fortschritt der Forschungen auf diesem Gebiet beizutragen. Es sei mir daher verziehen, wenn ich lediglich auf zwei Episoden bzw. Momente hinweise, wo sich meine Forschungswege mit dem Thema der „Volksbücher" kreuzten, als ich mich mit historisch-theoretischen oder historisch-dokumentarischen Perspektiven beschäftigte, welche ich jedoch im Anschluß daran nicht vertiefen und weiterentwickeln konnte.

*

Dabei denke ich vor allem an die Seiten, die Antonio Gramsci in seinem Werk „Quaderni del carcere" 1930 bis 1935 der Volksliteratur [1]

[1] Die Seiten der „Quaderni" über die „letteratura popolare" erschienen (teilweise) 1950 im Band: A. Gramsci, Letteratura e vita nazionale, Torino 1950, pp. 103—142 (den ich später mit der Abkürzung LVN zitiere); vollständig (und sogar in ihren verschiedenen Fassungen) finden wir sie in der kritischen Ausgabe der „Quaderni del carcere", hrsg. von Valentino Gerratana, Torino 1975, Bd. 4 (ich zitiere sie mit der Abkürzung QEC): eine umfangreiche Zusammenfassung findet sich im „Indice per argomenti" unter dem Stichwort „letteratura popolare", pp. 3215—3216.

widmete, und die ich 1950 las. Unmittelbar nach ihrem ersten Erscheinen schrieb Vittorio Santoli[2] 1951 darüber. Diese beiden Dinge verbinde ich in meiner Erinnerung nicht nur deshalb, weil sie für mich damals biographisch verbunden waren, sondern vor allem, da aus ihrer Verbindung Betrachtungen entstanden und wiederkehrten, die am unmittelbarsten mit dem Thema „Volksbuch" verbunden sind, obwohl dies in Gramscis Abhandlung nur am Rande berücksichtigt wird.

Um darzulegen, welches das Kernproblem war, an das Gramsci seine Betrachtungen über die Volksliteratur anknüpfte, bediene ich mich der Worte Santolis nicht nur aufgrund ihrer bündigen Klarheit, sondern auch weil sie zeigen, wie schon Anfang der fünfziger Jahre dieses Thema der „kulturellen Zirkulation" im Mittelpunkt stand, das sich gerade heute wieder ergibt[3]:

> «Una delle questioni che più stettero a cuore al Gramsci fu quella delle relazioni fra gli intellettuali e il popolo, della circolazione della cultura.»

Und spezifizierend führt Santoli weiter aus:

> «Questa circolazione presuppone una differenza (non si può parlare di vera circolazione là dove tutti si trovano a un livello di cultura più o meno uguale e omogeneo, anche se le capacità e attitudine individuali sono diverse), ma bisogna anche che questa differenza non sia troppo grande[4]. In questo caso la circolazione non è vivace e organica, ma debole e saltuaria.»

Die zusammenfassende Darstellung der Position Gramscis wird folgendermaßen ergänzt:

> «È questa, secondo Gramsci, la condizione dell'Italia dove, almeno dopo il Cinquecento, l'opera degli scrittori e degli artisti, fatte alcune eccezioni (principale fra esse il melodramma, "che in un certo senso è il romanzo popolare musicato„), non è più stata assimilata dai larghi ceti popolari, i quali da una parte hanno continuato a tramandarsi un vecchio fondo lettera-

---

[2] Die Schrift Santolis („Tre osservazioni su Gramsci e il folclore"), die schon 1951 veröffentlicht wurde, wurde später wieder gedruckt in: V. Santoli, I canti popolari italiani, Firenze 1968², pp. 219—228, woraus ich zitiere.

[3] S. z. B. C. Ginzburg, Il formaggio e i vermi, Torino 1976, pp. XVIII, 145—146 usw. — Für einen Hinweis auf die Thematik der kulturellen Diffusion in den fünfziger Jahren sei mir der Verweis gestattet auf mein Werk: Intellettuali, folklore, istinto di classe, Torino 1976, pp. 107—109 (vgl. Cultura egemonica e culture subalterne, Palermo 1973, pp. 15 ff.).

[4] In einer Anmerkung fügt Santoli noch hinzu: «Della connessione organica di questa questione con il pensiero del Gramsci ho parlato nel mio discorso fiorentino "Antonio Gramsci scrittore„, pubblicato in "Il Ponte„, III, 1947, p. 795». — Auffallend ist, daß manchmal der Begriff kulturelle Zirkulation verwendet wird, auch wenn es sich nicht um Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturniveaus handelt.

rio e dall'altra, per sodisfare i loro bisogni sentimentali e mentali, sono stati costretti a rivolgersi altrove, in primo luogo alla Francia.» [5]

Das Thema Gramscis ist also das des Nichtvorhandenseins (und der Notwendigkeit) einer national-populären italienischen Literatur. Und in diesem Rahmen, der entscheidende programmatische oder planmäßige Komponenten besitzt, wird die „letteratura popolare" — auf die sich Gramscis Aufmerksamkeit konzentriert — zu einer jüngeren, die im wesentlichen aus der Zeit nach der politischen Einigung Italiens stammt: also alles Bücher, die ein Gebiet umfassen (wie Santoli sagt),

«i cui estremi possono venir indicati dai romanzi di Tolstoj e da quelli del Mastriani e della Invernizio, con in mezzo racconti storici e sentimentali, "neri„, "gialli„ e di avventure, biografie storiche e via dicendo» (p. 225).

Es handelt sich folglich um eine Produktion, die sehr verschieden ist von derjenigen, auf die man sich normalerweise bezieht, wenn man von „Volksbuch" spricht. Darüber hinaus unterscheidet sie sich auch von der umfangreichen Gruppe fliegender Blätter und Volksdrucke, die noch im 19. Jahrhundert weit verbreitet waren (wie uns unter anderem der Katalog zeigt, den Giovanni Giannini 1938 aus dem von Alessandro D'Ancona[6] gesammelten Material zusammengestellt hat) und welche im letzten Jahrhundert ihres Bestehens eine „letteratura del volgo" — wie Santoli weiter bemerkt — darstellten, die sich, obschon plumper geworden, nicht grundlegend in Themen und Mustern von der des 16. Jahrhunderts unterscheidet [7].

---

[5] V. Santoli, op. cit., p. 219, wo in einer Anmerkung darauf hingewiesen wird, daß sich die Hinweise Gramscis auf das Melodrama in LVN, pp. 59, 61, 68 ff., befinden.

[6] G. Giannini, La poesia popolare a stampa nel secolo XIX, 2 Bde., Udine 1938. — Mängel des Versindexes des Werkes werden beseitigt von C. Rapallo, Incipitario e rimario della "Poesia popolare a stampa„ di Giovanni Giannini, in: Lares, XLIII, 1977, n. 3—4, pp. 385—427; XLIV, 1978, n. 1, pp. 49—78.

[7] Indem sich Santoli verschiedener Quellen über volkstümliche Drucke bedient (F. Novati, A. Segarizzi, B. Croce, E. Lommatzsch, G. Giannini), faßt er nützlich die Charakteristika dieser Produktion zusammen (op. cit., p. 224): «una congerie di narrazioni, per lo più in versi, di racconti biblici, vite di santi, apparizioni prodigiose, storie di miracoli e miracolose immagini, leggende religiose e morali, favole mitologiche antiche e cavalleresche medievali, temi novellistici, storie romanzesche, fatti storici da Nerone ad Attila e Garibaldi, imprese di ladri briganti e assassini e di tragici e orrendi casi, racconti faceti e ridicoli; e poi di satire e ammaestramenti religiosi e morali; apologhi e canzonette giocose; di lirica varia, dalle rare sopravvivenze di laudi a ballate strambotti e madrigali; di reliquie di sacre rappresentazioni; di contrasti e dialoghi» (deren Verschiedenheit in den letzten Jahrhunderten in bezug auf das Repertoire des „pieno Rinascimento" auch abhängt „dall'intervento proibitivo dell'autorità ecclesiastica posttridentina").

Über diese Produktion — sagt Santoli:

> «Gramsci non s'indugiò, certo per la ragione che questa letteratura dovette sembrargli fossile» (p. 224).

Und dennoch fehlt es hier nicht an Hinweisen (und im Falle des „Guerino" ist sogar ein Anfang einer direkten Untersuchung gegeben), die in verschiedener Weise das Gebiet des „Volksbuches" betreffen.
Man vergleiche dazu die Stelle über den „Begriff ‚national-populär' ", wo Gramsci die „Maggi" der Toskana, die „Reali di Francia" und den „Guerin Meschino" erwähnt:

> «In assenza di una sua letteratura "moderna„, alcuni strati del popolo minuto soddisfano in vari modi le esigenze intellettuali e artistiche che pur esistono, sia pure in forma elementare e incondita: diffusione del romanzo cavalleresco medioevale — "Reali di Francia„, "Guerino detto il Meschino„ ecc. — specialmente nell'Italia meridionale e nelle montagne; "I Maggi„ in Toscana (gli argomenti rappresentati dai "Maggi„ sono tratti dai libri, novelle e specialmente da leggende divenute popolari, come la Pia dei Tolomei; esistono varie pubblicazioni sui "Maggi„ e sul loro repertorio).» [8]

Jenseits der einfachen Erwähnung der Texte zählt natürlich die Tatsache, daß Gramsci anmerkt, wie verschieden die soziale Schicht, die diese Literatur benützt, von derjenigen ist, deren Vorliebe den populären Publikationen jüngeren Ursprungs- und Herstellungsdatums gilt, ob-

---

[8] LVN, p. 107; QEC, p. 2118 (und auf p. 344 eine frühere Fassung des gleichen Abschnittes. — Die „Maggi" der Toskana (zusammen mit den „cantastorie" und „improvvisatori") finden sich in den „Quaderni" Gramscis auch in einem Zitat von E. Formiggini-Santamaria (LVN, p. 130; QEC, p. 1023); für ihre Drucke im 19. Jh. siehe die Liste in G. Giannini, op. cit., Bd. II, pp. 711—712. Schriften zu diesem Thema finden sich aber vor allem in: Teatro popolare e cultura moderna, a cura del Teatro Regionale Toscano (Atti del Convegno-rassegna di Montepulciano, nov. 1974), Firenze 1978; sie werden erscheinen in den Akten des Studienkongresses der 1. Tagung des Volkstheaters von Buti und Pisa im Mai 1978 („Il Maggio drammatico nell'area tosco-emiliana"); beide Ausgaben hrsg. von G. Venturelle u. a. — Gramscis Erwähnung von „Pia dei Tolomei" erinnert irgendwie an die Versnovelle in Oktaven von Bartolomeo Sestini aus dem 19. Jh., die beachtlichen Erfolg innerhalb des Vertriebes populärer Drucke im 19. Jh. hatte, und zwar auch in Form von verkürzten Fassungen und Bearbeitungen: s. Giannini, op. cit., Bd. I, pp. 418 bis 419. — Für Drucke des „Guerrin Meschino" (auf den Gramsci mehrere Male zurückkommt: s. unten) und der „Reali di Francia" im 19. Jh.. s. G. Giannini, op. cit., Bd. I, pp. 272—273, und Bd. II, pp. 660—661, 685—686, 705 (aber über den in Sizilien im 19. Jh. so lebendigen Palatinzyklus s. A. Pasqualino, L'opera dei pupi, Sellerio, Palermo 1978). — Gramsci erwähnt auch irgendeine Fassung des „Ebreo errante" (LVN, pp.128, 129, 135; QEC, pp. 899—900, 909, 966), von welchem G. Giannini einen Druck aus dem 19. Jh. anführt (op. cit., Bd. II, pp. 657—658: „Giudeo errante").

gleich beide dem gesamten Rahmen des „Volkes" angehören. Das verweist einerseits auf jene, dem Volk innewohnenden Schichtungen, von welchen Gramsci in den „Osservazioni sul folclore" [9] spricht.

Andererseits ist aber der kulturelle Weg wichtiger, durch welchen Gramsci eine historisch-soziale Bedingung ermittelt: oder, um das Ganze banal durch die Paraphrase eines landläufigen Sprichwortes auszudrükken, es ist als ob Gramsci die Regel anwendete: „Sag mir, was Du liest, und ich sage Dir, welcher sozialen Schicht Du angehörst"; dies ist oft genau der Weg, der ein demo-anthropologisches Studium von einem sozio-politischen oder ökonomisch-sozialen unterscheidet.

Noch deutlicher und exakter ist diese Vorgangsweise einer anderen Überlegung Gramscis mit dem Titel „Letteratura populare. Il Guerin Meschino", die folgendermaßen beginnt:

> «Nel "Corriere della Sera„ del 7 gennaio 1932 è pubblicato un articolo firmato Radius con questi titoli: "I classici del popolo. Guerino detto il Meschino„.»

Gleich darauf bemerkt Gramsci:

> «Il sopratitolo "I classici del popolo„ è vago e incerto: il Guerino, con tutta una serie di libri simili ("I Reali di Francia„, "Bertoldo„, storie di briganti, stori di cavalieri, ecc.) rappresenta una determinata letteratura popolare, la più elementare e primitiva, diffusa fra gli strati più arretrati e "isolati„ del popolo: specialmente nel Mezzogiorno, nelle montagne, ecc. I lettori del Guerino non leggono Dumas o i Miserabili e tanto meno Sherlock Holmes. A questi strati corrisponde un determinato folclore e un determinato "senso comune„.» [10]

Ich übergehe, daß im letzten Satz Gramsci klar den „senso comune" als nicht für alle sozialen Schichten gleich, sondern vielfältig und sozial differenziert umreißt [11]. Ich betone jedoch, wie sehr Gramsci trotz der Negativität des Urteils — was später noch deutlicher zum Ausdruck kommt — die Relation am Herzen liegt, die die Inhalte und Formen der benützten Texte mit der Psychologie oder Kultur der Gesellschaftskreise, die diese Texte lesen, verbindet (gerade die „Konnotation" oder die „Solidarität zwischen kulturellen Phänomenen und sozialen Schich-

---

[9] LVN, pp. 215—221; QEC, pp. 2311—2317, 1105, 679—680 (für frühere Fassungen vgl.: Intellettuali, folklore, istinto di classe, op. cit., pp. 145—147).
[10] LVN, p. 133; QEC, p. 844. — Drucke des 19. Jhs. vom „Bertoldo" finden sich in G. Giannini, op. cit., Bd. II, p. 627 (und für „Bertoldino", pp. 625 bis 626; für „Cacasenno", p. 633).
[11] Für Hinweise zur Frage der sozialen Einzigkeit oder Vielfältigkeit des „senso comune" bei Gramsci s. Intellettuali, folklore, istinto di classe, op. cit., pp. 95, n. 40; 102, n. 57.

ten" habe ich bereits mehrmals betont)[12]. Tatsächlich führt Gramsci weiter aus:

«Radius ha solo leggiucchiato il libro e non ha molta dimestichezza con la filologia. Egli dà di "Meschino„ un significato cervellotico: "il nomignolo fu appioppato all'eroe per via della sua grande meschinità genealogica„: errore colossale che muta tutta la psicologia popolare del libro e muta il rapporto psicologico-sentimentale dei lettori popolari verso il libro. Appare subito che Guerino è di stirpe regia, ma la sua sfortuna lo fa diventare "servo„, cioè "meschino„ come si diceva nel Medio Evo e come si trova in Dante (nella "Vita Nova„, ricordo perfettamente). Si tratta dunque di un figlio di re, ridotto in ischiavitù, che riconquista, coi suoi propri mezzi e con la sua volontà, il suo rango naturale: c'è nel "popolo„ più primitivo questo ossequio tradizionale alla nascita che diventa "affettuoso„ quando la sfortuna colpisce l'eroe e diventa entusiasmo quando l'eroe riconquista, contro la sfortuna, la sua posizione sociale» (LVN, pp. 133—134; QEC, p. 844).

So wird der „Guerino" zum untersuchenswerten Gegenstand, und zwar nicht weil er durch seinen Wert oder weil er literarisch bzw. ästhetisch repräsentativ ist, sondern vielmehr wegen seiner sozio-kulturellen Darstellungsfähigkeit. D. h. jedoch nicht, daß für Gramsci die literarische Qualität des Textes — die er als ziemlich niedrig erachtet — nicht für die Rückständigkeit der sozialen Schichten, die diesen Text immer noch lesen, bezeichnend wäre. Tatsächlich wird Gramscis negatives Urteil über den „Guerino" deutlich, wo er ihn als typisch für das „italienische Volksgedicht" nimmt:

«"Guerino„ come poema popolare "italiano„: è da notare, da questo punto di vista, quanto sia rozzo e incondito il libro, cioè come non abbia subito nessuna elaborazione e perfezionamento, dato l'isolamento culturale del popolo, lasciato a se stesso. Forse per questa ragione si spiega l'assenza di intrighi amorosi, l'assenza completa di erotismo nel "Guerino„» (LVN, p. 134; QEC, p. 845).

Ebenso negativ und hart zieht Gramsci daraus die Schlußfolgerungen über die „breite Schicht des Volkes, das sich daran ergötzt":

«Il "Guerino„ come "enciclopedia popolare„: da osservare quanto debba essere bassa la cultura degli strati che leggono il "Guerino„ e quanto poco interesse abbiano per la "geografia„, per esempio, per accontentarsi e prendere sul serio il "Guerino„. Si potrebbe analizzare il "Guerino„ come "enciclopedia„ per averne indicazioni sulla rozzezza mentale e sulla indifferenza culturale del vasto strato di popolo che ancora se ne pasce» (ibidem).

Damit will ich nicht behaupten, daß es sich hier um den durchdringendsten und scharfsinnigsten Gramsci handelt; sein Augenmerk ist allzusehr auf allerdings wichtige Probleme der Steigerung der kulturellen

[12] Vgl. Intellettuali, folklore, istinto di classe, op. cit., pp. 119 ff.

Kenntnisse im engen Sinn gerichtet, so daß er — wie es mir scheint — gewisse Phantasiebedürfnisse nicht wahrnimmt, die es ohne weiteres zustande bringen, sich — wie in den Märchen — nicht um die „geografia" zu kümmern. Die Einseitigkeit dieses Abschnittes ließe sich offensichtlich in Bezug setzen zu der bei Gramsci vorhandenen Auffassung von „Folklore" als bloße „Rückständigkeit", zu welcher sich die andere, viel wichtigere gesellt von „Folklore" als unterschiedliche und „gegensätzliche Weltauffassung" [13].

Aber was auch immer das Urteil über diesen Punkt in Gramscis Überlegungen sein mag, so bleibt doch die Tatsache, daß bei ihm einerseits die klare Erkenntnis vorhanden ist, daß auch das „niedere Volk" seine gewissen „intellektuellen und künstlerischen Ansprüche" besitzt, und daß sich andererseits alles mit seinem Hauptproblem verbindet: nämlich „Intellektuelle und Volk". Und der „Guerino" wird fast sinnbildlich zum Repräsentanten und Produkt der Distanz zwischen den einen und dem anderen.

In der Tat bemerkt Gramsci, als er von der „Poesia popolare e poesia d'arte" von Benedetto Croce — immer mit Augenmerk auf das Problem des „nicht nationalpopulären Charakters" unserer Literatur — spricht, daß es scheint, als ließe sich aus den Seiten Croces schließen, daß die Volksdichtung vom 14. bis zum 16. Jahrhundert eine „bemerkenswerte Bedeutung" gehabt habe, denn:

> «legata ancora a una certa vivacità di resistenza delle forze sociali sorte col movimento di ripresa verificatosi dopo il Mille e culminato nei Comuni»;

aber dann fügt er hinzu:

> «dopo il Cinquecento queste forze sono abbrutite completamente e la poesia popolare decade fino alle forme attuali in cui l'interesse popolare è soddisfatto dal "Guerin Meschino,, , e da simile letteratura. Dopo il Cinquecento cioè si rende radicale quel distacco tra intellettuali e popolo che è alla base di queste note e che tanto significato ha avuto per la storia italiana moderna politica e culturale» (LVN, p. 60; QEC, p. 1802).

Der „Guerino" ist also ein Zeichen und Ausdruck eines historischen Übels, das jedoch nicht im „Volk" wurzelt, sondern vielmehr in der Unfähigkeit der „Intellektuellen", sich mit dem Volk zu verbinden. Und auf die führende Klasse fällt daher die historische Verantwortung für die Isolation, die Rückständigkeit oder Ungeschliffenheit zurück, die Gramsci dem niederen, nicht städtischen und vor allem süditalienischen Volk zuschreibt. Seiner Meinung nach können auch rein äußerliche Mittel keine große Hilfe bringen.

---

[13] ibid., pp. 94—95.

In einem anderen Abschnitt, der mir ins Auge fiel, da in ihm wieder der „Guerino" erwähnt wird, beurteilt Gramsci folgendermaßen die Initiative der „Fiera del libro", mit welcher Umberto Fracchia und seine Zeitschrift „La Fiera Letteraria" 1927 den Versuch unternahmen, das Buch zum Volk zu bringen, da das Volk nicht zum Buch gekommen war:

> «L'iniziativa in sé non era cattiva e ha dato qualche piccolo risultato: ma la questione non fu affrontata nel senso che il libro deve diventare intimamente nazionale-popolare per andare al popolo e non solo "materialmente„ , con le bancarelle, gli strilloni ecc. In realtà, un'organizzazione per portare il libro al popolo esisteva ed esiste, ed è rappresentata dai "pontremolesi„ , ma il libro così diffuso è quello della più bassa letteratura popolare, dal "Segretario degli amanti„ al "Guerino„ ecc. Questa organizzazione potrebbe essere "imitata„ , ampliata, controllata e fornita di libri meno scemi e con maggiore varietà di scelta.» [14]

Die „pontremolesi", d. h. was in Italien der französischen „colportage" entspricht, sind ein altes und traditionelles Verbindungsmittel zwischen den rein „volkstümlichen", aber doch städtischen Druckereien mit den Ortschaften bzw. Dörfern, kurz und gut mit dem Land. Gramsci sieht demnach darin eine durchaus mögliche Revitalisierung: aber natürlich zählt für ihn nicht die „Technik" der Annäherung zwischen den Büchern und dem Volk, sondern vielmehr die inhaltlich-formale Qualität der zu vertreibenden Bücher: eine Qualität, die in seinen Augen, wie wir wissen, national-populär sein sollte, die jedoch seiner Ansicht nach sowohl der alten traditionellen als auch der jüngeren italienischen „Volksliteratur" völlig fehlt.

Das Hauptproblem ist und bleibt für Gramsci also jenes einer politisch-erzieherischen Aktion: Er betrachtet die Bildung vor allem als eine Verbindung eines „neuen" Intellektuellen mit einer „neuen" Kultur. Was natürlich einerseits ziemlich weit von den Themen der traditionellen Volksdrucke (und des „Volksbuches") wegführt, andererseits aber geht der Kontakt mit diesen Leitgedanken nicht verloren oder führt sogar mehr oder weniger direkt zu ihren historisch-philologischen Aspekten.

---

[14] LVN, p. 99; QEC, p. 2238 (und auf pp. 373—374 eine frühere Fassung, in welcher jedoch weder der „Guerino" noch der „Segretario degli amanti" erwähnt wird). — Für einen der verschiedenen volkstümlichen „Segretari galanti" (Fileno e Rosalba) und für bibliographische Hinweise auf das Thema s. Giannini, op. cit., Bd. II, pp. 645—646. — Die Bücher oder Heftchen, die von den „pontremolesi" (so benannt nach Pontremoli in der Toskana) verkauft wurden, wurden manchmal umfassend „letteratura muricciolaia" genannnt (da sie gerade auf „muriccioli" — kleinen Mauern — zum Kauf ausgestellt waren) oder auch „letteratura a un soldo" (wegen ihres Kaufpreises: vgl. A. Graf, La letteratura a un soldo, in: Fanfulla della domenica, Roma, 6. 11. 1881).

Interessant ist z. B. auch, was Gramsci über den Roman „Spartaco" von Raffaele Giovagnoli (1874) schreibt, den er als weniger „ländlich" beurteilt als andere, und von dem er glaubt, daß er leichter in den gewünschten Rahmen einer national-populären Literatur einzuordnen ist:

> «Per ciò che ricordo, mi pare che "Spartaco„ si presterebbe [specialmente] a un tentativo che, entro certi limiti, potrebbe diventare un metodo: si potrebbe cioè "tradurlo„ in lingua moderna: purgarlo delle forme retoriche e barocche come lingua narrativa, ripulirlo di qualche idiosincrasia tecnica e stilistica, rendendolo "attuale„.»

Und für diesen Vorschlag — der in der Tat verletzend für die Einzigartigkeit und Personalität der literarischen Texte erschienen haben und erscheinen mag — findet Gramsci zwei feste Stützen (die diesen meiner Ansicht nach von der Vorgangsweise oder dem Ausdruck vom Typ „Reader's Digest" unterscheiden): die elaborativ-transformativen Arten der mündlichen Überlieferung und jene der Übersetzungen. Denn er fährt folgendermaßen fort:

> «Si tratterebbe di fare, consapevolmente, quel lavorio di adattamento ai tempi e ai nuovi sentimenti e nuovi stili che la letteratura popolare subiva tradizionalmente quando si trasmetteva per via orale e non era stata fissata e fossilizzata dalla scrittura e dalla stampa. Se questo si fa da una lingua in un'altra, per i capolavori del mondo classico che ogni età ha tradotto e imitato secondo le nuove culture, perché non si potrebbe e dovrebbe fare per lavori come "Spartaco„ e altri, che hanno un valore ["culturale-]popolare„ più che artistico?» [15]

Mit beachtlichem Scharfsinn erfaßt Gramsci also die Bedeutung jener „volkstümlichen oder allgemeinen Bearbeitungen", welche gerade in jenen Jahren die beste demologische Philologie immer mehr in den Mittelpunkt der Idee (und der Studien) der Volksdichtung stellte [16]. Aber gerade der

---

[15] LVN, pp. 134—135; QEC, pp. 845—846. Gramsci fügt in Klammer hinzu: „(Motivo da svolgere)"; dann fährt er mit einer interessanten Erläuterung zur Musik fort: «Questo lavorio di adattamento si verifica ancora nella musica popolare, per i motivi [musicali] popolarmente diffusi: quante canzoni d'amore non sono diventate politiche, passando per due tre elaborazioni? Ciò avviene in tutti i paesi e si potrebbero citare casi abbastanza curiosi (per es. l'inno tirolese di Andreas Hofer che ha dato la forma musicale alla "Molodaia Gvardia„).» Nachdem Gramsci darauf auf die durch die Autorenrechte hervorgerufenen Schwierigkeiten hingewiesen hat, bemerkt er schließlich: «non si potrebbe però eseguire il rimodernamento per certe opere: per esempio "I Miserabili„, "l'Ebreo errante„, "Il conte di Montecristo„ ecc. che sono troppo fissati nella forma originale» (zum „Ebreo errante" s. Anmerkung 8).

[16] Davon spricht gerade 1935 Vittorio Santoli im Aufsatz: Problemi di poesia popolare (jetzt in op. cit., pp. 101 ff.); aber vor allem s. Santoli, La critica dei testi popolari von 1961 (jetzt in op. cit., pp. 159 ff.); und vgl. Cultura egemonica, op. cit., pp. 100—102.

Verweis auf die Vorgangsweisen der mündlichen Überlieferung bringt uns — auch wenn Gramsci es nicht bemerkt — wieder zu den populären Drucken und Büchern zurück. Denn auch unter den populären Drucken oder fliegenden Blättern finden sich zu Hunderten Neubearbeitungen, Modernisierungen, Adaptionen, Versfassungen von Prosawerken und umgekehrt — alle verfertigt von mehr oder weniger volkstümlichen Schriftstellern und oftmals auch von den Buchdruckern selbst. Auch ohne die Planmäßigkeit Gramscis vollführen sie alle eine mehr oder weniger bewußte und geschlossene kulturelle Leistung: und zwar entpuppen sie sich als Intellektuelle, die einen gewissen Typ der kulturellen Zirkulation bewirken.

Damit kehren wir zum zentralen Thema Gramscis über die Beziehung zwischen den Intellektuellen und dem Volk zurück, diesmal aber nicht nur im Hinblick auf eine sich von der Gegenwart zur Zukunft hin entfaltenden Wirkung, sondern auch als eine Forschung, die eine reichere und artikuliertere Kenntnis der Mittel dieser Beziehung in der Vergangenheit ermöglicht.

In anderen Worten: die traditionellen Drucke und das „Volksbuch" werden zum Hauptgegenstand der Erforschung der Geschichte der kulturellen Diffusionsprozesse ab dem 16. Jahrhundert; und die Autoren, Neubearbeiter und Buchdrucker der Blätter und Heftchen nehmen voll und ganz an der Geschichte der Intellektuellen — aufgefaßt im Sinne Gramscis [17] — teil.

Wenn es wirklich stimmt, daß die bedeutendsten Intellektuellen diese Trennung vom „Volk", die Gramsci (wie übrigens andere vor ihm) unterstreicht, im 16. Jahrhundert vollzogen haben, so trifft aber auch zu, daß andere, mittlere oder halbgelehrte Intellektuelle gerade durch die volkstümlichen Drucke und Heftchen eine umfangreiche Aktion zur Stillung der „intellektuellen und künstlerischen Ansprüche" der Volksschichten durchführten, und das mit zweifacher Wirkung, wie mir scheint: einerseits hielten sie die Trennung zwischen der gebildeten und der volkstümlichen Welt aufrecht und trugen somit zum statischen Charakter letzterer bei, andererseits aber garantierten sie die Befriedigung eines Bedürfnisses.

Und das ist eine Vorgangsweise der „Hegemonie": Sie trennt die Kulturen, sichert aber der „niederen" Kultur einen ihr zugewiesenen Raum,

[17] Über Gramscis Ausdehnung des Begriffes der Intellektuellen auf „Priester" und „Frauen" mache ich einige Bemerkungen in: Gramsci e il folklore come concezione tradizionale del mondo delle classi subalterne, in: Problemi, Palermo, n. 49, 1977, pp. 155—167. Aber über das Thema der „intellettuali maggiori" s. V. Masiello, Coordinate per un approccio al problema degli intellettuali in Gramsci, ibid., pp. 132—154.

den diese als ihren eigenen betrachten kann und in vielen Fällen in den ihr eigenen Weisen verwalten (mit der volkstümlichen oder gewöhnlichen Bearbeitung z. B., oder durch ihre besonderen Formen der Kreativität).

*

Aber wenn man sich dieser kulturellen Zirkulationsprozesse (und noch mehr Hegemonieprozesse) völlig bewußt werden will, muß die Erforschung der volkstümlichen Drucke und Heftchen vor allem historisch, bibliographisch und philologisch vorgenommen werden, beginnend bei der Vervielfältigung der Materialinventare, wie z. B. des schon erwähnten von G. Giannini, das trotz seiner Grenzen noch immer wertvoll und unersetzlich bleibt.

Damit komme ich kürzer zu jenem zweiten Moment meiner Begegnung mit volkstümlichen Büchern, auf den ich zu Beginn hingewiesen habe. Es handelt sich um die Feststellung, daß die deutschen Gelehrten oder Forscher — wie sie uns auch bei der Publikation italienischer Volkslieder zuvorkamen — ebenso die ersten waren, die sich mit den italienischen Volksbüchern beschäftigten. Auf diese Feststellung stieß ich insbesondere, als ich den Neudruck zweier klassischer deutscher Sammlungen italienischer Volkslieder besorgte: „Egeria" von W. Müller und O. L. B. Wolff vom Jahre 1829 und „Agrumi" von A. Kopisch von 1838 [18].

Ich wollte hier aus meiner Kartei ein Verzeichnis der fliegenden Blätter oder Volksbücher zusammenstellen, derer sich die deutschen Herausgeber italienischer Lieder zwischen dem Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts bedienten: von Herder über Goethe zu den Brüdern Grimm (abgesehen von den weniger bekannten: J. F. Reichardt, S. Bartholdy, F. L. G. Raumer, J. G. Büsching usw.). Leider kann ich jedoch nur summarisch auf einige, äußerst bemerkenswerte Dokumente hinweisen.

Ich denke da in erster Linie an das 11. Kapitel („Über die Mundarten der italienischen Sprache") des dritten Teiles seiner „Römischen Studien", die Carl Ludwig Fernow 1808 mit einer reichhaltigen Bibliographie über die italienische Dialektologie abgeschlossen hat, und welche meiner Meinung nach zumindest teilweise ein Inventar der Sammlung italienischer populärer Drucke, Bücher und fliegender Blätter darstellt, die Fernow der Großherzoglichen Bibliothek Weimar schenkte [19].

---

[18] Ich beziehe mich auf die anastatischen Drucke (und auf das darin enthaltene Verzeichnis) von W. Müller, O. L. B. Wolff, „Egeria", und von A. Kopisch „Agrumi", veröffentlicht 1966 in Milano, Istituto Ernesto De Martino [= Strumenti di lavoro / Archivi del mondo popolare, nn. 6 u. 8].

[19] C. L. Fernow, Römische Studien, Dritter Theil, Zürich 1808, pp. 211—543.

Weiters denke ich an den fünften Brief („Volksgesang und Volksbücher in Italien"), den Wilhelm Müller am 18. Juli 1818 in Albano schrieb und dann 1820 in „Rom, Römer und Römerinnen" [20] veröffentlichte, und zwar fast zur selben Zeit wie die von Maria Graham 1821 publizierte umfangreiche Liste italienischer Volksbücher [21].
Darüber hinaus denke ich auch noch daran, was der Herausgeber von „Egeria", O. L. B. Wolff, 1829 in seinem Vorwort zur geplanten aber nicht vollendeten Ausgabe der Werke seines Freundes Wilhelm Müller schrieb, und an die Liste der Titel von „Volksbüchern" die er anführte: „Orfeo dalla dolce lira", „I reali di Francia", „Guercino[sic] il meschino", „La crudele Violante", „Bertoldo" [22]. Und schließlich denke ich an den fünften Teil von „Egeria" — der eben den Titel „Volksbücher" trägt —, der von Nr. 51 bis 57 die Geschichten veröffentlicht von „Pietro Mancino", dem Räuberhauptmann, „Il Lamento di Cecco da Varlungo", „Maso da Lecore che mena a casa la sposa", weiters die „Operetta piacevole" über die acht Freuden und acht Schmerzen der Ehefrauen, die „Crudele Violante", den „Contraste piacevole" zwischen der Stadt Neapel und Venedig und die Geschichte von „Orfeo dalla dolce lira" [23].
Ich weiß nicht, inwieweit diese rasche Aufzeichnung nützlich oder neu sein kann. Dennoch wollte ich sie geben, und sei es nur als Förderung einer Geschichte deutscher Beiträge zum Studium der volkstümlichen traditionellen Welt Italiens: einer Geschichte, die noch geschrieben werden muß, in welcher aber mein Freund und Kollege Felix Karlinger schon einen festen Platz innehat.

Deutsch von Angela Birner

---

[20] Berlin 1820, pp. 47 ff.; teilweise wiedergegeben im Neudruck von 1966 (C. Schünemann Verlag, Bremen), pp. 44 ff.
[21] M. Graham, Three Months passed in the Mountains East of Rome during the Year 1819, London 1821, pp. 242—301.
[22] Egeria, pp. X—XI (und im anastatischen Neudruck 1966, p. 286). Wolff bedient sich der Arbeit Fernows und seiner Sammlung von Drucken und fliegenden Blättern, die er der Bibliothek in Weimar schenkte.
[23] Egeria, pp. 123—199; aber zahlreiche andere Texte sind aus Heftchen und fliegenden Blättern genommen.

Fliegende Blätter auf Sardinien

Von Enrica Delitala

In den Studien zur italienischen Poesie war sie lange Zeit unbeachtet: die Produktion, die in fliegenden Blättern und Volksbüchern verbreitet wurde, und, allgemeiner gesagt, die volkstümliche oder halbpopuläre Dichtung, die der Zwischenstufe. Während nämlich die gehobene Dichtung immer ein Bereich der Literarhistoriker (in diesem Fall, der Italianisten) gewesen ist, und die Volksdichtung in die Kompetenz der Erforscher der Volkskunde fällt, war die volkstümliche Dichtung den Interessen einiger weniger überlassen, ohne daß es gelang, sie zu einem Studienbereich zu machen, der über einen eigenständigen Charakter und eine eigene Methodik verfügt. Natürlich sind die Wechselfälle unserer Geschichte dieser Studien komplexer, als es in dieser Darstellung, die aus Platzgründen vereinfacht ist, erscheinen könnte; es genügt aber, auf die bekannten Arbeiten von Santoli oder Toschi hinzuweisen, oder auf das neue Interesse, welches sich gegenwärtig auch für diese literarischen Ausdrucksformen abzeichnet. Es steht aber fest, daß die Studien über volkstümliche Poesie (vor allem der durch Drucke verbreiteten) keine Kontinuität gehabt haben, und daß sie quantitativ bei weitem denen aus anderen Bereichen unterlegen sind, und daß selbst die Versuche zur Definition dieses Genus nicht immer klärend waren.

Diese Lücke in unseren Studien kommt, meiner Meinung nach, großenteils aus der Art und Weise selbst, in der die uns interessierende Poesie definiert und auch benannt worden ist. Der Ausgangspunkt ist nämlich die Bestimmung zweier in Opposition stehender Formen von Dichtung: die gehobene und die populäre. Auf der einen Seite ist es möglich, geschriebene Dichtung zu identifizieren, die an die Urheberschaft eines Autors gebunden ist und daher einen nicht veränderlichen Text hat, in dem der Dichter bereits bestehende Reimschemata verwendet oder neue metrische Strukturen oder Sprachen prägt und solcherart sein Weltbild ausdrückt. Auf der anderen Seite existieren mündlich überlieferte Texte (und die Oralität fällt mit dem Gesang zusammen), anonyme, die laufend dem Prozeß populärer Ausarbeitung unterworfen sind und daher immer verändert werden, vor allem auf der Ebene des Inhalts. Zwischen

beiden Polen ist aber kein leerer Raum; der Zwischenraum ist von einer dritten Form dichterischen Ausdrucks erfüllt, in der gleichzeitig Elemente der gehobenen Dichtung und auch der populären vorhanden sind, weshalb sie auch „halbpopulär" oder „halbgelehrt" oder so ähnlich genannt wird. Solcherart erscheint diese Poesie, die in ihrer *Ähnlichkeit zu*, oder ihrer *Differenz von* definiert wird, und nicht in bezug auf die ihr innewohnenden distinktiven Merkmale, als etwas hybrides, als ein Ergebnis flüchtiger Konturen, manchmal dem gehobenen Niveau und dann wieder dem populären vergleichbar (und auf gewisse Weise als schlechtere Form des einen oder anderen), aber in sich selbst ohne Interesse.

Das Problem der Seltenheit von Untersuchungen und des Fehlens einer präzisen Analysetechnik wäre nicht schwerwiegend, hätten wir es nur mit einer wenig umfangreichen und für das sozio-kulturelle Leben unbedeutenden Art zu tun: aber die Dichtung, die wir diesem Zwischenbereich zuordnen, und ganz allgemein der Gesamtkomplex der populären Drucke hat in manchen Gebieten und auf manchen kulturellen Ebenen eine solche Stärke, daß er mehr als andere Formen für die Region und den sozio-kulturellen Bereich typisch ist. Dies ist z. B. in Sardinien der Fall.

Die folgenden Seiten, die einer ersten Untersuchung einer Sammlung fliegender Blätter in sardischer Sprache gewidmet sind, bilden den Ausgangspunkt einer systematischen Zusammenstellung fliegender Blätter und populärer Bücher, und versuchen auch zur Diskussion über die Definition, was an einem Volkslied „volkstümlich" ist, beizutragen.

*

Die fliegenden Blätter, die wir untersuchen, stammen alle aus dem Besitz der Biblioteca Universitaria di Cagliari und tragen die Signatur *Miscellanea 8*. Es handelt sich dabei um eine der vollständigsten und ansehnlichsten Sammlungen, da die Bibliothek auf Publikationen über Sardinien spezialisiert ist und Pflichtexemplare aller Druckwerke der Provinz Cagliari erhält.

Die von uns untersuchten Musterexemplare der Drucke sind nicht alt; zumeist können sie in die Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg datiert werden. Das Problem der genauen Datierung ist nicht immer zu lösen, da nur ein geringer Prozentsatz ein Druckdatum trägt; andererseits können die in den Inventaren der Bibliothek aufgezeichneten Jahreszahlen höchstens einen Hinweis auf das jüngste Datum liefern, wenn nämlich das Anschaffungsdatum der Bibliothek angeführt ist; aber diese Anschaffung kann in einem großen Abstand von der Veröffentlichung geschehen sein. Natür-

lich stimmen das Publikationsdatum und das Datum, an dem der Text verfaßt wurde, nicht notwendigermaßen überein; das Material der Bibliothek umfaßt nämlich Neudrucke alter Texte (dabei handelt es sich vor allem um religiöse Lieder, die bisweilen ins 18. Jahrhundert zurückgehen), genau datierbare Exemplare, für welche Druck- und Herausgabedatum übereinstimmen (es sind dies Fälle, wo der Autor ausdrücklich anführt: „verfaßt am Tage . . .“; „verfaßt im Jahre . . .“), und schließlich Texte, die auf ein bestimmtes Datum festzulegen anhand von inhaltlichen Elementen möglich ist (z. B. Hinweise auf historische Ereignisse).

Eine weitere, äußere Charakteristik dieser Dokumente ist durch die Art des Druckes und sein Format gegeben: einzelne Blätter in-folio oder, öfter, in-4°, einseitig, in zwei Spalten bedruckt; jedes Blatt enthält nur eine Dichtung. Illustrationen des Textes fehlen überhaupt, und sehr selten sind die Fälle, wo eine Art von Ornamentik auftaucht (ausnahmsweise sind die Texte mit einfachen Verzierungen eingerahmt): wir haben es also hier nicht mit Kunstdruck zu tun, sondern mit ärmlichen Drukken, die aus kleineren Druckereien stammen, die nicht notwendigerweise auf dieses Gebiet spezialisiert waren.

Innerhalb des Corpus ist es günstig, eine erste Unterteilung zu treffen: und zwar in Blätter, die *gosos* oder *goccius* enthalten, und in Blätter mit Eigenheiten, die wir, auch wenn es nicht ganz zutrifft, profan bezeichnen wollen. Zur ersten Gruppe gehören jene religiösen Texte, die im Verlauf der den lokalen Festen vorangehenden Novenen gesungen wurden. Auf den fliegenden Blättern sind die Gesänge anonym, und dies wahrscheinlich wegen der Verwendung, für die sie vorgesehen waren, und der Verbreitung, die sie hatten. Die *goccius* oder *gosos,* die im kirchlichen Bereich meist als Werke von Priestern oder Brüdern entweder neu geschaffen oder aus bereits existierenden katalanischen *goigs* adaptiert wurden, sind — oder waren — integrierender Bestandteil der Liturgie und wurden daher durch Vermittlung der kirchlichen Instanzen verbreitet; die Gläubigen können zumeist den Text auswendig, aber das Vorhandensein einer Ausgabe oder Neuausgabe erlaubt eine bessere Kenntnis des Textes und eine größere Verbreitung.

Ganz anders ist der Charakter der zweiten Gruppe, die wir tatsächlich näher untersucht haben, weil sie mehr als die vorhergehende Gruppe wegen der durch sie aufgeworfenen Probleme interessant erscheint. Die in Frage kommenden Blätter enthalten immer unterzeichnete Texte, durch die es möglich ist, eine Gleichzeitigkeit zwischen Abfassung und Veröffentlichung anzunehmen (und davon auch den Beginn der Verbreitung der Dichtung). Unter den textlichen und außertextlichen Elementen, die aus der Analyse der Blätter hervorgehen, halten wir für

besonders wichtig die behandelten Themen, die metrischen Strukturen und die Beziehung zwischen Autor und Benützer.

*

Die 250 untersuchten Blätter zeigen inhaltlich keine großen Unterschiede; es wurden zwei inhaltliche Hauptströmungen erkannt, die innerlich unterschiedlich gegliedert sind.

Den Mittelpunkt der ersten Reihe bilden die Texte, die historische Geschehen größerer Tragweite oder mit sozio-politischen Problemen behandeln. Obwohl der Autor sich an den großen Fragen der zeitgenössischen Geschichte inspiriert (z. B. Krieg und Faschismus), an den schwierigen Problemen, die das Leben der Sarden bestimmen (Emigration, Banditenwesen, die Krise im Bergbau), und an den größten Naturkatastrophen (so dem Erdbeben von Messina), ist es schwierig, eine progressive oder protestierende Haltung zu finden; in der Mehrzahl der Fälle wird das Thema mit flachem Konformismus und in Anpassung an den offiziellen Standpunkt behandelt.

Die vom Ersten Weltkrieg und von den Kolonialkriegen inspirierten Dichtungen folgen zwei Linien: die starke Betonung des italienischen Heroismus (der noch stärker leuchtet durch den Kontrast zum Wüten der Gegner, Österreicher bzw. Araber) und der Schmerz über das erzwungene Fernsein der Soldaten von ihren Familien, Müttern und Bräuten. Das zweite Element umfaßt manchmal realistische Beschreibungen traditioneller Lebensformen und drückt sich in lebendigen, spontanen Äußerungen aus; dennoch haben die Stellen mit der Vaterlandsliebe und die eines rührseligen Sentimentalismus die Überhand über die Verhaltensweisen der Landbevölkerung im Krieg. Festzuhalten ist auch noch das Gefühl des Fatalismus, der alle Texte umfaßt, und der sich in einer Auffassung vom Krieg als unvermeidliche „Strafe Gottes" ausdrückt [1].

Diese Art von Moral und das Gefühl der menschlichen Unfähigkeit, sich den Ereignissen entgegenzustellen, die laufend die Existenz bedrohen, bilden das grundlegende Motiv der Dichtungen über Auswanderung, Überschwemmungen, Choleraepidemien, Teuerung usw. Ein ziemlich deutliches Beispiel sind einige Blätter, in denen in kräftigen Farben das

[1] Siehe z. B. folgende Blätter: Misc. 8. B. 518, Francesco Spiga, *Canzoni sarda intitulada po sa partenza dei sordaus chi sunti stetius richiamaus a sa guerra;* Misc. 8. B. 531, anon., *Canzoni sarda intitulada po sa guerra in Tripoli;* Misc. 8. B. 532, A. A. *Canzoni sarda intitulada po su valori de is italianus e is lamentus de is mammas;* Misc. 8. B. 540, G. A. Serra, *Inno per la liberazione delle terre irredente;* Misc. 8. B. 581, Giovanni Battista Cadeddu, *Canzone sarda: cantigu luttuosu cumpostu in lastimidade pro sos soldados chi sunu mortos in Africa.*

Erdbeben beschrieben wird, das 1908 Messina zerstörte [2]. Der Aufbau ist folgender: während Reggio und Messina im Schlaf liegen, kommt plötzlich das starke Beben; der Dichter verweilt lange bei der Beschreibung der zerstörten Städte, der Szenen der Panik, dem schrecklichen Anblick der Toten und den Schwierigkeiten der Helfer; was kann die Ursache einer ähnlichen Katastrophe sein, die zwei große Städte von der Erdoberfläche weggelöscht hat, die ganze Familien vernichtet hat? Die Menschen haben gesündigt, sie haben die Sakramente nicht beachtet und die Religion und die Priester verspottet, und deshalb hat Gott diese Strafe geschickt. Es ist deshalb nötig, Gott anzuflehen, daß er den Sündern verzeiht und die Toten von Reggio und Messina ins Paradies aufnimmt.

Das bestimmende Motiv in den Texten, die das Banditenwesen auf Sardinien behandeln, ist der Kampf zwischen Gut und Böse, zumeist schließt der Bericht mit dem Triumph der Gerechtigkeit und mit dem Tod oder der Verhaftung des Übeltäters; nicht immer aber bedeutet die siegreiche Justiz auch die Bestrafung des Banditen: in vielen Fällen handelt es sich auch darum, daß seine Unschuld anerkannt wird. Die Behandlung des Themas schließt deshalb die Reflexion über die Ursachen des Banditenwesens aus, während es eine narrative Entwicklung umfaßt, die ähnlich der der Fortsetzungsromane ist [3]. Abgesehen vom unterschiedlichen Thema ist zwischen den durch das Banditentum inspirierten Dichtungen und denen, die sich an der Skandalchronik orientierten, wenig Unterschied.

Die lokale Skandalchronik ist eines der grundlegenden Themen der zweiten Richtung, die ihre Inspiration in Ereignissen kleinerer Bedeutung und von lokalem Interesse findet, die an das Dorfleben gebunden sind. Es ist dies eine thematische Richtung, auf die der größte Teil der fliegenden Blätter zurückgeführt werden kann, und diese Tatsache ist ein

[2] Siehe z. B. folgende Blätter: Misc. 8. B. 434, Salvatore Montesi, *Complicazione dolente per la distruzione di Messina;* Misc. 8. B. 495, anon., *Canzoni sarda intitulada pro su disastru de Calabria e Messina;* Misc. 8. B. 604, Antonio Spanu, *Canzoni sarda intitulada pro sa disgrazia de Calabria e Messina;* Misc. 8. B. 629, Pasquale Lai Simbula, *Canzoni sarda de s'orrendu terremotu e maremotu e incendiu de su gas, suzzediu a Reggiu Calabria e Messina.*

[3] Siehe z. B. die folgenden Titel: Misc. 8. B. 509, Giuseppe Osana, *Canzoni sarda intitulada po su perigulosu bandiu Diana Domenicu de Nuxis Santadi;* Misc. 8. B. 523, Angelo Antonio Zoccheddu, *Poesia sarda cumposta in occasione de su conflittu tra carabineris e bandidos in sa montagna de Mamoiada, sa notte de su 22 de marthu 1927;* Misc. 8. B. 569, Antonio Dettori, *Canzone sarda pro s'attaccu fattu su 21 de austu 1895 tra su lattitante Pinna Gio Maria de Sedilo e sos carabineris;* Misc. 8. B. 679, Michele Sedda, *Canzone sarda cumposta in lode pro sa Giustizia, che cun su brazzu sou insuperabile est arrivada a sa totale destruzione de sos malos.*

wichtiger Hinweis, die Empfänger dieser Blätter zu bestimmen. Innerhalb dieser zweiten Gruppe scheint es mir möglich zu sein, zwei grundlegende Nuancen zu erkennen: einerseits detailreiche Beschreibungen von Bluttaten, die die öffentliche Meinung schockiert haben; andererseits die auch groben und mit vulgären Doppelbedeutungen spielenden Satiren gegen Leute (vor allem Frauen), die den moralischen Normen und Verhaltensweisen der lokalen Gemeinschaft nicht entsprochen haben. Der Alte, der das junge Mädchen heiraten will, die Witwe, die einen Gatten sucht, die Mutter, die der Heirat der Tochter Hindernisse bereitet, das Mädchen mit leichten Sitten, die versucht, den braven jungen Mann zu betrügen, sind die Protagonisten vieler dieser Dichtungen, wie auch der eifersüchtige Gatte, der seine Frau tötet, die Schwiegermutter und die Schwiegertochter, das Mädchen, das den Verführer tötet, oder die Frau, die den trunksüchtigen und arbeitsscheuen Mann verprügelt [4].

Mit wenigen Ausnahmen gleichen sich alle Autoren bei der Behandlung der verschiedenen von uns angeführten Themen; die Person des einzelnen Dichters bleibt dem Inhalt des Gedichtes fern. Sogar auf der sprachlichen Ebene ist es schwer, persönliche Akzente und herausragende dichterische Persönlichkeiten zu finden; leichter schon Klischees, formalisierte Ausdrücke, die näher untersucht werden müßten.

*

Die metrische Struktur bildet zweifellos den interessantesten und originellen Aspekt der Blätter; wenn sich bezüglich des Inhaltes die sardischen Blätter meistens nicht von den Werken der Gassensänger und jenen, die in populären Drucken zirkulieren, unterscheiden, verwenden sie in der Metrik typisch sardische Schemata und Techniken.

Wie man sieht, handelt es sich immer um lange Werke narrativen Charakters, die, da sie aus mehreren Strophen bestehen, sofort als „mehrstrophige Dichtungen" katalogisiert werden können. Die Betonung der Länge oder Kürze eines Textes oder der Einfachheit oder Komplexität der Strophen hat aber keine große Bedeutung auf Sardinien wegen der

[4] Unter den vielen möglichen Beispielen siehe: Misc. 8. B. 802, Giuseppe Mura, *Canzoni sarda cumposta po una signorina chi tentada de imbrogliai a unu picioccu a da sposai dimostrendu di essi onesta e benistanti mentris fiad tottu a su contrariu;* Misc. 8. B. 681, Emilio Cotza, *Canzoni sarda intitulada po una beccia de 85 annus viuda de setti maridus;* Misc. 8. B. 666, Emanuele Musinu, *Canzoni sarda po una mamma chi bolit coiai sa filla amarolla cun d'unu riccu becciu de 78 annus;* Misc. 8. B. 672, Luigi Fanni, *Canzoni dialettali sarda cumposta po unu maridu malu e una mulleri peus;* Misc. 8. B. 712, Giovanni Lai, *Canzoni sarda po sa morti de Cabras Antoni sparau de Mariannica Murgia cun tres colpus de rivoltella;* Misc. 8. B. 669, Pasquale Pisanu, *Canzoni sarda. Unu maridu gelosu pugnala sa mulleri, sa sorga e sa connada.*

Leichtigkeit, mit der mit den Versen gespielt wird, wie Alberto Cirese ausführlich gezeigt hat [5].

Im Hinblick auf die Metrik können die 250 Mustertexte in zwei Kategorien eingeteilt werden, die wir gemäß der in Sardinien und in den Arbeiten über sardische Poesie üblichen Terminologie [6] als die „categoria dei componimenti *serrados*" und die „categoria dei componimenti *torrados*" bezeichnen wollen. Die erste Gruppe besteht aus Texten, in denen untereinander in Form und Funktion gleiche Strophen aufeinander folgen. Zur Kategorie der Texte *torrados* gehören hingegen jene, deren erste Strophe und die folgenden sich untereinander in Form und Funktion unterscheiden. In dem einen wie dem anderen Fall entstehen die Sonderheiten nicht so sehr aus der Art, die Reime zu bilden, als aus den Verbindungen unter den Strophen und den Mechanismen des Aufbaues und der Verbindung der Verse.

Insgesamt haben die Texte *serrados* eine einfache metrische Struktur; die Verse — zumeist Elfsilbler — sind in Strophen von 6, 7 oder 8 zusammengefaßt und haben in einem Text einen identischen Aufbau. Der Dichter kommt am Ende der ersten Strophe direkt zum Thema, über das berichtet werden soll, und erzählt ohne Stocken in einem fort. Der Aufbau der Strophen zeigt unzählige Variationen; so haben wir z. B. in der Gruppe der Achtsilbler, der numerisch dauerhaftesten Gruppe, folgende Typen und Untertypen [7] herausgearbeitet:

1)	a	b	a^1	b^1	a^2	b^2	c	c^1
2)	a	b	a^1	b^1	a^2	b^2	c^b	c^1
3)	a	b	a^1	b^1	a^2	b^2	bc	c^1
4)	a	b	b^1	a^1	a^2	b^2	c	c^1
5)	a	b	b^1	a^1	a^2	b^2	bc	c^1
6)	a	b	a^1	b^1	b^2	a^2	c	c^1
7)	a	b	b^1	a^1	b^2	a^2	a^3	a^4

[5] Siehe vor allem: *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*, Sassari-Cagliari 1964 (rist. anast. Cagliari, 1977).

[6] Cfr. Giovanni Spano, *Ortografia sarda nazionale, Cagliari, 1840 (rist.* anast. Cagliari, 1974); Raffa Garzia, *Appendice;* Augusto Boullier, *Canti popolari della Sardegna,* Bologna 1916 (rist. anast. Roma, 1974).

[7] Da die üblichen Kriterien der metrischen Gliederung für die Beschreibung der behandelten Texte nicht ausreichen, haben wir folgende Zeichen festgelegt: gleiche Buchstaben bezeichnen identische Verse *(a, a);* Ziffern bei den gleichen Buchstaben bezeichnen Identität des Endreimes *(a, a^1);* das Hinzufügen eines hochgestellten Buchstabens zu den die Verse bestimmenden Buchstaben bedeutet Transformation eines vorhergehenden Verses *(b^a);* zusammengestellte Buchstaben bedeuten das Vorhandensein eines Mittelreimes neben dem normalen Endreim *(ab);* Buchstaben mit Asteriskus weisen darauf hin, daß der Vers mit denselben Wörtern beginnt wie der vorhergehende begonnen hat oder der nachfolgende endet *(*b);* die Buchstaben *x, y, w, z* werden für die Verse verwendet, die die Wiederaufnahme in den Texten vom Typ *torrados* bilden.

Wie man sieht, sind die Nummern 1, 2, 3 klassische Achtsilbler, in denen aber der Paarreim, der die Strophe beschließt, sich mit den vorhergehenden Reimen durch eine Variation (*c* ist Transformation des vorhergehenden Verses b^2) oder einen Binnenreim (der Vers mit Endreim *c* hat auch in der Mitte *b*) verbindet. Die Reime *a* und *b* sind in den anderen Fällen abwechselnd verknüpft; auch hier schließt die Strophe immer mit zwei Versen mit Paarreim, die neue Reime *(c c)* sind, ausgenommen im letzten Typus, wo eine Folge von Reimen *a* vorkommt.

Wechselreim und Binnenreim treten in den Texten *serrados* auf (aber sind kein fester Bestandteil davon). Dieselbe Beobachtung kann für die Verbindung zwischen den Strophen gemacht werden: Anapher, Transformation des Endverses der letzten Strophe am Beginn der neuen Strophe, Beginn des Verses mit dem letzten Wort des letzten Verses der vorhergehenden Strophe usw., sind oft vorkommende, aber nicht notwendig vorhandene Techniken.

Die Verwendung komplexer Mechanismen in Vers und in der Strophe ist hingegen in den Dichtungen *torrados* konstant. Wie gesagt wurde, ist das erste Element dieser metrischen Kategorie die Differenzierung der Strophen. Der Text beginnt mit einer Strophe, die die Funktion hat, in den Stoff einzuführen, der behandelt wird, und die einen Reim hat, der im ganzen Gedicht wiederholt wird. Und von dieser Strophe aus, die das Thema angibt und als Leitfaden des Werkes dient, beginnt der Dichter mit großer Erfahrenheit eine Technik, die man die der „Verflechtung von Versen und Wörtern" nennnen kann, und die grundlegend für die gesamte Gruppe vom Typus *torrados* ist.

Die erste, *torrada* genannte Strophe, die auffällige Analogie zum Refrain der Ballade hat, hat eine unterschiedliche Anzahl von Versen (von einem Minimum von zwei bis zu einem Maximum von vierzehn), die aber fast immer durch den Wechsel zweier Einzelreime verbunden sind *(x y);* die üblichen Fälle sind jene mit einer *torrada* von 6 bis 8 Versen mit Wechselreim.

Die wirklichen, die eigentlichen Strophen *(curbas),* die das in der *torrada* vorgegebene Thema entwickeln, haben auch eine variable Zahl von Versen, die gleich, größer oder geringer als im Refrain sein kann. Wie auch die Zahl der Verse ist, die Strophe ist metrisch in zwei Teile zu gliedern, die, wenn man nur die Verbindungen der Endreime berücksichtigt, ein Schema dieser Art aufweist:

$$a \quad b \quad a^1 \quad b^1 \quad c \quad d \quad y^3$$

Neben der Wiederaufnahme des Reims *y* der *torrada* könnte der zweite Teil der *curba* scheinbar aus nicht reimenden und vom Rest gelösten Versen bestehen. Wenn wir umgekehrt das folgende Beispiel betrachten,

bemerken wir eine Reihe von Verbindungen zwischen Refrain und den Strophen, zwischen dem ersten und zweiten Teil der *curba*, und zwischen den Strophen, die das bilden, was ich die „Technik der Verflechtung der Verse und Wörter" genannt habe: ein Element, das eine Konstante der gedruckten Texte vom Typ *torrados* und der sardischen Texte *torrados* allgemein ist.

Torrada

Columba istimada de su coru miu
Tristu e affligiu mi bollis lassai
De continu seu cun sa lagrima ariu
Si non ti acquistu beng'a ispirai
Nostra Signora de su Bonu Camminu
M'accanzi sa grazia chi megu a di pregai
Si non pigu a tie bengu seppelliu
E sa s'attera vida *a si fueddai.*

1° Curba

A si fueddai in sa Celesti Gloria
O mi bolemu mortu e sepultau
Columba de mei tenindi memoria
Cun fidelidati t'appu domandau
Ca m'asi *avvisau* carissima sposa
Cudda vera *rosa* nascida in bon'ortu
E fattu appu su *votu* de dessi costanti
Comenti *amanti* sa manu a ti *toccai.*

2° Curba

Manu non ti toccu po custu presenti
Ca seu orfanedda de babbu e de mamma
etc. [8].

Das daraus resultierende Schema, das auch mit vielen Varianten dasjenige der Kategorie ist, ist das folgende:

x y x^1 y^1 x^2 y^2 x^3 y^3 ; *a b a^1 b^1 bc cd de ey^4 ; fey^4 g f^1 g^1 etc.

*

Um Dichtungen, die so wie die vorhin erwähnten strukturiert sind, verfertigen zu können, bedarf es neben der Leichtigkeit, Verse zu machen, und einer genauen Kenntnis der verschiedenen metrischen Verfahren auch einer berufsmäßigen Bildung. Und Kenntnis, zumindest passiv, der Techniken und der Schwierigkeiten, die ihre Anwendung mit sich bringt, ist unbedingt nötig, um voll diese Dichtungen zu schätzen. Wer sind also

[8] Misc. 8. B. 634, Sisinnio A r i u, *Canzoni sarda intitulada tra sposu e sposa.* Wie viele andere Texte dieser Art schließt auch dieses Muster mit einer letzten *torrada*, die metrisch das Schema des einleitenden Refrains wiederholt, wohl mit teilweise anderen Versen (w y w^1 y^1 usw.), und die inhaltlich das Urteil des Dichters über das erzählte Geschehen wiedergibt.

die Autoren der fliegenden Blätter, an welches Publikum wenden sie sich, welche kulturellen Inhalte vermitteln sie?
Es handelt sich um grundlegende Probleme für die Bestimmung des Niveaus der Dichtung, die aber nur zum Teil anhand der Analyse der gedruckten Texte gelöst werden können. Die Blätter z. B. geben keine Hinweise auf das Vorhandensein eines musikalischen Textes, einem nicht gerade zweitrangigen Faktor, denn im Volk gibt es fast immer „gesungene Dichtung" und nicht „vorgelesene" [9].
Aus den Blättern können aber doch wichtige Informationen über die kulturelle und soziale Herkunft der Autoren und die Verbreitung der Texte gewonnen werden. Dem Namen des Autors folgen nämlich fast immer genauere Angaben, wie:

> «Cossu Francesco, suonatore di organetto»; «Farò sequestare e punire a termine di legge tutti i rivenditori di questa canzone che non l'avranno munita del mio sigillo»; «Cantatore e rivenditore patentato Deligia Salvatore improvvisatore e illetterato»; «Compositore Fanni Luigi, cieco e privo della mano destra, oltre a tutto anche analfabeta»; «Deligia Fadda Salvatore cantante ambulante, proprietà letteraria»; «Ariu Sisinnio cieco di Terralba, autore improvvisatore illetterato, trovando un altro rivenditore sarà punito a termini di legge»; «Compositore Soru Luigi; trovando un altro rivenditore con copie della presente gli verranno sequestrate e verrà punito a termine di legge; chiunque volesse comporre canzone per conto proprio potrà rivolgersi mediante pagamento all'autore della presente; ogni copia centesimi 30».

Diese Angaben zur Person formen das Bild eines Berufsdichters, der sich voll bewußt der Einmaligkeit seines Werkes ist, und der Rechte, die aus der Verbreitung durch den Druck erwachsen; aber er ist auch ein Autor, der auf eine Welt verweist, die sehr wenig gemein hat mit jener der offiziellen Literatur: eine untere Schicht, in der der Dichter Analphabet, Stegreifkünstler, Wanderverkäufer ist. Und seine Gesänge können nur in derselben Welt kreisen, der er angehört, und das ist dort, wo die metrischen Kunstwerke, die er dichtet, Teil des traditionellen Gepäckes eines Dichters sind, wo das fliegende Blatt fast das einzige buchähnliche Besitztum ist und eines der wenigen Mittel kultureller Vermittlung, wo die Isolierung und der Status der Unterlegenheit leichter als im gebildeten, herrschenden Milieu gewisse Argumente und die den Blättern eigene Art sie zu behandeln glaubhaft machen, wie wir sie untersucht haben.
Wenn wir mit Cirese übereinstimmen, daß „gli studi demologici si occupano delle attività e dei prodotti culturali che sono popolarmente connotati, /cioè/ che esprimono, documentano e rappresentano una par-

[9] Die Texte der Blätter wurden ziemlich sicher gesungen; dies ist das Ergebnis einer ersten Untersuchung in einigen Dörfern.

ticolare e specifica condizione socioculturale", und daß „la popolarità di un fatto culturale è la relazione storica di differenza o di contrasto rispetto ad altri fatti culturali coesistenti e compresenti all'interno dello stesso organismo sociale" [10], dann scheint es mir, daß die fliegenden Blätter Sardiniens — zumindest was die untersuchte Auswahl betrifft — eine genaue, volkstümliche Konnotation (eben weil sie von bestimmten sozialen Kategorien genossen wird) und herkömmlicherweise von der Gruppe akzeptierte Verhaltensweisen aufweisen.

Deutsch von Dieter Messner

[10] Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne,* Palermo, Palumbo 1973, pp. 13—15.

Die „Volksliteratur" und die Geistesgeschichte

Von Alexandru Duţu

Zwei zeitgenössische Tendenzen fördern das bessere Erfassen der Verschiedenartigkeit europäischer Kulturformen: die, welche sich mit der Gesamtheit der von den Gesellschaften der Vergangenheit geschaffenen Zeichen auseinandersetzt, und die, welche über die Grenzen der offiziellen Kultur hinausgeht, um bis zum Grund der populären Äußerungen vorzudringen. In „La réalité figurative" spricht Pierre Francastel über die beherrschende Wirkung, welche die Drucktechnik nach Gutenberg auf die europäische Zivilisation ausgeübt hatte; „aber wir leben gegenwärtig in einer Epoche", stellt er fest, „in der das bildliche Zeichen und die künstlerischen Techniken wieder über das Schriftzeichen die Oberhand gewinnen. Die Kenntnis der Bilder, ihres Ursprungs und ihrer Gesetze ist einer der Schlüssel zum Verständnis unserer Zeit" [1]. Die Wissenschaftler der Geistesgeschichte, vor allem die, welche dem „Courant des Annales" angehören, traten für pluri- und interdisziplinäre Studien und Vergleiche ein. Gleichzeitig richteten sie ihre Forschungen auf bis jetzt noch zu wenig beachtete Bereiche und auf Kulturgebiete mit deutlich eigenständigen Zügen aus. Ihre Untersuchungen erstrecken sich auf isolierte Dörfer oder von der Hauptstadt weit entfernte Regionen. Es wird immer deutlicher, daß die Kultursprache durch die Jahrhunderte und quer durch den Kontinent nicht gleich geblieben ist. Im Mittelalter machten die Zeichen Prinzipien offenkundig, die allgemein anerkannt oder nur teilweise angefochten wurden. „Der Gedanke kleidet sich sofort in ein bildliches Zeichen", versichert Huizinga, „und diese Form genügt, um die gewünschten Assoziationen hervorzurufen, ohne daß es notwendig wäre, die Allegorie im Detail zu erklären. Der Gedanke löst sich im Bild auf, wie er sich für uns in der Musik auflösen kann. Man erinnere sich an die allegorischen Figuren des Roman de la Rose. Für uns bedarf es einer Anstrengung, uns Bel Accueil, Doulce Mercy und Humble Requeste vorzustellen. Für die Menschen im Mittelalter besaßen jedoch diese Figuren einen sehr lebendigen ästhetischen und sentimen-

[1] „Art et sociologie". Erstes Kapitel des auf Rumänisch zitierten Buches „Realitatea figurativă", Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 66.

talen Wert, der sie auf dieselbe Ebene wie die Gottheiten stellte, welche die Römer aus Abstraktionen ableiteten, Pavor, Pallor, Concordia usw." [2]. Die Kunst konnte nicht immer über den geistigen Bereich jener hinausgehen, die sie förderten: in der Spätgotik, genauso wie in der späteren Phase der byzantinischen Malerei, enthält die Sprache der Glasfenster immer mehr Anspielungen, während die Beeinflussung des Künstlers von seiten des Hofes (nach Feststellungen von André Grabar und Tania Velmans) immer stärker wurde. In die Kunst der Renaissance drang das städtische Leben ein; ihr Illusionismus gründet auf dem täglichen Treiben auf der Straße, auf dem Streben derer, welche die Macht innehaben sowie auf den Spekulationen der Gelehrten. Die Gesellschaft richtete sich mehr dem Intellekt zu und konzentrierte sich auf das Schicksal des Menschen, der begann, sich als Akteur der Weltbühne zu sehen und die geschlossenen Bereiche vorzog. In diesem klar abgegrenzten Bereich trat die bildhafte Sicht hinter die Analyse der zarten Gefühle zurück. Aber während der Klassizismus seinen Raum einrichtete und sich dabei auf die Rationalität stützte, fanden die überschwenglichen Darstellungen ein Ausdrucksmittel in den Inszenierungen und in der neuen Rhetorik des Barock [3].

Es ist sehr interessant festzustellen, daß zu diesem Zeitpunkt, im 17. Jahrhundert, die „Volksliteratur" eine Phase einer entscheidenden Neuorientierung durchmachte. Die Studien von Robert Mandrou und von Geneviève Bollème in Frankreich oder von Victor Neuburg in England brachten ans Licht, daß eine ganze Reihe von Büchern, die ursprünglich von der Aristokratie gelesen worden waren, für einen neuen Leserkreis umgestaltet wurden. Während die modischen Schriftsteller keine populären Romane mehr schrieben, vervielfachten die Buchdruckereien, welche die großen Märkte belieferten, sie in vereinfachter Form. Im 18. Jahrhundert erfuhr selbst dieser Markt einen gewissen Niedergang, da die Leser es vorzogen, Broschüren mit einem abwechslungsreicheren Inhalt und vor allem Zeitungen zu erhalten. Im 19. Jahrhundert waren die neuerlich vereinfachten Volksbücher für die Kinder bestimmt [4]. So traten, stellt Victor Neuburg fest, die gerade des Lesens kundig gewordenen Mitglieder der vorindustriellen Gesellschaften in die industrialisierte städtische Gesellschaft ein, die mehr und mehr von der Druckkunst beherrscht wurde [5]. Die Kultur, die bis ins 17. Jahrhun-

---

[2] J. Huizinga, Le déclin du moyen âge, Paris, Payot, 1967, p. 219 f.
[3] Pierre Francastel, op. cit., p. 310—317.
[4] Vgl. Walter Scherf, Volksbuch und Jugendliteratur, München, Internationale Jugendbibliothek, 1976.
[5] Victor E. Neuburg, Popular Literature. A History and Guide, Penguin Books, 1977.

dert mündlich überliefert worden war, war inzwischen zurückgedrängt worden. Die Malerei und Literatur des 19. Jahrhunderts entdeckten die ländliche Kultur wieder, aber nur um sie mit der Stadt und der Industriegesellschaft zu konfrontieren; der Bauer wurde als Beispiel der „nicht veränderten" Natur hervorgehoben, dem allerdings die städtische Feinheit fehlte. Der Bauer, der unverdorbener als der Städter war, aber in einer sehr kleinen, manchmal sogar inkohärenten Welt lebte, wurde weniger als Mitglied einer Gemeinschaft angesehen, die sich der Gesamtheit der Zeichen bediente, die es zu analysieren galt. Das geht aus den zeitgenössischen Untersuchungen hervor, die feststellen, daß die „populäre Kultur durch ihre städtischen und ländlichen Varianten in direkter Verbindung mit der Realität des Lebens der sozialen Gruppen stand. Ihre Hauptaufgabe war es, ihnen eine dauernde Anpassung an die natürliche und menschliche Umgebung zu ermöglichen. Diese Kultur — selbst in ihren für einen cartesianischen Geist abschweifendsten Aspekten — war der Ausdruck einer ihrem Wesen nach bäuerlichen Kultur". Die politische Macht schuf zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert eine neue Art von Gesellschaft, „die sich den Unterschieden und der Zersplitterung der Macht feindlich zeigte". „Nachdem sie von allen Seiten übel zugerichtet worden war, nahm die Volkskultur, die das Wesentliche ihrer früheren sozialen Funktionen verloren hatte, wie eine ‚peau de chagrin' ab" [6].
Man darf auch nicht die Rolle außer acht lassen, welche bei diesem Prozeß die Fortschritte in den Naturwissenschaften durch die Modifikation des traditionellen Weltbildes ausübten. In diesem Sinne brachten die Forschungen über die grundlegenden Geisteshaltungen sehr wertvolle Tatsachen zutage, wie z. B. jene, welche ein besseres Verständnis der Beziehungen unter den Menschen und zwischen dem Menschen und der Natur erlauben. Das trifft für die Untersuchungen über die Einstellungen gegenüber dem Leben nach dem Tod zu, die eine deutliche geistige Entwicklung aufdecken: vom Tod, der als dramatisches Schicksal angesehen und eher vom Gesichtswinkel der menschlichen Art als des Individuums wahrgenommen wird, hin zum vom 13. bis zum 18. Jahrhundert dominierenden, individualisierten Tod, und später, vom romantischen Tod, der eher den anderen als einen selbst trifft, hin zum geächteten Tod der heutigen Zeit, wird eine Entwicklung in ihrer Gesamtheit beleuchtet [7]. Der große Reichtum der europäischen Zivilisation besteht in der Tatsache, daß sich die kulturellen Erfahrungen der Gesellschaften nie auf

[6] Robert Muchembled, Culture populaire et culture des élites dans la France moderne, Paris 1978, Schlußkapitel.

[7] Vgl. v. a. die Bücher von Philippe Ariès, Western Attitudes towards Death from the Middle Ages to the Present, 1974; Pierre Chaunu, La mort à Paris, 1978; Michel Volvelle, Mourir autrefois. Les attitudes devant la mort aux 17e et 18e siècles, 1974.

ein einziges Muster vereinfacht hatten, obwohl das expandierende Modell, wie heute das französische oder englische, die Annahme neuer Geisteshaltungen zu bestimmen vermochte. Einen schönen Beweis hiefür bietet uns die Synthese Felix Karlingers: „Romanische Volksbücher" (Darmstadt 1978). Die nebeneinandergestellten Texte und die Bilanz der in den romanischen Ländern durchgeführten Forschungen liefern ein überzeugendes Bild von der Einheit und Verschiedenartigkeit einer Welt, in der die Volksliteratur keine einheitliche Entwicklung kannte.

Das zeigt uns auch „die Modernisierung" der rumänischen Kultur.

In diesem Prozeß durchliefen die Volksbücher mehrere Phasen, die man mit gewisser Bestimmtheit abgrenzen kann und die eine ständige Vermischung von mündlicher und schriftlicher Kommunikation aufdecken. Es liegt auf der Hand, daß eine langsame Entwicklung der Buchdruckerkunst diesen Prozeß begünstigte, aber es ist ebenso einleuchtend, daß die „lange Dauer" in der rumänischen Kultur eine überaus wichtige Rolle spielte. Und man muß deutlich machen, daß diese „lange Dauer" kein Rückzug auf Grundsätze war, welche die neuen Einstellungen nicht annehmen konnten, sondern eine permanente Anpassung der neuen Einstellungen an die fundamentalen Wahrheiten, die durch eine Weisheit überliefert wurde, welche das Dauerhafte vom Vergänglichen zu unterscheiden verstand. Aus diesem Grund besaßen die Volkbücher in der rumänischen Literatur ein langes Leben. Wenn diese Bücher zu Beginn keine ausschließlich künstlerischen Erfahrungen, sondern Prinzipien und Exempel übermittelten, so begannen sie später über die zahlreichen Seiten des gesellschaftlichen Lebens und des Lebens von „draußen", diesem Teil, welcher der „Welt" angehörte, zu berichten, während die traditionellen Bücher den „innerlichen" Menschen versorgten, der sich um seine Seele kümmerte und der nicht wollte, daß die Dinge vor den Menschen geschehen. Später drangen die apokryphen Bücher in die schriftliche Kultur Rumäniens ein, „Barlaam und Josaphat" und „Alexanderroman" [8]. Im 17. Jahrhundert lehnten die Humanisten diese „unglaubwürdigen" Bücher ab, da sie keinerlei historische Wahrheit enthielten, was eine Tendenz zur Rationalität und einen ersten Versuch, die orale Kultur abzugrenzen, verraten kann. Aber der populäre Geist kehrt in der geschriebenen Kultur im 18. Jahrhundert kraftvoll wieder, wenn ein Roman, welcher original zu sein scheint, „Filerot şi Antusa", für die Leser verfaßt wurde, die den neuen, im Aufstieg befindlichen sozialen

[8] Für das Schicksal der „Alexandria" in Rumänien vgl. die neueren Beiträge von Cătălina Velculescu, Viaţa Patriarhului Nifon şi Alexandria, in „Revista de istorie şi teorie literară", 1977, 1, p. 115 ff., und von Willem Noomen, Aspects of the Narrative Speech of the Alexandria (1620), in „International Journal of Romanian Studies", 1, 1976, p. 63—80.

Klassen angehörten. In diesem Roman steht der Held in einem Turnier dem Gegner gegenüber, aber die Beschreibung des Kampfes gleicht eher einem Kampf zwischen Hirten oder Bauern an den Tagen der Volksfeste [9]. Die lehrsamen und unterhaltsamen Bücher [10] erlebten in der Aufklärung eine Blütezeit und behaupteten ihr Ansehen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als jener Mann, welcher das literarische Zeitungswesen in Rumänien begründen und schöne romantische Gedichte verfassen sollte, Ion Heliade Rădulescu, die Schule mit „Alexandria" und anderen Büchern unter seinem Arm schwänzte [11]. Gegen Ende des Jahrhundets zog der große Dramaturg und Redner Barbu Ştefanescu Delavrancea einen Gegner ins Lächerliche, der, wie er sagte, in seinem Leben nur ein Buch, „Alexandria", gelesen hatte (in dem in der Zeitschrift „Oh, Yes!" erschienenen Artikel).

Die Volksbücher richteten sich jetzt mehr an die Bauern und Kinder. Aber wer die Prinzipien kennen möchte, welche die Menschen von damals geleitet hatten, und die Bilder, die vor der industriellen Epoche herrschten, wird ohne große Anstrengung auf diese Bücher zurückgreifen; sicherlich deshalb, weil in der rumänischen Kultur die Volksbücher mit gleichem Vergnügen bis in das vergangene Jahrhundert von Städtern und Bojaren, von Angehörigen des Klerus und jenem, der an Abenden, an denen man in den Dörfern aufblieb, von einer großen Zuhörerschaft umgeben war, gelesen wurden. Es handelt sich nicht um eine „primitive" Geisteshaltung, sondern um eine traditionelle Art, den Menschen, die Natur und die Gesellschaft zu sehen. Die Lebenskraft der Volksbücher muß, ausgehend von den sozialen Strukturen, aber auch von den geistigen Strukturen erklärt werden, die ein Wertsystem, das sich manchmal von dem unterscheidet, welches der Forscher in anderen europäischen Gesellschaften antrifft, bis zu einem nicht sehr weit zurückliegenden Zeitpunkt beherrscht haben. Wie im Falle der Volkserzählungen handelt es sich um Variationen, die ausgehend von der Funktion der Volksbücher, aber auch von den Prinzipien, die sie vermittelten, und den Geisteshaltungen, die sich in diesen Texten, welche von Philosophie, Moral, Geschichte und imaginären Welten sprechen, wahrnehmen lassen, erklärt werden müssen.

Deutsch von Elisabeth Zacherl

---

[9] Vgl. „Cărţile populare în literatura românească". Ediţie îngrijită de I. C. Chiţimia şi Dan Simonescu. Bucureşti 1963, Bd. 2, p. 85—122.

[10] Vgl. diese Klassifikation in meinem Buch „Les livres de sagesse dans la culture roumaine", Bucureşti, AIESEE, 1971, und meinem Artikel „Les livres de délectation dans la culture roumaine", in „Revue des études sud-est européennes", 1973, 2.

[11] Vgl. Ion Heliade Rădulescu, Dispoziţiile şi încercările mele de poezie", in: ders., „Opere", III, Bucureşti 1975, S. 334—340.

Aixo era y no era

Über den Wahrheitsbegriff und seine sprachliche Ausgestaltung im provenzalischen Märchen

Von Gertrud Gréciano

Bereits seit den Brüdern Grimm hat die sprachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Märchen den Reiz der Neuheit eingebüßt. Obgleich philologische, besser historische Betrachtungen (v. Sydow, 1948) inzwischen von Strukturalismus (T. Sebeok, 1956; Cl. Lévy-Strauss, 1957) und textimmanenter Ästhetik (M. Lüthi, 1975) abgelöst wurden, bleiben orthodox linguistische Beiträge zur Märchenforschung eine Seltenheit. Die langdauernde grammatiktheoretische, pädagogische und automatische Zielgerichtetheit der Disziplin erklärt teilweise diesen Umstand. Dem Abbau des verbreiteten Vorurteils über die Anwendungslosigkeit sprachwissenschaftlicher Forschung ist folgender Versuch gewidmet. Angesichts der durch die verschiedenen Definitionsversuche aufgedeckten Wesenszüge des Märchenbegriffs [1] scheint — aus der Vielfalt linguistischer Disziplinen — die sprachphilosophische besonders angemessen und aufschlußreich. Unter Sprachphilosophie sind jene Richtungen zu verstehen, die Fragestellungen der Erkenntnistheorie und der Logik zum Ausgangspunkt für ihre Sprachanalyse nehmen [2]. Mit der Verlagerung des Hauptgewichtes der zeitgenössischen linguistischen Forschung auf die Semantik — die Verbreitung der Generativen, der Interpretativen und Natürlichen Semantik zeugen davon — sind sprachphilosophische Erwägungen in den Vordergrund getreten.

Wenn nun gerade das Märchen als Erkenntnisorgan betrachtet wird [3], so sind es seine Sprache und textuelle Struktur, die dem Volkskundler, dem Ethnologen, dem Religions- und auch dem Literaturwissenschaftler

[1] Bereits die vulgarisierte Fassung im Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache weist auf ontologische Grundfragen hin: „Märchen: auf Volksüberlieferungen beruhende, oft auch als literarisches Kunstwerk gestaltete, kurze Erzählung, in der von wunderbaren und phantastischen Begebenheiten berichtet wird." Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Definitionsproblemen in Karlinger, 1973, bei Karlinger, Naumann, Panzer, Spamer, Lüthi, Pop.

[2] Überblick in Kutschera, 1971, und Schnelle, 1973.

[3] Lüthi, 1975, S. 93.

Aufschluß geben. Fordert Mircea Eliade (1973², 316) vom Fachmann eine Hermeneutik, die „auf Erschließung und Darstellung der geistigen Welt des Märchens" hinzielt, gelingt diese einzig und allein dank einer transzendentalen Deutung von Sprache.

Das Hauptanliegen dieses Beitrages ist, danach zu fragen, welche sprachliche Lösung die Oppositionspaare Wahrheit und Lüge, Fiktion und Wahrheit, Wirklichkeit und Wunderbares im provenzalischen Märchen finden [4]. Die allgemein literarische Behandlung des Problemkreises bei Gabriel, 1975, und Giese, 1974, diente dabei als herausfordernde und fördernde Anregung. Der erste Teil bestimmt den Standort, den der Wahrheitsbegriff des Märchens innerhalb sprachphilosophischer Auseinandersetzungen einnimmt, der zweite Teil untersucht seine sprachliche Formwendung anhand von neuprovenzalischen Texten.

*

Jene Thesen, die die Logik und Logistik von der Sprache abzuleiten versuchen, machen sich zum Ziel, mathematische Genauigkeit in die Philosophie einzuführen. Die Sprache ist dabei zum Ausgangspunkt der Deduktion geworden. R. Blanché (1970, 340) bezeichnet Frege und Russell als die Begründer der modernen Richtung der Logik mit Themen, die, obgleich beiden gemein, verschiedene Deutung erfahren: die Theorie der Kennzeichnung, der Satz als Beziehung zwischen Funktor und Argument, die Existenzaussage. Ihre Thematik wird von anderen aufgegriffen: z. B. Quine verfeinert die Unterscheidung von Extension und Intension, Strawson rüttelt an der Definition der Präsupposition, weil sie nicht nur für eindeutige Existenzaussagen, sondern auch für generelle Aussagen gültig ist. Die Sprachphilosophie sucht aus den grammatischen Formen logische Schlüsse zu ziehen, so aus dem Gebrauch des Artikels (Frege und Russel), aus der Bedeutung des Verbums *sein* (Frege). Wortarten werden auf die logischen Kategorien der unter sie fallenden Ausdrücke durchsucht: Eigennamen gelten als Namen im logischen Sinn, Kollektive als Prädikate, Verben als ein- oder mehrstellige Prädikate; Artikel dienen der Partikularisierung oder Generalisierung, Demonstrative der logischen Kennzeichnung; Indefinitformen sind Quantoren ebenso wie Ort- und Zeitadverbien; die Adverbien fungieren als Satzoperatoren. Die hypothetische Parallele zwischen sprachlichen und logischen Kategorien kommt jedoch bereits an den Begriffen Modus und Genus zum Scheitern [5]. Weil Sprache in ihrer Syntax und in ihrem Wortschatz

[4] Gabriel, 1975, S. 2, unterscheidet sehr treffend zwischen Fiktion und fingierte Rede (Täuschung, Lüge).

[5] Das trifft besonders für das Provenzalische zu, wo zahlreiche Substantive ohne Bedeutungswandel sowohl als Maskulin- als auch als Feminin-Formen vorkommen: l'ort — l'orto; lou sac — la saco.

logisch in die Irre führt und grammatische Formen kein Ersatz für logische Formen sind [6], führt Tarski als konsequenteste Schlußfolgerung der Logistik drei verschiedene Ebenen der Sprache ein: die Fachsprache, die Standardsprache und die Kunstsprache.

Linguistisch reihen sich folgende Betrachtungen in eine Entwicklung ein, die, in der Antike und später in der Scholastik verwurzelt, mit K. Bühler (1934) ihre erste Kategorisierung erhält. Wirklichkeit und begriffliches Erfassen durch den Menschen werden dort in der Sprache anhand der Elemente einmal aus dem Zeigfeld und zum anderen aus dem Symbolfeld nachvollzogen. Diese platonische Organonproblematik — die Sprachen als organum der Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten — ergänzt Bühler jedoch durch die für die linguistische Forschung damals neue Symptom- und Appellfunktion der Sprache. Von Bühlers doppeltem Verdienst, erstens seiner Miteinbeziehung der Sender- und Empfängerperspektive und zweitens seiner Deutung der Darstellungsfunktion als Wechselspiel zwischen anschaulichem Zeigen und begrifflichem Nennen, dient letzterer als Ausgangspunkt für unsere Überlegung. Wahrheit müßte, laut sprachphilosophischer Tradition, anhand der empirischen Wirklichkeit erklärt und gemessen werden. Daß jedoch in Bühler Ansätze für eine der offiziellen Wahrheitswertlogik — dies als Oberbegriff für die Neopositivisten, den Wiener Kreis, die Oxforder Schule und Sprechakttheoretiker — widersprechende Deutung des Phänomens vorhanden sind, die hier zur Arbeitshypothese ausgearbeitet werden, das soll in der sprachlichen Untersuchung provenzalischer Märchen seine Bestätigung finden.

R. Jakobson (1963, 238 ff.) nimmt bereits die Einleitung der mallorquinischen Erzähler *Aixo era y no era* zum Anlaß, um anhand dieser rhetorischen Formel die Doppeldeutigkeit der poetischen Sprache zu beweisen. Vom russischen Formalismus vorbelastet, frommt der Poetik der Hauptverdienst seiner linguistischen Erkenntnisse, wobei die poetische Funktion der Sprache sich nicht als Lyrik allein beschränkt [7]. Jakobsons weit gefaßte Definition der poetischen Sprache ist Voraussetzung für die anschließenden Überlegungen, bei denen das Hauptgewicht nicht auf der Interferenz von Poetik und Märchen, sondern auf der Erörterung der subsumierten Doppeldeutigkeit liegt. Unter Doppeldeutigkeit sei die Vervielfachung der drei am Kommunikationsprozeß beteiligten Pole zu

[6] Kutschera, 1971, S. 88: „Die natürliche Sprache ist eben nicht nach dem logischen Lineal gemacht."

[7] Zur Symbiose von Linguistik und Poetik: Jakobson, 1963, S. 248: « Chacun de nous ici, cependant, a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique, comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes. »

verstehen [8], also in diesem Falle eine Verdoppelung des Dichters, des Lesers und der literarischen Botschaft. Auf dieser Polteilung beruhe die Mehrdeutigkeit und Gleichnishaftigkeit der poetischen Sprache. Es bleibt Jakobsons linguistisches Verdienst, diesen Symbolcharakter auf die zugrunde liegenden stilistischen Vorgänge hin untersucht zu haben. Sein Hauptbegriff (Jakobson, 1963, 236), die Selektion, umfaßt alle die Polysemie konstituierenden Prozesse als Äquivalenz, Synonymie, Antonymie, Similarität und Differenz.

Wenn R. Jakobson in der Fortsetzung von K. Bühler die Basis des semiotischen Dreiecks verstärkt, so gelten seine These der Polspaltung und vor allem die weitere Aufschlüsselung der Inhaltsfunktion der Sprache als persönliche Neuerungen. Bühlers noch globaler Darstellungsfunktion entsprechen bei R. Jakobson die kognitive, die poetische, die phatische und die metalinguistische Funktion.

P. Ricoeur verallgemeinert das, was R. Jakobson selbst als natürlichste Folge seiner Polsprengung sieht, nämlich die Tatsache, daß Versprachlichung notgedrungenerweise die subjektive Brechung empirischer Wahrnehmung bedeutet. Sprache sei mehr als nur der Hinweis auf die Wirklichkeit, die als Sprecher, als Hörer und als Gegenstand der Aussage an allen drei Kommunikationspolen vertreten ist. Zahlreiche Zitate bezeugen dieselbe These (Jakobson, 1963: 5, 41, 208; Ricoeur, 1965: 92, 100). Ricoeur konzentriert seine Untersuchungen auf die Spaltung eines einzigen Pols, und zwar der Referenz, welche lokutive und illokutive Aspekte umfaßt. Die Miteinbeziehung der lokutiven bzw. illokutiven und perlokutiven Funktion in die Referenz bei Ricoeur muß als Neuerung hervorgehoben werden (Ricoeur, 1965: 96, 98). Poetik bewirke eine grundlegende Wesensentfremdung der Referenzfunktion [9]. Die Jakobsonsche Verdoppelung entwickelt sich bei Ricoeur zur Vervielfachung. Prädikation, definiert als die Wahrnehmung von Ähnlichem in Unähnlichem, überwindet die Identifizierung und erhebt den Sprechakt zur Metaphorik. Die Metapher — daher auch der Titel: La métaphore vive — begründet die Schöpfungskraft der Sprache und versinnbildlicht deren Fähigkeit, die Wirklichkeit neu zu beschreiben. Poetische Wahrnehmung bedeutet Anreicherung der Ontologie [10]. Die poetische (Höl-

[8] R. Jakobson, 1963, S. 238: « A un message à double sens correspond un destinateur dédoublé, un destinataire dédoublé et, de plus, une référence dédoublée. »

[9] Ricoeur, 1975, S. 282: « Ce qui arrive en poésie, ce n'est pas la suppression de la fonction référentielle, mais son altération profonde par le jeu de l'ambiguité. »

[10] Ricoeur, 1975, S. 40: « Apercevoir, contempler, voir le semblable tel est chez le poète bien sûr, mais chez le philosophe aussi, le coup de génie de la métaphore qui joindra la poétique à l'ontologie. »

derlin) wie auch philosophische (Heidegger) Metaphorik beweisen Ricoeur, daß die aristotelische Physik tot ist und daß die Dinge selbst zur spekulativen, semantischen Neugestaltung zwingen [11].

Der Aufbau von Ricoeurs Werk — eines seiner letzten Kapitel trägt den Titel „Playdoyer contre la référence" — hat den Zusammenbruch des positivistischen Referenzbegriffes zur Folge. Seine heuristischen Studien verlangen auf den linguistischen Tatbestand hin geprüft zu werden, wo sich die primitive Referenz als inadäquat gezeigt hat für alle Redegrößen, die die Einheit Wort übersteigen [12]. Wir schreiten somit zu einer konkreten Prüfung dieser theoretischen Argumentation.

Der zweite Teil macht sich die praktische Untersuchung der Regelmäßigkeiten der Versprachlichung zum Ziel, wie sie für das provenzalische Märchen gelten. Aus der Analyse von drei schriftlichen Texten [13] geht hervor, daß neben sehr zahlreichen Ellipsen, die die mündliche Originalform beweisen, die Hauptformen sprachlicher Äußerungen vertreten sind:

Fragen wie: *Mes mainat de Diou, que m'bos chuca touto biouo?*
Ausrufe: *Mainat, que-m bos tua,*
Aufforderungen: *Bé hè u hech de legno!*
Deskriptive Aussagen: *A bint ans qu'èro u plâ bêt droullas.*

Wie in anderen indoeuropäischen Sprachen können diese drei Redetypen verschiedene Funktionen erfüllen, z. B. die Frage einen Ausruf, die deskriptive Aussage eine Aufforderung oder eine Antwort. Frage, Aufforderung und Ausruf sind in den untersuchten Texten weit in der Überzahl, was als Charakteristikum der provenzalischen Märchen überhaupt anzusehen ist, weil sie sehr häufig in Dialogform vorkommen.

Fiktionale Rede ist von Gabriel (1975, 1.3.) als nicht behauptende Rede mit fehlendem Anspruch auf Referenzialisierbarkeit definiert worden. Im Zusammenhang mit dem Märchen, scheint der Verzicht auf den Terminus Behauptung unumgänglich. Auf die Frage nach der Zugehörigkeit des Märchens zur Fiktion soll jedoch hier nicht näher eingegangen werden. Laut linguistischer Begriffsbestimmung setzt die Behauptung

---

[11] Ricoeur, 1975, S. 392: « Pour nous, modernes, qui venons après la mort de la physique aristoteliciennne, le sens n'est plus à chercher dans une région d'objets. La pensée speculative qui use des ressources métaphoriques du langage pour créer du sens et ainsi répond à la demande de la chose à dire par une innovation sémantique. »

[12] Die primitive Referenz hat sich auch für die Bedeutungserklärung der idiomatischen Redewendung als hinfällig erwiesen (Gréciano, 1978).

[13] Es handelt sich um Lou Cese und Lou Fourmiguetto (Karlinger, 1962), und um den Originaltext Et Hort Goniat (Karlinger — Gréciano, 1974, S. 149).

Sprechhandlungscharakter voraus [14], der nicht bei jedem Gebrauch eines Behauptungssatzes vorhanden sein muß. Diese Tatsache zwingt K. Heger (1976, 276—326) zur grundlegenden Unterscheidung zwischen der nur formalen Assertion und ihrer sprechaktgebundenen Affirmation.
Der deskriptiven Aussage allein, zum Unterschied von Frage, Aufforderung und Ausruf, kommt Wahrheitswert zu. Der Wahrheitsbegriff, im Sinne der realistischen Semantik, fordert eine 1 : 1-Entsprechung von Sprache, als abstraktem Zeichensystem, zur Ontologie des Gegenstandsbereiches. Deskriptive Aussagen sind wahr oder falsch, wenn sie behaupten, daß etwas der Fall ist, wenn der beschriebene Sachverhalt wirklich besteht und er sich mit Tatsachen konfrontieren läßt [15]. Sätze wie *Et gouiat que se-n anè en endrit oun l'ouèn dit* bezeichnen in dieser posivistischen Deutung den Sachverhalt des Weggehens des jungen Mannes an den angesagten Ort. Seine Bedeutung wird nur dann erfüllt, wenn Personen, Gegenstände und Sachverhalte, die die dort vorkommenden Substantive *et gouiat, oun, l'ouèn, en endrit,* und Prädikate *se-n anè, aouèn dit* bezeichnen, wirklich existieren. Da ein solcher semantischer Definitionsversuch um die Notwendigkeit empirischer Verifizierung kreist, hat ihn die Forschung für die Dichtung als ungültig erklärt. Ihm stellen, aus ähnlicher Erwägung, auf dem Gebiet der Literaturtheorie Ingarden den Begriff des Quasi-Urteils, Hamburger den der Wahrscheinlichkeit gegenüber. Weil sich im Urteil (= Behauptung) der Sprecher auf mindestens einen konkreten Gegenstand und Sachverhalt bezieht, definiert Ingarden die Behauptungssätze der Literatur, die keinen Wahrheitsanspruch erheben und die Illusion der Realität hervorzurufen vermögen, als Quasi-Urteile. Richards [16] lehnt seinerseits den Wahrheitsanspruch ganz ab, angesichts der emotiven Bedeutung, die der Literatur zukomme. Deskriptive Aussagen seien nur Pseudoaussagen, eine sprachliche Artikulation mit Hilfe von Aussagesätzen, nicht um etwas auszusagen, sondern um Gefühle und Einstellungen auszudrücken und zu erwecken.
Die provenzalischen Märchen werfen in diesem Zusammenhang ein brennendes Problem auf. Einerseits kann ihnen der für die Dichtung verlangte Wahrheitsverzicht keine Lösung bringen, da ihnen weit mehr als nur eine emotive Bedeutung zukommt [17]. Andererseits aber, und dadurch

[14] Funkkolleg, Sprache 10, 23: „Behauptungen werden nur dann verständlich, wenn man die Fragehandlungen kennt, auf die diese sich als Antworten beziehen: *Er fuhr gestern nachmittag* als gedachte Antwort auf *Wann fuhr er?*"
[15] Kutschera, 1971, S. 27.
[16] Richards, Science and Poetry, 1975.
[17] Sehr aufschlußreich über den Erkenntniswert fiktionaler Literatur, Gariel, 1975, S. 107ss).

verwickelt sich die Lage, wären empirische Bestätigungen leicht zu vollziehen. Was die untersuchten Märchen betrifft, so scheint ihrer realistischen Motive wegen die Möglichkeit einer Konfrontierung mit der Wirklichkeit nirgends ausgeschlossen. So standen z. B. für die Auswahl zur provenzalischen Ontologie [18] eine Mehrzahl an Tiermärchen, Schwänken und Novellenmärchen zur Verfügung. Bei den provenzalischen Legendenmärchen ist, im Vergleich zu anderssprachigen Belegen [19], die konkrete Ausgestaltung besonders zu betonen. Sie erzählen von Heiligen, deren Lebensgeschichte in aller Leute Mund anhand von vielen Tatsachen nachvollzogen werden kann [20]. Die provenzalischen Zaubermärchen differenzieren sich durch die besonders humorvolle und schwankhafte Erzählhaltung und das Zurücktreten des Grotesken im Vergleich z. B. zu deutschen Varianten [21]. Im Legendenmärchen situieren Ortsangaben [22] das jeweilige Geschehen besonders genau im provenzalischem Raum.

Daß im Zutreffen des Berichteten auf den Sachverhalt jedoch nicht der Sinn der Erzählung liegt, das beweisen gerade die so genauen Ortsangaben. Im Falle der Märchen 30, 32 und 37 aus der Anthologie widersprechen sie förmlich der historischen Wahrheit, weil sich das Leben von Christus, Maria, Josef und Johannes nachgewiesenerweise nicht in der Provence abgespielt hat. Der empirische Wahrheitsanspruch entspricht also auch nicht dem Wesen des Märchens, und dessen Bedeutung liegt nicht in der Erfüllungsbedingung verwurzelt.

Nun liefert aber gerade die Logik eine Möglichkeit, theoretisch den im Märchen verwendeten Wahrheitsbegriff in Griff zu bekommen, der seine Spezifität im provenzalischen Märchen besonders auffallend kundgibt. Es handelt sich um den Adäquationsbegriff, wie ihn Tarski (1935) ohne allgemeine realistische Wahrheitskriterien allein mit Gebrauchskriterien definiert [23]. In dieser Konvention reduziert sich der Wahrheitsbegriff darauf, die Wahrheit von A durch A selbst zu charakterisieren. Konkret wird der Satz *Qu'oun hasoun tribailla pe't casted en deguens* wahr genannt, genau dann, wenn es sich so verhält, wie es die Proposition *Qu'oun hasoun tribailla pe't casted en deguens* darstellt.

---

[18] Karlinger — Gréciano, 1977.
[19] Karlinger — Mykytiuk, 1967.
[20] Karlinger — Gréciano, 1977: 30. Johannes, 31. Eligius, 32. Maria, 37. Joseph.
[21] Karlinger — Gréciano, 1977, S. 260.
[22] Karlinger — Gréciano, 1977. 32. Naucelles, eineinhalb Meilen von Aurillac; 35. Kloster Chaumond; 39. Weg von Nérac nach Agen; 42. Dorf bei Roquefort.
[23] Kutschera, 1971, S. 161, gibt eine sehr klare Analyse von Tarskis These und wendet sie auf die Opposition Gegenstand vs. Begriff an.

Es verhält sich aber so, wie es die Proposition *Qu'oun hasoun tribailla pe't casted en deguens* darstellt, genau dann, wenn *Qu'oun hasoun tribailla pe't casted en deguens.* Der Satz *Qu'oun hasoun tribailla pe't casted en deguens* ist wahr, genau dann, wenn *Qu'oun hasoun tribailla pe't casted en deguens.* Im Märchen ist die deskriptive Aussage selbst kreativ. Sie ist, wie jede Aussage, referenzialisierend und prädizierend, sie ist jedoch auch referenz-bildend, und darin besteht ihr distinktives Merkmal. Wahrheit ist in der deskriptiven Aussage des Märchens kein vorgegebener Begriff mehr, so daß also dort nicht nach der Referenz ersten Grades, der konkreten N a t u r der Wahrheit gefragt werden darf, sondern nach der Bedeutung, das heißt nach dem G e b r a u c h des Prädikates wahr.

Gabriel (1975, 1.3.) charakterisiert fiktionale Rede zweitens durch fehlenden Anspruch auf Referenzialisierbarkeit. Die Möglichkeit einer Übertragung dieses Merkmals auf das neuprovenzalische Märchen soll hier im letzten Teil des Beitrages geprüft werden. Daß Referenzialisieren im Sprechakt nicht einfach auf Hinweisgesten im Sinne der orthodox sprachphilosophischen Tradition seit J. St. Mill reduziert werden kann, gilt in der linguistischen Forschung inzwischen als Gemeinplatz.

Im Zusammenhang mit der Erörterung des Wahrheitswertes im provenzalischen Märchen konnte bereits auf dessen Sonderstellung hingewiesen werden: weder der Wahrheitsverzicht, noch die empirische Wahrheitserfüllung, auch nicht eine rein formelle Wahrheit, sondern eine Wahrheitsneugründung im Sinne der Adäquation haben sich dort als Lösung aufgedrängt. Allein eine produktive Definition des Begriffes, die eine Vervielfältigung von Wahrheit bedeutet, kann der kreativen Sprachfähigkeit des Menschen gerecht werden. Genau diese Vervielfältigung der potentiellen Bereiche für Sachbezüge ist zum Kernstück der Theorie der möglichen Welten geworden [24]. Auf dieser Ebene verläuft auch der Prozeß des Referenzialisierens. Die Art und Weise wie die analytische Philosophie die Erkenntnislehre in der Sprache verankert, kann am deutlichsten in der Theorie der Kennzeichnungen nachvollzogen werden [25]. Die linguistische Form der Kennzeichnungen sind die Eigennamen und Beschreibungen; sie implizieren Aussagen über die eindeutige Existenz der ihnen zugrunde liegenden Objekte. Daß diese durch Erfahrung vermittelte Realität nicht der Wirklichkeit des Märchens entspricht, ist bereits erarbeitet worden.

Als Eigennamen im Personenbereich tauchen Allerweltsnamen auf, die auf ihre identifizierende Funktion verzichten: *Jano-Mario, Vincèn,*

[24] S c h n e l l e , 1973, S. 219.

[25] Treffende Zusammenfassungen bei G a b r i e l , 1975, 1.3, und K u t s c h e r a , 1971, S. 135.

lou Janoti, la Janeto, lou Mathiéu, la Malaloun, lou Jousè. Aus dem fast systematischen Gebrauch des bestimmten Artikels vor Personennamen im provenzalischen Märchen [26] läßt sich schließen, daß auch er hier die ihm logisch zuerkannte Individualisierung verloren hat. Auch ist in den untersuchten Texten der Übergang vom Eigennamen zur Beschreibung fließend: *Juan Finassé, Ourrias lou domtaire de tau, Alòri lou pastre.* Sehr häufig werden Beschreibungen allein zur Benennung von Personen verwendet: *Et hort gouiat, Lou vièi panieraire.* Redende Namen wie z. B. *Loungo-Mino* beruhen auf der appelativischen Bedeutung des zugrunde liegenden Wortes. Was jedoch im provenzalischen Märchen besonders überrascht, ist die Tatsache, daß meistens Kennzeichnung anstelle von Personennamen fungiert und dies nicht nur im Titel, sondern auch im Text: *La bagadeero doù Ventour; der Arzt von Turlande; der Aufschmied von Barbaste; der König von Frankreich.* Die sprachlichen Prozesse unterstreichen dadurch, daß sie die mit der Erzählung eventuell zu verbindenden historischen Personen ungenannt lassen, die universale Beziehungsfähigkeit. Auf diesen Fall treffen Freges „Ungesättigkeit des Ausdrucks" und Lüthis „Verdichtung des geistigen Daseins des Menschen", „überindividuelle Geltung".

Als Beschreibung werden zusammengesetzte Ausdrücke definiert, in denen sich deiktische und appellative Momente verbinden. Vom Gebrauch grammatischer Determinanten will die analytische Logik auf die verifizierbare Existenz eines (Singular) oder mehrerer (Plural) bezeichneter Objekte schließen. Das untersuchte Arbeitsmaterial [27] belegt folgende Determinanten, wobei für eine nähere Differenzierung der Varianten innerhalb der Dialekte der Languedoc und der Regionalismen des Provenzalischen auf Durand B. (1941, 132—157) verwiesen werden muß.

Artikel, bestimmt: *lo fourmiguetto, lou cese, et mainat, et gouiat*
unbestimmt: *uo grano bilo, un bèu matin, u mainat*
Demonstrativa: *aquesto nine, aquet andret, est papè*
Possessiva: *moun enfant, ma mai, ros estenaillos, soun cese*
Quantoren: *bint ans, couat oubries, touto ro terro, touto biouo*
Proformen: *me, lou, ièu, l', t', ou*

Im Vergleich zu anderssprachigen Märchen überraschen die zahlreichen Demonstrativa und die Vielzahl an Proformen. Was die häufigen Demonstrativa betrifft, so lassen sie sich einmal durch das provenzalische Sprachsystem erklären, wo drei Typen vorhanden: *aquest, aquéu, este.*

[26] Durand, 1941, S. 94, weist auf die Möglichkeit hin, von der im Märchen jedoch konsequent Gebrauch gemacht wird.
[27] Die Auflistung der Sprachelemente erfolgt nach J. R. Searle, 1972.

Zum anderen ist es jedoch die von Lüthi (1956) hervorgehobene scharfe, präzise und anschauliche sprachliche Ausformung, die isolierende Zeichnung der Dinge und Figuren, die dem Märchen Modellcharakter verleiht. Die Häufigkeit der Proformen ist um so unerwarteter, als im Provenzalischen die Konjugationsendungen die Personalpronomen ersetzen. Es handelt sich zum Großteil um Expletivformen, die Hörer und Erzähler immer wieder in den Bericht miteinbeziehen, die die Erzählung beleben und das Märchen als Handlung bestätigen: *lou petelin t'a l'èr de quaucarèn.* Die Märchenbiologie beweist, auf welche Art Erzähler und Hörerschaft an der Gestaltung des Märchens beteiligt sind. Die konkrete Analyse der Texte ergibt, daß Kennzeichnungen der kontextuellen Referenzialisierung dienen, daß sie Objekte zum Gegenstand der Erzählung machen, auf die sie sich durch Textverweise beziehen. So ist die definite Beschreibung *et hort gouiat* als Märchentitel kataphorisch zu verstehen auf den Bericht, der folgt. Der Text selbst beginnt mit der indefiniten Nominalgruppe, denn alle erstmals eingeführten Objekte tragen das übliche Merkmal der Partikularisierung: *uo henno beouso.* Kennzeichnungen müssen hier als textverweisende Referenzmittel betrachtet werden und finden ihre Rechtfertigung nicht in der analytischen Sprachphilosophie Russells, sondern in der Sprachtheorie Bühlers. Bühler wies nicht nur als erster auf das Wechselspiel zwischen Deixis und Abstraktion hin, sondern erklärt Sprache, ein nennendes Zeigen, als die Neutralisierung der Deixis durch die Abstraktion. Von seinen drei hierarchisch aufgebauten Modi des Zeigens: 1. dem ad-oculos demonstrieren, 2. ana- und kataphorischen Gebrauch der Zeigwörter in einer situationsfernen Rede und 3. der Deixis am Phantasma gehört das Referenzialisieren im Märchen zu den Stufen 2 und 3.

*

Dieser linguistische Beitrag zur Märchenforschung will im Sinne unmißverstandener Pluridisziplinarität [28] die Hierarchie der Disziplinen wahren. Er erhebt nicht den Anspruch, die Probleme der Volkskunde zu lösen, sondern begnügt sich damit, linguistisch allgemeine Intuitionen zu untermauern. Aus den einleitenden Prämissen ergibt sich laut konkreter Überprüfung im Text unsere Schlußfolgerung über die Überwindung der Abbildfunktion der Sprache durch die Sprache. Die einzelsprachliche Untersuchung läßt vermuten, daß es sich dabei um ein außereinzelsprachliches Grundphänomen handelt. Offen bleibt die Beschreibung dieser Verallgemeinerung. Die Tatsachen, daß bereits bei K. Bühler die Zeiggeste mit dem begrifflichen Nennen verschmilzt, daß sich bei R. Jakobson die Kommunikationspole, insbesondere die Darstellungsmöglichkei-

[28] M. Eliade, 1956, S. 314.

ten der Wirklichkeit, vervielfachen und daß bei Ricoeur die ontologische Referenz spekulativ überwunden wird, weil die Dinge selbst vom Menschen im schöpferischen Sprechakt eine neue Sinngebung abverlangen, so daß der Bezeichnungsakt eine Metaphorisierung impliziert, rechtfertigen unsere Arbeitshypothese: die Versprachlichung ist eine Verbegrifflichung. Der Sachbezug ist nur e i n e Funktion linguistischer Bedeutung. Die Analyse der diesem Phänomen zugrunde liegenden sprachlichen Prozesse im provenzalischen Märchen bestärkt die linguistische Semantik in ihrer fortschreitenden Relativisierung einer Laut-Ding-Relation, wie sie sowohl Plato als auch Saussure zu deuten versuchten. Sie entfernt die linguistische Bedeutungsforschung auch vom Positivismus, wie er nicht zuletzt von G. Klaus auf dem Umweg über eine empirisch verstandene Semiotik in die Wissenschaftsgeschichte eingeführt worden war.

Die Erkundung der sprachlichen Ausgestaltung von Wahrheit und Referenz im provenzalischen Märchen bestätigt die Inadäquatheit der traditionellen sprachphilosophischen Definitionen. Im Gegenteil, Lüthis (1956, 299) ästhetisch fundiertes Urteil von der „Entwirklichung", von der „willkürlichen Wahrheit" konnte hier eine semantische Bestätigung finden. Eine Vervielfachung der Begriffe hat sich als Notwendigkeit erwiesen und ihre Miteinbeziehung in Ricoeurs (1975, 387) spekulativen Gebrauch scheint nunmehr selbstverständlich: „Quant à la référence de second rang . . . elle paraît demander un autre concept de vérité que le concept de vérité — vérification, corrélatif de notre concept ordinaire de réalité."

Auf die eitle Fehde folgt eine mühsame Beweisführung im Vergleich zur spitzfindigen, rituellen Formel zu Beginn der Märchen:

„Einmal war's, keinmal war's"
„Es war und es war nicht"
„Aixo era y no era"

ZITIERTE LITERATUR

B l a n c h é R., Introduction à la logique contemporaine, Paris 1968[5].
B ü h l e r K., Sprachtheorie, Stuttgart 1965[2], 1934[1].
D u r a n d B., Grammaire Provençale, 1941[3].
F u n k k o l l e g , Sprache, Weinheim—Basel 1972.
G a b r i e l G., Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur, 1975.
G i e s e W., Sind Märchen Lügen? in: Cahiers Puşcariu 1, 137.
G r é c i a n o G., A propos de la sémantique des expressions idiomatiques, in: Verbum III, 2, 87—108, 1978.
H e g e r K., Monem, Satz, Wort, Text, Tübingen 1976.

Jakobson R., Essais de Linguistique Générale, Paris 1963.
Karlinger F. (Hrsg.), Wege der Märchenforschung, Darmstadt 1973.
Karlinger F. (Hrsg.), Romanische Märchen, Tübingen 1962.
Karlinger F. — Gréciano G., Provenzalische Märchen, Düsseldorf 1977[2].
Karlinger F. — Mykytiuk, Legendenmärchen aus Europa, Düsseldorf 1967[1].
Kutschera F., Sprachphilosophie, München 1971.
Lévy-Strauss Cl., L'antropologie structurale, Paris 1957.
Lüthi M., Das Volksmärchen als Dichtung, Düsseldorf 1975.
Das Volksmärchen als Dichtung und als Aussage, in: Karlinger (1973, 295—310)
Eliade Mircea, Wissenschaft und Märchen, in: Karlinger (1973, 311—319).
Pop M., Neue Methoden zur Erforschung der Struktur der Märchen, in: Karlinger (1973, 428—439).
Ricoeur P., La métaphore vive, Paris 1975.
Schnelle H., Sprachphilosophie und Linguistik, 1973.
Searle J. R., Les actes de langage, Paris 1972.
Sebeock T. T. — Ingemann Fr. J., Structural and Content Analysis, in: Folklore Research, 1956.
v. Sydow C. W., Märchenforschung und Philologie, in: Karlinger (1973, 177—193).

Zwischen Volksbuch, Bildgegenwart und Legendenerzählen in Südosteuropa

Von Leopold Kretzenbacher

Oft und oft war es mir auf den weiten Wanderungen zur vergleichend-volkskundlichen Feldforschung in Südosteuropa aufgefallen, wie sehr doch Bilder, seien es Fresken zwischen Mittelalter und Barock, seien es Ikonen verschiedenster Jahrhunderte bis herauf über den Verzicht ihrer Maler auf die einstmals kanonartige Strenge der Themengestaltung, einander bedingen. Dies besonders im orthodoxen Spätmittelalter und seiner langen Nachwirkung aus dem sogenannten „Narrativen Stil“ [1], wenn sie im „Wissen“ um geistliche Überlieferung in erzählter Prosa Stütze für Betrachter und Erzähler sind. Aber es ist wenigstens mir doch ganz offenbar, daß über der vielzitierten und so oft meines Erachtens stark überbetonten „mündlichen Überlieferung“ [2] fast ebenso wie dem Bilde auch der gedruckten Überlieferung zumal im sogenannten „Volksbuch“

---

[1] Zu den Stilkriterien dieser Epoche vgl. (in Auswahl):
Sv. Radojčić, Staro srpsko slikarstvo. Belgrad 1966. Der Verf. begrenzt diesen *narativni stil* im besonderen Traditionsbereich der serbischen Malerei allerdings mit 1300—1370 und läßt für den Ausgang des Mittelalters noch einen „dekorativen Stil“ (1370—1459) folgen. Zur Fortwirkung in einem dem europäischen Westen kaum bekannten „Barock“ der serbischen Orthodoxie vgl. die auch hinsichtlich der Ikonographie sehr aufschlußreichen reich mit Bildern ausgestatteten Werke von
D. Medaković, Putevi srpskog baroka (Die Wege des serb. B.), Belgrad 1971;
derselbe, Tragom srpskog baroka (Auf den Spuren des serb. B.), ebenda 1976.

[2] Vgl. an neueren Studien (in Auswahl):
R. Nicolescu, Actualitatea problematicii oralităţii folclorice. (Revista de etnografie şi folclor 15, Bukarest 1970, 243—247; als Bericht über eine Tagung zu Budapest 1969; vgl. Demos 11, 1970, Nr. 147);
D.-R. Moser, Kritik der oralen Tradition. Bemerkungen zum Problem der Lied- und Erzählungspopularisierung. (Bericht über den Kongreß der International Society for Folk-Narrative Research von 1974, Helsinki 1976, 209 bis 221);
L. Schmidt, Die Volkskultur der Babenbergerzeit. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, XXX/3, Wien 1976, 187—210, bes. 190 f. über den

(rum. *carţile poporane;* neugriech. τὰ δημώδια βιβλία; φυλλάδια λαϊκά; serbokroat. *pučke knijižnice; slow. bukvice, ljudske knjiznice* u. ä.) eine wirklich überragende Bedeutung als Überlieferungsträger mindestens ab dem südosteuropäischen späten 18. Jahrhundert auch bei den selber nicht lesekundigen, wohl aber um so dankbarer zuhörenden Schichten der einzelnen Sprachnationen zukommt [3]. Das gilt für die auch heute noch in der Feldforschung spürbar nachwirkende Ausdrucksformung des Volksbuches für den lebendigen Erzählenden [4].

Weithin in Südosteuropa, heute weitaus am stärksten bei den Neugriechen ausgeprägt, ehedem in hohem Maße bei den Rumänen [5], aber auch bei den Bulgaren [6] und seitens der Serben früh schon vor den Drucken

---

Hinweis des Otto von Freising auf die damalige Bedeutung der mündlichen Überlieferung „unter den Dorflinden und an den Fürstenhöfen");
K. Schier, Einige methodische Überlegungen zum Problem mündlicher und literarischer Tradition im Norden. SW: Oral Tradition — Literary Tradition. A Symposion. Odense 1977, 98—115;
M. Bošković-Stulli, Usmena književnost. SW Provijest hrvatske književnosti, Bd. 1. Zagreb 1978, 7—353 und 641—657, Register und Inhalt;
D. Zečević, Pučka književnost, ebenda 1978, 357—638 und 653—661;
dieselbe, K istraživanju fenomena pučke književnosti. (Croatica. Prinosi proučavanju hrvatske književnosti, VIII/9—10, Zagreb 1977, 217—250.)

[3] Vgl. die zahlreichen und eingehenden Untersuchungen von M. Gaster (1856—1939), bes. seine Literatură populara ramână. Bukarest 1883; zu M. Gasters einschlägigen Einzeluntersuchungen vgl..:
I. C. Chiţimia, Folcloriști şi folcloristică românească. Bukarest 1968, 273—326, bes. die Bibliographie-Nummern 91—117. — Dazu auch:
O. Bîrlea, Istoria folcloristicii românești. Bukarest 1974, 260—264 et passim.

[4] L. Kretzenbacher, Savremene forme »usmenoga predanja« izmedju štampanih knjiga za narod i likovnoga prikazivanja u jugoistočnoj Evropi. (Zusammenfassung: Gegenwartsformen „mündlicher Überlieferung" zwischen Volksbuchdruck und Bildpräsenz in Südosteuropa.) In: Naučni sastanak slavista i Vukove dane, Beograd—Priština—Tržić 1976, Belgrad 1977, Bd. II, 73—84.

[5] Hier liegen in letzter Zeit viele Einzeluntersuchungen aus der Schule von Felix Karlinger, Salzburg, vor in den „Versuchen und Arbeitspapieren", hrsg. v. F. Karlinger — D. Messner, Salzburg, Selbstverlag des Romanistischen Instituts der Universität, zuletzt Nr. 4, 1979; dazu:
Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch. Seekirchen 1977;
F. Karlinger, Der Gang Mariä zu den Qualen. Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jahrhunderts. (Texte romanischer Volksbücher, Heft 1.) Salzbug 1976;
F. Karlinger, Einführung in die romanische Volksliteratur. 1. Teil: Die romanische Volksprosa. München 1969, bes. 25—55, Die rumänische Volksprosa.

[6] P. Dinekov, Meždu folklora i literaturata. (Bulgarski folklor II, Sofia 1976, 3—12.) Der Verf. betont einerseits die Unstabilität des Begriffes „Volks-

für die Ostslawen in Handschriften wandernd bedeutungsvoll [7], sind diese „Volksbücher" als Parallelen zu Bildern und kirchlich zusammengestellten und verbreiteten Legendensammlungen die Bewahrenden. Solcherart einmal geprägt, bestimmen sie immer wieder tiefgreifend auch die gegenwärtige, die lebendige „mündliche Überlieferung". Das ließ sich mehr als einmal an ganzen Moivkomplexen erweisen. So z. B. aus dem Erbe der Apokryphen wie im „Marientraum" [8] oder aus dem Erzählumkreise von typischen, ursprünglich byzantinischen Bildkompositionen aus dem Ring von Einzel-„Erzählungen" zu den Gestalten um das Zentralmotiv der legendenentsprungenen Kultidee von Maria als dem Quell des Lebens, der Παναγία auf dem überfließenden Brunnen, der Ζωοδόχος Πηγή [9].

So kann es denn auch gar nicht wundernehmen, daß sich bei überhaupt vorhandener Erzählerfreude und Zuhörerlust der in Südosteuropa bis über die Mitte unseres Jahrhunderts herauf noch nicht durch die Massenmedien „literarisch Übersättigten" die Bereitschaft verstärkte, vorgegebene, stets „gegenwärtige" Bildinhalte erzählerisch umzusetzen, sie sozusagen ausblühen zu lassen in vielerlei Aufschwellungen, Überhöhungen. Das hatte im Bereich der Legendenstoffe gerade auch in den kleinen Volksbüchlein, von denen wir ausgegangen waren, zu mancherlei Ausweitungen gegenüber den früher einmal „kirchlich formulierten"

---

buch", dessen bulgarischer Name *narodna kniga* dort verschiedene Erscheinungsformen umgreift, indes er das kleine, weit flatternde Heftchen, wie sie mir als φυλλάδιον λαϊκόν besonders im gegenwärtigen Griechenland so oft gerade auf religiösen Jahrmarktsfesten wie an den Klosterpforten zugänglich waren, als die *panaidžijska kniga* (= Jahrmarksbuch) gesondert herausstellt. Petar Dinekov untersucht hier die russischen und die polnischen Volksbücher dieses Typus und betont ihre Geltung in der bulgarischen Literatur, indem er das Problem der Koexistenz zwischen Folklore und Literatur in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt. Zur Einwirkung der volkstümlichen Erzählprosa auf die moderne bulgarische Belletristik vgl.:
P. Dinekov, Folklor i savremena bugarska beletristika. (Naučni sastanak slavista i Vukove dane 1976, Bd. II, 1977, 467—482.)

[7] Sv. Radojčić, Jedna scena iz romana o Varlaamu i Joasafu u crkvi Bogorodice Leviške. (Starinar III—IV, Belgrad 1955, 77—81; russische Volksbücher aus dem Serbischen wirken als Vermittler von Erzählstoffen zwischen West und Ost; hier neben Barlaam und Josaphat bes. an mittelalterlichen Themen aufgezeigt.)

[8] L. Kretzenbacher, Südost-Überlieferungen zum apokryphen „Traum Mariens". Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., SB Jg. 1975, H. 1, München 1975.

[9] L. Kretzenbacher, „Lebenspendender Quell". Blindenheilung und Prophetie der Kaiserwürde. Zum heutigen „Legendenerzählen" der Neugriechen, der Südslawen und der Rumänen zwischen Bildgegenwart und Volksbuch. (Fabula 16, Berlin — New York 1975, 209—226, 3 Bildtafeln.)

Heiligen-Viten und Wunderberichten geführt. Dies konnte den geistlichen Betreuern des bilderfreudigen, erzählfrohen und bei der sonstigen Enge des Alltages vor der so auffallenden Horizonterweiterung durch die Entwicklung in unserem Jahrhundert doch nur wenig mobilen Bevölkerungsstruktur der vorwiegend ländlich-agrarbäuerlichen oder viehzüchterischen, auch Fischerei betreibenden Völker Südosteuropas nur recht sein. Wirkte es sich doch aus als rechte Ergänzung kirchlichen Seelenführens in der Glaubensunterweisung. Es waren und sind ja zudem Angehörige jener Orthodoxien, die ihrerseits, dem allgemeinen Charakter der ostkirchlichen Pastoraltheologie entsprechend, von vornherein nie so scharf zwischen „apokryph" und „kanonisch" unterschieden hatten, wie es die hier gänzlich andersdenkende, zentralistisch durchorganisierte und demgemäß auch erheblich „einheitlicher" prägende und im Wortlaut formulierende lateinische Kirche des Westens immer tat und noch tut.

Man könnte hier weit ausholen und etwa die spätbyzantinisch-griechischen Sammlungen von Marienwundern und Heiligenleben des aus Kreta stammenden Athos-Mönchs Agapios Landos [10] (gest. zwischen 1656 und 1664) vergleichen mit dem, was seine Nachfolger und seine Übersetzer daraus machten. Sind doch die vielen Sammlungen des Agapios Landos, zu denen er jene des Politikers und Hagiographen Symeon Metaphrastes (Logothetes; gest. um 1000) als Vorlagen nahm, wiederum unzählige Male abgeschrieben und dabei wiederum „volkstümlicher" gemacht worden. Agapios hatte je selber betont, daß er z. B. seine im Rahmen der orthodoxen Marienverehrung so berühmten und verbreiteten Marienlegenden zur Buchvorlage eingerichte habe εἰς κοινὴν ῥωμαϊκὴν διάλεκτον, also in die byzantinisch-griechische Umgangssprache seiner Zeit und somit bewußt ins „Volkstümliche" [11].

---

[10] Sein weltlicher Name Athanasios Landos. Die besonders im 17. Jh. in Fülle griechisch gedruckten Schriften lassen erkennen, daß er griechische und italienische philologische Studien betrieben, auf dem Athos auch noch arabisch gelernt hatte. Seine Hauptschriften umfassen Heiligenviten, Glaubenslehre, liturgische Hymnen. Man vgl.:
Ph. Meyer, Stichwort in der Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. I, Leipzig 1896, 239—241;
A. Martinos (Hrsg., Verlag), Stichw. in der Θρησκευτικὴ καὶ ἠθικὴ ἐγκυκλοπαιδεία I, Athen 1962, 152—154;
Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. M. Buchberger, 2. Aufl., 6. Bd., Freiburg i. B. 1961, 778 (V. Grumel).

[11] So auf dem Titelblatt der meistverbreiteten Schrift Ἁμαρτωλῶν Σωτηρία mit ihren zahlreichen Marienlegenden, Ausgabe beim Drucker Demetrios Theodosios, Venedig 1779 (Bibl. Marciana, Nr. 9057; 116/C/15). Für dortige Studienmöglichkeiten 1970 als Vorbereitung für eine breitere Untersuchung danke ich der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* in Bad Godesberg. — Eine frühere Aus-

Gerade diese für Südosteuropa noch nicht in ihrer Weitwirkung voll erfaßte Grundlage für das Legendenwissen bis in unsere Zeit herauf ist ja wieder durch slawische Übersetzer über den einstmals auch im Nachbyzantinischen viel weiter als heute gültigen neugriechischen Sprachbereich bekannt geworden.

Ich erinnere — ohne einer für später in anderem Zusammenhang geplanten Studie vorgreifen zu wollen — an den Athoniten ukrainischer Nationalität („Rusin") Samuil Bakačić (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts)[12]. Als Mönch auf dem Heiligen Berge hatte er aus dem Russischen wie besonders auch aus dem Griechischen konfessionspolemische, vor allem aber hagiographische Schriften „ins Serbische" (gelegentlich auch „ins Slawische" — *na slovenski)* übersetzt. So z. B. in unserem Zusammenhange die Ἁμαρτωλῶν Σωτηρία des Agapios Landos als „*Grešnih spasenija*" („Rettung der Sünder"), also wiederum jene so lange nachwirkenden, heute noch in Griechenland als Kleinbuchdrucke umlaufenden oder auch gerne „mündlich überlieferten" Marienlegenden. In die Gruppe geistlicher Andachtsbücher volkstümlicher Aussageweise und Begriffswelt zählen von Samuil Bakačić auch die Übersetzung „Der Geistliche Magnet" (*Magnit duhovni;* 1690) nach dem Griechischen des Athos-Mönchs Gabriel oder das „*Skrovište*" als „Der Schatz" nach dem Θησαυρός als der ebenfalls griechisch-hagiographischen Vorlage des Damaskinos Studites aus dem 15. Jahrhundert.

Desgleichen zählt im Zusammenhang mit der Übersetzung griechischer Legenden nach Agapios Landos und ihrer Überführung in volksbuchnahe Drucke des 19. Jahrhunderts hieher der serbische Mönch und nachmals Abt des Klosters Fenek in der Fruška Gora (Syrmien), Vićentije Rakić (1750—1810). Er wirkte zeitweise (1799—1810) auch als Priester in Triest und betreute bis zur Niederschlagung des ersten Serbenaufstandes gegen die Türken (1813) die damals neugegründete serbisch-orthodoxe Theologie[13]. Seine Übersetzung der Θαυμάσια τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου , heute noch in modernisierter, volkstümlicher Sprache in Griechenland erstaunlich weit verbreitet als rechte „Volksbuch"-Drucke, werden als die „*Čudesa presvjataja Bogorodici*" ebenfalls gerade auch wegen ihrer volkstümlichen Sprache zu „Volksbüchern" für die orthodoxen Südslawen so wie sie 1808 und wiederum 1837 zu

---

gabe, Venedig 1671, vorhanden in der UB Göttingen, sign. Theol. mor. 138/63 verwendet auch den Ausdruck: übersetzt εἰς κοινὴν Γραικῶν διάλεκτον und meint damit wiederum die nachmals in den „Volksbüchern" so typische Umgangssprache.

[12] Vgl. das Stichwort B a k a č i ć in der Enciklopedija Jugoslavije I, Zagreb 1955, 287 (Dj. S. R a d o j č i ć).

[13] Ebenda, VII, 1953, 35 (J. D e r e t i ć).

Venedig in serbischer Sprache erschienen waren. Gerade dieser Vićentije Rakić hatte ja auch sonst eine Reihe von religiösen und moral-pädagogischen Schriften verfaßt. Er hatte in Prosa und in Versen (übrigens im *deseterac*, dem „Zehnsilbler", also dem Versmaß der serbischen Heldenepik!) „Dichtungen" über Gestalten und Ereignisse der alttestamentlichen wie der christlichen, zumal der serbischen Kirchengeschichte herauszubringen gewußt. Er muß unbedingt auch in der Frage nach der Entstehung, der Rezeption, mit ihr der „Wirkung" der „Volksbücher" im Legendenwissen von damals und von heute einen besonderen Platz erhalten. Von ihm stammen ja auch Volksbücher über „Alexius, den Gottesmann", über den „Gerechten (ägyptischen) Joseph", über den „Fall Jerusalems" usw. Die Legenden der Heiligen nehmen in seinen Schriften breiten Raum ein. So erscheint es wichtig, zu betonen, daß er sich bereits vor Vuk Stefanović Karadžić (1787—1864), dem genialen Erforscher der serbischen Volksdichtung und Freunde Jacob Grimms mit besonderer Sorgfalt der „Volkssprache" zugewendet hatte. Deutlich läßt er dies auch in seinem „Illyrisch (= südslawisch)-italienischen Wörterbuche" *(Besjedovnik iliričesko-italijanski)* von Venedig 1810 erkennen.

Alle diese Kleinschriften und „Volksbuch"-Drucke (als solche waren sie gedacht, sollten so denn auch wirken) hatten zwar eine gewisse Verbreitung auch „im Volke", zumal unter den durchwegs aus „dem Volke" kommenden Popen erlangt. Doch sind sie — völlig gleichlaufend mit den Verhältnissen diesbezüglich in Mitteleuropa! — kaum je zu ihrer Zeit gesammelt worden. Sie sind auch als (zumeist) Venezianer Drucke selbst in Venedig nicht vollzählig vorhanden. So manche von ihnen sucht man mit mehr Erfolg in der Nationalbibliothek zu Wien, in Agram/Zagreb, in Budapest, Belgrad und Moskau als in der sonst so reichen Biblioteca Marciana zu Venedig [14].

Es wird sich aus den vorerst noch nicht ausreichend vorhandenen Vorstudien mit hoher Wahrscheinlichkeit ergeben, daß in jenen Agapios-Landos-Sammlungen und bei seinen slawischen wie manchmal auch bei seinen rumänischen „Übersetzern" [15] schon jene Aufschwellungen vorgegeben sind, die — wie ebenfalls sehr gerne auf den Fresken und auf

---

[14] Vgl. als eine sehr bedeutende bibliographische Leistung:
W. Schmitz, Südslawischer Buchdruck in Venedig (16. bis 18. Jh.). Untersuchungen und Bibliographie. (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, hrsg. v. H.-B. Harder — P. Scheibert, Bd. 15), Gießen 1977.

[15] Vgl. A. Rosetti — M. Pop — J. Pervain, Istoria literaturii romîne. I, Folclorul. Literatura romîna în perioada feudală (1400—1780). Bukarest 1964, bes. 511.

den Vielszenen-Ikonen, an denen sie sich immer neu orientieren können — gerade in den Volksbüchern des 19. und noch des 20. Jahrhunderts ihren Niederschlag gefunden haben [16]. Man mag hier, im begrenzten Rahmen eines Festschriftbeitrages, als Anregung etwa die geradezu volksschauspielhafte Dramatisierung-Dialogisierung der *passio* des hl. Georg in einem griechischen Volksbüchlein vergleichen. Ich hatte es vor einigen Jahren unmittelbar am Verlagsort Patras auf der Peloponnes erstanden und später auf dem Athos und an einigen griechischen Wallfahrtsstätten wiedergefunden. So z. B. konnte ich es aus der Hand bettelnder Liederverkäufer und an den Verkaufsbuden beim Panegyri-Kirchenfestjahrmarkt zu Johannis Enthauptung (29. VIII.) nahe bei Itea südlich von Delphi als rechtes Volksbüchlein von 16 Seiten Text auf elendem Papier zusammen mit vielen anderen solchen geistlichen Volksbüchern erstehen [17]. Die sonst endlose Aufzählung von „Martern aller Arten", die dieser „Heilige vom unzerstörbaren Leben" [18] angesichts des kaiserlichen Wüterichs Diokletianos, seines „besonderen Ratgebers" Magnetios und des ganzen Hofstaates, aber auch einer Zauberergestalt (μάγος) von Auftretensart und Prahlsucht im Stil des Simon Magus namens Athanasios erdulden mußte, ist durch den Direktdialog spannend gemacht worden. Die *passio* spielt sich genau so ab wie auf den Vielszenen-Ikonen des Hagios Georgios mit ihm als Drachentöter-Zentralgestalt. Aber er befindet sich im Volksbuchtext in einem ständigen Gespräch mit seinem Gotte, mit seinem kaiserlichen Gegner, mit dessen christenfeindlichen Hofleuten, unter die sich, deutlich der Pilatus-Legendenapokryphe verwandt, die Kaiserin Alexandra mengte, von den Georgswundern erschüttert und bekehrt. Der uns früh bekannte griechische Text der

---

[16] Ich erinnere mich, auf zwei meiner Athoswanderungen, 1959 und 1971, bei meiner Einkehr in der abgelegenen, armseligen Einsiedelei eines mir seit dem ersten Besuch auch brieflich verbundenen Athos-Eremiten rumänischer Herkunft, der sechs Sprachen fließend beherrschte, Fragmente solcher Volksbuch-Drucke in rumänischer Sprache, jedoch wie so oft mit kyrillischen Lettern gedruckt, gesehen zu haben. Außerdem hatte ich im Wandersommer 1971 in einer Mönchszelle des so sehr gastlichen Serbenklosters Hilandar auf dem Athos Legendenhandschriften in rumänischer Sprache, jedoch geschrieben in kyrillischer Cursive, photographieren können.

[17] ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΤΑ/ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ. Ἐκδοτικὸς οἶκος Χ.κ. ΙΩ. ΚΑΓΙΑΦΑ Πάτραι-Ἀθῆναι
o. J.; 14,5 x 11,7 mm; 16 Seiten; als Titelbild des Druckes auf schlechtestem Rotationspapier der hl. Georg als Drachenkämpfer auf seinem Schimmel; im Hintergrund ein zinnenbewehrtes Stadttor, die gerettete Jungfrau mit gefalteten Händen davor.

[18] K. Zwierzina, Die Legenden der Märtyrer vom unzerstörbaren Leben. (Innsbrucker Festgruß, von der Philosophischen Fakultät dargebracht der 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz.) Innsbruck 1909, Bd. I, 130, 158.

Georgspassion mit seinen vielen, bereits mittelalterlich weit verbreiteten Rezensionen [19] ist also hier in so sehr zur Spannung aufgeschwelltes Volksbuch-Erzählen umgesetzt, daß der fast immer mit einem Bogen begrenzte Textraum, von dem noch die Bild-Titelseite abgeht, dann keinen Platz mehr für die rühmenden „Wundertaten" des Heiligen nach seiner Enthauptung beläßt. Aber auch dieser Text vermag eben wiederum von da, also vom „Volksbuch" her das Erzählen der Gewährsleute vor dem Bilde und ohne das betreffende Heftchen in ihren Händen so erstaunlich formbeständig im gegenwärtigen Überlieferungsvorgang zu erweisen, daß sich in der Feldforschung der wesenhafte Zusammenhang von Bild und Volksbuch mit dem „freien Mitteilen" erneut bestätigt. Bleiben wir bei dieser Georgslegende. Es ließ sich vor kurzem aufzeigen, wie ein ganz besonderer ikonographischer Typus über das vorhin genannte Aufschwellen, Dialogisieren, ja Dramatisieren im Volksbuch hinaus in bestimmten Landschaften Südosteuropas und des Nahen Orients auch seine „Aktualisierung" erfahren hatte. Es handelt sich um die von den Betrachtern meist übersehene oder mißverstandene Darstellung unseres Reiterheiligen Georgios, der während seines Drachenkampfes einen sichtlich bewußt ganz klein gemalten Jüngling hinter sich auf der Kruppe seines Streitrosses sitzen hat. Dieser Bursche (griech. παῖς, παιδί; bulg. *mladež;* serb. *mladić*) begegnet uns bereits im 14. Jahrhundert im Ikonenbilde und auch in mancherlei Handschriften der Georgslegende als jener Jüngling (zumeist aus Paphlagonien), den seine Eltern als besondere Verehrer unseres Heiligen auf den Namen Georg taufen hatten lassen und der nachmals im Kampfe gegen die Feinde des Christenglaubens (Araber, Sarazenen, Ungarn, Skythen, Meder, Türken) gefangengenommen, aber nicht getötet worden war. Er sollte vielmehr zum Lieblingssklaven eines „heidnischen", des islamischen Heerführers werden, zum Islam übertreten. Das verweigerte der Jüngling Georgios standhaft, mußte dafür niedrige Küchendienste verrichten, seinem Herrn als Speisenträgerdiener aufwarten. Dies so lange, bis sein Namenspatron selber dem Gefangenen in jener Küche erschien, ihn aufs Streitroß nahm und samt dem noch in der Dienerhand befindlichen Ibrik-Wassergefäß *per miraculum* in die ferne Heimat entführt. Dort waren eben, am Georgs-

---

[19] Vgl. in Auswahl:
K. Krumbacher, Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. Aus dem Nachlasse des Verf. hrsg. v. A. Ehrhard. (Abhandlungen der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. und histor. Kl., XXV, 3. Abhandlung), München 1911;
J. B. Aufhauser, Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. (Byzantinisches Archiv, Bd. V), Leipzig 1911;
derselbe, Miracula Sti Georgii. Leipzig 1913.

tage, Eltern und Freunde beisammen, den Heiligen zu verehren, den gefangen Weggeschleppten, Verschollenen, Totgeglaubten zu betrauern [20]. Diese Legende unterliegt nach eigenen Abfragungen etwa im bulgarischen Pirin-Gebirge und auch sonst mehrfach seither jener „Aktualisierung", die in dem durch das Georgswunder Heimgebrachten einen jener in der osmanischen „Knabenlese" (türk. *devşirme*) Geraubten sieht. Das ist jenes als so besonders hart empfundene, meist auch gewaltätige Eintreiben einer „Steuer" halbwüchsiger Knaben, die dem Christenglauben entfremdet, schließlich islamisiert werden sollten und später oftmals als die noch härteren Peiniger ihrer Heimat und der dort verbliebenen christlichen Untertanen *(raja)* der Osmanen-Sultane und ihrer Wesire, als die berüchtigten Janitscharen zurückkehren [21]. Hier liegt also, vom Bild-Erzählen wie vom Legenden-„Wissen" her gesehen, zweifellos eine Ikonotropie [22], eine Sekundärausdeutung eines ursprünglich anders konzipierten Erzählinhaltes vor.

Freilich erscheint diese Einzelszene z. B. in jenem vorhin genannten neugriechischen Volksbüchlein über „Leben und Wunder des Großmärtyrers Georgios" mit der so sehr aufgeschwellten *passio* und den betont breiten Abschnitten vom „Triumph der Gotteskraft" (Ὁ θρίαμβος τῆς θείας Δυνάμεως mit der Magier-Beschämung, S. 11—13) und dem Kapitel „Vom wahrhaften Gotte" (Ὁ ἀληθινὸς Θεός, S. 13—16) nicht auf. Dennoch ist sie in anderen Volksbuchquellen vorhanden, aus denen etwa die noch gegenwärtig gedruckte slawisch-orthodoxe Legendenerzählung vom „Großmärtyrer und Siegbringer Georg" *(Stradanje svetog slavnog velikomučenika Georgija Pobedonosca)* [23] deutlich als Übersetzung aus dem Griechischen erkennbar ist. Die Szene ist ja wiederum dazu angetan, das Vertrauen in den durch so viele sichtlich von oben her geschenkte Wunder zur Leidensfähigkeit Gestärkten und zumal in der darauf beruhenden Retterkraft des Drachen-, Sarazenen-, Türken-Besiegers zu vermehren.

Also spalten sich hier wiederum jene so auffallenden und zahlreichen Legenden von St. Georgs besonderer Retterkraft ab. Sie sind aus dem gleichen Vertrauen gestaltet, aus dem das feudal bestimmte und um diese seine Lebensform lange genug mit Grund zitternde Abendland so man-

[20] L. Kretzenbacher, Sankt Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß. Zur antitürkischen Volksdeutung eines mittelalterlichen Bildmotivs. (Münchner Zeitschrift für Balkankunde I, München 1978, 181—196, 1 Bildtafel.)

[21] V. D. Papoulia, Ursprung und Wesen der „Knabenlese" im osmanischen Reich. (Südosteuropäische Arbeiten, Bd. 59), München 1963.

[22] L. Kretzenbacher, Ikonotropie zu Kultbildern und Fresken in Südosteuropa. (Südost-Forschungen XXIX, München 1970, 249—266.)

[23] J. Sp. Popović, SW: Žitija Svetih na april. Beograd 1973, zum 23. April, 343—374, bes. 367—369.

chen Ritterorden unter St. Georgs Panier gestellt hat. Es geht auch in den Legenden viel weniger um St. Georgs Hilfe etwa bei geistlichen Anfechtungen. Vielmehr erfleht man ihn als sicheren Beistand in jener in Südosteuropa so schrecklich lange erlittenen und mitunter wirklich rohen Gewalt durch die Macht der Andersgläubigen.

Von hier weg, mithin als Aufschwellungen, Überhöhungen, Aktualisierungen, Vertrauensstärkungen gegenüber dem Heiligen mit den ohnehin in den beliebten Volksbüchern so reichlich vorhandenen *exempla* wird man das auch darüber noch Hinausgehende, wird man diese und jene zusätzlich noch im Volksmunde umlaufende Legende vom Retter-Reiter Georg verstehen dürfen. Was auf den Bildern sichtbar bleibt, was dort von den Einzelszenen wie aus der reich überlieferten Vita heraus-„gelesen" werden konnte, erscheint hin bis zu Kontrafakturen in wiederum Vertrauen stärkender Übertragung von immer neuen „Fällen" wunderbarer Rettung aus roher Gewalt eben auf St. Georg begründet.

Hier z. B. darf man die auf Rhodos aus dem Volksmunde aufgenommene, 1934 schon neugriechisch mitgeteilte und 1963 von Marianne Klaar ins Deutsche übersetzte Retter-Legende um St. Georg „Die geraubte Braut" [24] einordnen. Sie enthält wie eine Kontrafaktur mancherlei Motivähnlichkeiten mit der Bildgeschichte vom Jüngling aus Paphlagonien auf dem Streitroß des Sarazenenbekämpfers:

Die geraubte Braut

In der Zeit, als es noch Seeräuber gab, lebte in Kattaviá eine verwitwete Frau, die eine geliebte umhegte Tochter hatte. Sie verheiratete sie mit einem stattlichen jungen Mann aus dem Dorfe, der Jórjis hieß. Es war ein Paar, das sehr gut zueinander paßte.

Vierzig Tage nach der Hochzeit gingen sie (die Mutter und das junge Paar) am Vorabend des Heiligen Georgiostages zu dem Fest, das in Mandraki, in der Nähe des Dorfes am Strand, gefeiert wurde. Es war dort Sitte, am Abend große Feuer anzuzünden und um das Feuer herum zu tanzen.

In der Nähe fuhr ein Piratenschiff vorüber, und als die Räuber das Feuer gewahrten, gingen sie vom Schiff an Land, um zu sehen, was da wohl vor sich ginge. In diesem Augenblick tanzte die Braut, die zwei Ketten aus aufgereihten Goldstücken um den Halz trug, an der Spitze; und als die Piraten sie sahen, bemächtigten sie sich ihrer mit Gewalt und guten Worten und machten sich auf und davon.

In der Aufregung war ihnen die Braut jedoch zuvorgekommen und hatte die Goldstücke in die Schürze ihrer Mutter geworfen und dieser aufgetragen, die alte Kapelle des Geórgios wieder aufzubauen. Die Mutter tat, wie es ihr die Tochter gesagt hatte: sie richtete das Kirchlein des Heiligen Geórgios neu auf, das bis zum heutigen Tag in Mandráki bei Kattaviá wohl-

[24] M. Klaar, Christos und das verschenkte Brot. Neugriechische Volkslegenden und Legendenmärchen. Kassel 1963, 131—133 und 227; nach dem Neugriechischen in der Zs. Laographia, Bd. 11, Athen 1934, 238—239.

erhalten stehen blieb und „Heiliger Geórgios von der Braut" genannt wird, weil es mit den Goldstücken der Braut erbaut wurde.
Es verging ziemlich viel Zeit. Dann aber entkam die Tochter mit Hilfe des Befreiers der Unterjochten, den sie jeden Tag darum bat, den Händen der Piraten und kehrte in ihr Dorf zurück.
Sogleich ging sie in ihr Haus und fand ihre Mutter vor, die trauernd auf der Türschwelle hockte. Die Tochter sagte ihr „Guten Tag" und fragte sie, ohne sich erkennen zu geben: „Warum wohl, Frauchen, bist du so bitterbetrübt?"
„Was könnte ich dir da sagen, mein Mädchen, meiner Leiden und Qualen sind so viele, daß sie sich nicht aussprechen lassen. Ich hatte eine Tochter — und die Piraten haben sie mir vierzig Tage nach ihrer Hochzeit geraubt."
„Und wer webt wohl jetzt an dem Webstuhl?"
Nun drehte die Alte sich um und betrachtete den Webstuhl mit der halbfertigen Decke, an dem früher ihre Tochter webte — und sie begann zu singen:

„Zierde mein, als ich dich schmückte,
dich mit feinem Stich bestickte . . ."

So weit, das Lied zu beenden, kam sie nicht, da sich die Tochter ihrer Mutter in den Schoß warf. Und als sie ihr dann sagte, daß sie ihre geraubte Tochter sei, starben alle beide durch die große Bewegung.

Das ist an sich nicht „typisch" für St. Georg, so wie jene andere Legende vom Wiederbringen des kriegsgefangenen-„geraubten" Jünglings auf seinem Streitroß heim zu den Eltern als den besonderen Georgs-Verehrern. Aber das ist Hagios Georgios überhaupt, der Vielverehrte, über den im Griechisch-Byzantinischen wie allgemein in Südosteuropa und seinem Hochkult wie seinem Volksglauben allenfalls nur noch der hl. Nikolaus von Myra in der Bildhäufigkeit wie in der Verehrungsdichte hinausragt. Georg ist hier, gleichviel, wie man ihn ikonographisch einordnet [25] und oft lediglich als Nachfolgefigur eines Bellerophon und mancher Drachen- und Schlangenkämpfer zu Pferde sehen will, Kristallisationskern für viele Erzählüberlieferungen auf Bildern, im Volksbuch-Druck und, daran sich haltend, in den gerne noch weit darüber hinausgehenden Volksmundberichten. Solche Einsicht kann das unmittelbare Schau- und Abfrage-Erlebnis in der Feldforschung in Südosteuropa auch heute noch verstärken, vertiefen helfen.

In den Tagen vom 16. bis zum 19. August 1979 hatte ich mein Wanderlager im Quellbereich des Karstflusses der Cetina, die dort im kroatisch-bosnischen Grenzgebiet der Vrlika aus dem Dinara-Gebirge tritt, nahe beim gleichnamigen Dorfe aufgeschlagen. Hier war ich im Sommer 1953 gewandert. Hier hatte ich im Zeltlager mit meinen damaligen Grazer Hörern 1960 Bild- und Tonbandaufnahmen von Liedern, Tänzen, Heldenepen, Trachten, Arbeitsvorgängen und Hausrat gemacht. Im Jahre

[25] Vgl. das Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. W. Braunfels, Bd. VI, Freiburg i. B. 1964, 365—390.

1953 durfte ich zusehen, wie Archäologen-Freunde aus Split auf dem alten Friedhof rund um die große, den Befunden nach aus dem 10. Jahrhundert stammende Kirchenruine sozusagen „bogumilensteinverdächtige" Steinblöcke untergruben und hoben, daraus Altkroatisches zu bergen aus jener Siedlung Cetina, die im 15. Jahrhundert von Türken heimgesucht, entvölkert und zerstört worden war, so daß die wiederum aus Türkenbedrängnis über Bosnien hieher geflüchtete Serbengruppe diesen Teil des fruchtbaren, wasserreichen Cetina-Tales neu aufsiedeln mußte, seither als serbisch-orthodoxe Enklave friedlich mitten unter der katholisch-kroatischen übrigen Bevölkerung lebt. Sie pflegt eine, wie ich mehrmals aus Eigenerlebnis und Literatur erkennen konnte, herkunftsbewußtstolze Eigenart in ihrer Volkskultur, wie ich sie meinen Münchener Studenten auch auf Fahrten zu den so sehr beliebten „Volkskundlichen Festivals" zeigen hatte können.

Diesmal fiel mir auf, daß der abseits der Dorfteile um die alte Kirchenruine gelegene Friedhof seit der Mitte unserer fünfziger Jahre und bis zu den jüngsten Beisetzungen von 1977/78 besonders reich ausgestattete Steingrabmale aufweist, die zumeist hinter der flachreliefierten, Blumen- und Kreuzornamente zeigenden Deckplatte einen Verbund von drei Kreuzen mit Bildschmuck, Zentralbildfläche und, darunter, Inschriftplatte trägt. Auf einer Anzahl von etwa 10—15 solcher Grabmäler der Zeit zwischen 1956—1977 ist als beherrschendes Bildmotiv im Flachrelief St. Georg als Drachenkampf-Reiter in den weißgelben Kalkstein geschlagen und zusätzlich mit lebhaften Farben polychromiert. Es steht außer Frage, daß alle diese aufwendigen Grabsteine erst seit der Zeit des relativ ansteigenden „Wohlstandes" und unverkennbar alle aus einer und derselben, in der Nähe an der Straße nach Süden gelegenen, Steinmetzwerkstatt stammen. In der Mehrzahl der Fälle sind zusätzlich zum Drachenkämpfer-Georg-Relief meist oberhalb des Heiligen auch Vögel, die stilisiert wie Tauben aussehen, einzeln oder gegenständig zwischen dem Blumenzierat angebracht. Ihre „Bedeutung" ließ sich trotz mancher Mühe, die ich mir gegenüber vielen Gewährsleuten gegeben hatte, nicht erfragen. Ich empfände Scheu, hier gleich mit dem Begriff „Seelenvögel" u. ä. zu kommen, für die in den mir bekannten Georgslegenden kein Anhaltspunkt, in den Auskünften kein Hinweis besteht. Bei den in sich nur wenig und geringfügig variierten Drachenkampf-Szenenbildern auf dem Mittelteil der Grabmäler, denen aus der gleichen jüngeren Zeit nur einmal das Bild eines orthodoxen Bischofs oder Priesterheiligen als Variante entgegensteht, hatte ich zunächst an die ständige, sozusagen zeichenhaft wiederkehrende Bildsetzung des Kirchenpatrones der serbisch-orthodoxen Enklave gedacht. Zu Unrecht, wie ich in den vielen Gesprächen erkennen mußte. Sowohl die alte, aus dem

10. Jahrhundert (ein Student sagte mir deutlich: „aus der Zeit des altkroatischen Königs Tomislav") stammende Kirche wie jene erst 1938 über der Cetina-Quelle erbaute neue prawoslawische Kirche sind dem „Erlöser", *Sveti Spas*[26] — *St. Salvator* geweiht. Es ist auch, nach zweimaligem langen Umherwandern auf dem Friedhof und ziemlich vielen Bildaufnahmen festgestellt, nicht so, daß unter diesen Dreierkreuzen mit dem Georgsbilde als Drachenkampf-Reiter etwa Träger des Taufnamens Georg, Jurij, Djuro, oder einer darnach benannten Familie, Sippe der Djurovići u. ä. bestattet wären. Das trifft nur in einem einzigen Falle zu. So blieb mir eben zur besonderen Umfrage nur die — vorsichtig und aus Erfahrung selbstverständlich nicht einfach „unmittelbar" gestellte — Erkundigung nach dem „Sinn" des Bildes, das hier zwar auffallend gehäuft, aber in der Rückerinnerung an frühere Wandersommer in Bosnien, Serbien, Makedonien, Griechenland, Bulgarien, Rumänien nicht ohne Parallelen erschien. Es ist tatsächlich der Grundgedanke der Empfehlung in den Schutz des vielgerühmten Reiter-Retter-Heiligen Georg. Vielleicht ist es die Bildbitte auf dem Grabe, sich auch im Jenseits der Obhut dessen anvertrauen zu dürfen, der selber Martern und Qualen, den Drachen, ja den Tod zu überwinden jene „Göttliche Kraft" hatte, von der auch das neugriechische Volksbüchlein als der θεῖα Δύναμις spricht.

Nach den mosaikartig zusammenzusetzenden Antworten von vielen der „so nebenhin" Befragten scheint sich mit wachsender Wahrscheinlichkeit das „Sinnbildhafte" als das Hauptmotiv herauszukristalisieren, warum man hier in der serbischen Enklave auf den Grabmälern so viele Male St. Georgs Drachenkampf abbilden läßt, wiewohl Legendenwissen und Menologien so viele andere „Jenseitshelfer" zur Bildaussage berufen könnten. Es ist eben die Kraft dieses Sveti Djordje-Sankt Georg, die so stark hervorgehoben und im Gespräch betont wird, daß er der Überwinder des Drachen, alles Bösen, des Teufels und des Todes sei und damit die Rettungshoffnung parallel zum altkroatischen wie zum neuserbischen Kirchenpatron in der Cetina, Christus selber als Sveti Spas — Sanctus Salvator.

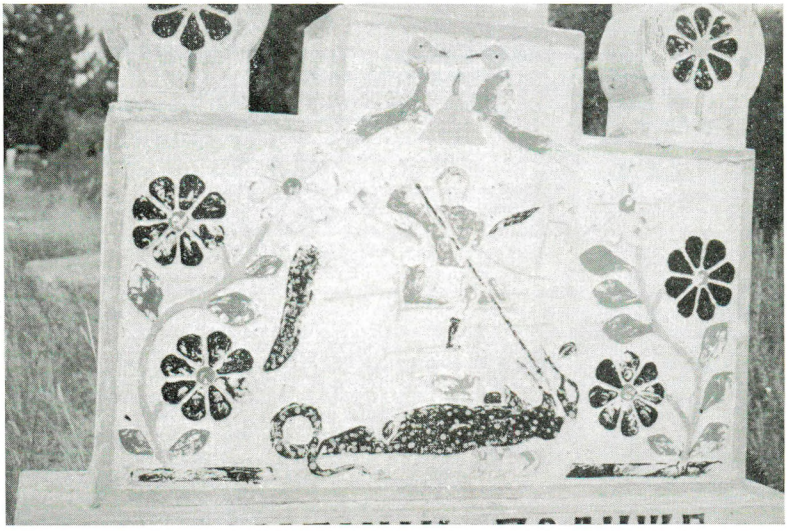
Solch eine Deutung ist weder unmittelbar den Volksbüchern noch den uns wohlbekannten kirchlichen Legendenbüchern eigen. Und dennoch entspricht sie im gegenwärtigen Legendenwissen, Bildgestalten, Glau-

[26] Sveti Spas — St. Salvator ist seit dem frühen Mittelalter besonders bei den orthodoxen Südslawen ein ungemein stark verbreitetes Kirchenpatrozinium. Demgemäß gilt auch der *Spasov dan,* der zugehörige Festtag als Anlaß zu besonderem *concursus* und Brauchtum an diesem 40. Tage nach Ostern, der unserem Feste „Christi Himmelfahrt" entspricht. Vgl. dazu:
P. Ž. Petrović im Srpski mitološki rečnik, hrsg. v. Š. Kulišić — P. Ž. Petrović — N. Pantelić, Beograd 1970, 271—272.



Serbisch-orthodoxer Grabstein mit St. Georgs Drachenkampf als polychromiertes Flachrelief über kyrillischer Inschrift. Dorffriedhof von Cetina (Vrlika, Kroatien).

Aufn.: L. Kretzenbacher, August 1979



Serbisch-orthodoxer Grabstein mit St. Georgs Drachenkampf als polychromiertes Flachrelief über kyrillischer Inschrift. Dorffriedhof von Cetina (Vrlika, Kroatien).

Aufn.: L. Kretzenbacher, August 1979

bensgut-Erzählen genau wieder jener religiösen Ur-Idee vom leidend überwindenden Helfer; vom Retter, der sich selber aufopfert, indem er für andere kämpft und dabei das Andere, den Drachen, das Böse, den Teufel und zumal hier, im Grabkreuzgebilde besonderer Häufigkeit, eben selbst den Tod überwindet. Somit ist Georg auch hier ganz deutlich jener Held, als den ihn die Urkonzeption [67], das frühe Legendenbild, der alte Kult in Ost und West und das Fortleben des Wissens um sein Leben, Leiden, Wirken, die Fresken und die frühen Ikonen mit der Vielzahl der Einzelszenen kennen. Dabei wirken immer aber auch die in Südosteuropa in manchen Sprachen verbreiteten, auch heute noch erscheinenden „Volksbücher" kräftig mit.

[27] A. Jolles, Einfache Formen, Legende/Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz. Tübingen 1930, Nachdruck ebenda 1958, 42—47, bes. 48—50.

Die Legende „Nostra Senyora de la Porta" auf Mallorca

Von Gabriel Llompart

Eine unter den verschiedenen Legenden ätiologischer Art, die bezüglich religiöser Bildwerke auf Mallorca [1] verbreitet sind, ist jene, die sich auf die sogenannte „Virgen del Milagro" (früher „Nuestra Señora del Portal") bezieht, die in der im Volksmund „San Magín" genannten und im Hafenviertel außerhalb der Mauern der Altstadt Palmas liegenden Kirche verehrt wird.

Die gegenwärtig verbreitete Version geht in die Zeit von Vicens Mut (1614—1687), den Geschichtsschreiber der Insel, zurück, der sie zusammengefaßt hat [2]; da sich aber in San Magín eine etwas ausführlichere Handschrift erhalten hat, die etwa aus derselben Zeit stammt wie die „Historia del Reino de Mallorca" von Mut (1650), ist es besser, diese populäre Fassung wiederzugeben.

Die Handschrift, in der die Legende enthalten ist, heißt „Historia del miracle de Nostra Senyora del Portal de la Iglesia de St. Magí y de sos miracles, recopilats y escrits por lo Rt. Juan Antoni Sureda, prevere y capellà de dita iglesia. Any 1658" [3].

Dieses Buch enthält am Anfang (ff. 1—1v) den Text der Legende. Es folgen ein kurzer Bericht über Wunder und Gnaden, die durch die erwähnte Darstellung gewährt wurden und die auf die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückgehen. Dies stimmt mit der Behauptung überein, daß die Stifterin des Karmels auf Mallorca, Sor Leonor Ortiz, dem Bild große Verehrung entgegenbrachte. Dieses Kloster nun wurde 1614

---

[1] An anderer Stelle habe ich einige untersucht: El belén cuatrocentista del Hospital Provincial de Palma de Mallorca, in: Revista de dialectología y tradiciones populares (RDTP) 19/1963, S. 361—370; Martin Luther en la conciencia popular española. Apuntes iconográficos y folklóricos, in: Papeles de Son Armadans 86/1963, S. 159—187; Una leyende popular mallorquina, in: RDTP 20/1964, S. 90—97.

[2] Ausgabe Bover, Moragues, Historia de Mallorca (Palma 1841), S. 712 bis 713.

[3] Pfarrarchiv. Pergament, 22 x 16 cm. Enthält nur 12 beschriebene Blätter.

gegründet. Der Autor des Buches der Wunder sagt außerdem, daß zur Zeit der erwähnten Nonne das Bild den Beinamen „de la Porta", jetzt aber (1658) „del miracle" trage.

Nachdem wir diese offensichtlich junge Verehrung des Bildes festgestellt haben, lernen wir die Legende kennen:

> In der Geschichte finden wir, daß zwischen dem Turm des Herrn Carròs und Portopí ein Schiff aus England ankerte, aus dem einige Matrosen ausstiegen, um sich zu unterhalten, und sie kamen kugelspielend von Portopí. Unter ihnen war ein Matrose aus Genua, der verlor; spielend und fluchend kamen sie zur Kirche St. Magí, wo der genannte Genueser ein Spiel verlor; er fluchte und lästerte Gott, unsern Herrn und seine Allerheiligste Mutter; und die anderen tadelten ihn, er solle schweigen, da hier das Bild und die Statue unserer Frau ist; er nahm die Kugel, mit der er spielte, und mit teuflischem Wüten warf er sie auf die heilige Figur, und er schlug das wunderbare Gesicht, von dessen rechter Augenbraue sehr viel Blut herunterrann, und dieses Blut floß bis zur Schwelle der Kirchentür, wo es zur ewigen Erinnerung den Stein bedeckte, der jetzt die Reliquie ist, die alle gläubigen Christen anbeten, wo das wahre Blut der himmlischen Fürstin Maria, unserer Herrin, ist.
>
> Als Beweis dessen finden wir dieselbe Geschichte im 2. Teil der Historia de Mallorca, lib. 12, cap. 8, fol. 557, die vom hochedlen Herrn Don Vicente Mut, dem Oberst des Reiches, geschrieben wurde.
>
> Die Strafe, die Gott, unser Herr, jenem unglückseligen Mann gab, war, daß er, als er das Unheil sah, das er angerichtet hatte, auf das Schiff floh, und Gott als wahrer Sohn dieser Himmlischen Frau bewirkte, daß vor den Augen aller Leute vom Himmel ein Blitz herabfiel und ihn und sein Schiff in die Tiefe des Meeres versenkte, wo er für das Unheil, das er getan hatte, bestraft blieb.
>
> Dies alles diene dem größeren Ruhm Gottes und der Himmlischen Frau. Es heißt auch, daß dieses Wunder von Jaume Puig, dem Notar der Pfarre Santa Creu, bestätigt wird. 1542.

Diese Überlieferung dürfte sich in der erwähnten Handschrift erhalten haben, von der anzunehmen ist, daß die Prediger sie anläßlich der jährlichen Feste der Statue benützten. Daraus schöpften auch die „Goys de Nostra Señora del Miracle, venerada en la iglesia de Sant Matgí", eine besonders populäre Literaturart, die das Ereignis in Versen in Ausgaben des 18. und 19. Jahrhunderts beschreiben (nach P. Gaspar Munar); ebenso „Petit Mes de Maria" von Pere de A. Penya, ein religiöses Werk (Felanitz 1895) und eine Arbeit größerer Aufmachung wie die „Historia de la Baronía de los Señores Obispos de Barcelona en Mallorca" II, von J.-B. Ensenyat (Palma 1920) [4].

Wer heute die Kirche besucht — volkstümlich, wie wir sagten, als San Magín bekannt, aber tatsächlich der Unbefleckten Empfängnis geweiht

---

[4] Über die Legende und die Ausgabe hat jüngst Gaspar Munar, Los santuarios marianos de Mallorca (Palma 1968), S. 196—207, berichtet.

—, kann die betreffende, 30 cm hohe Statue mit dem Reliquienstein vor einem neoklassizistischen Altar aufgestellt sehen. Es ist eine gotische Madonna aus dem 14. Jahrhundert, die das Jesukind in den Armen hält und in der linken Hand eine Blume. Die Statue ist aus Stein gehauen, und zwar mit der Sonderheit, daß die Rückseite unbearbeitet ist, und es ist daher möglich, daß sie seinerzeit oberhalb des Portals der ursprünglichen Kirche gestanden hat.

Als ich nun in der Biblioteca de Catalunya einen Sammelband marianischer Themen aus dem 15. Jahrhundert untersuchte, war meine Überraschung besonders groß, denn ich entdeckte eine lateinische Version der Legende in einer Schrift aus der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts, die von anderer Hand geschrieben am Ende des Bandes ms. 662 steht [5].

Es folgt jetzt der Text, um eine Gegenüberstellung bzw. einen Vergleich zu ermöglichen:

„Miraculum grande Virginis Marie de lesione sue ymaginis in quadam ecclesia Sancte Marie Orphanorum in civitate Maioricarum et de ultione subsequuta in perditionis filium et navem cum omnibus navigantibus in portu insule Minoricarum.

Anno fere Domini MCCCCXXXV in civitate Maioricarum accidit quod quaedam navis de Ispania applicuit ad portum dicte civitatis in qua quidam iniquus et maledictus inter navigantes in eadem nave erat qui exiens et dictam civitatem intrans ad ludum taxillorum se posuit et omnes quascumque secum habebat pecunias perdens desperans in Deum et Virginem blasfemus plures ore suo maledicto protulit. Hoc intervallo navis ad portum Sancti Nicolai quod aliter vulgari dicitur Portu Pi se transtulit. Qui transiens per quandam ecclesiam Virginis qui Sancte Marie Orphanorum appelatur extra muros civitatis satis prope constructs, in fronte portalis superiore ymago Virginis Marie ore suo poluto varias blasffemias intulit et manu dyabolica lapidem accepit et in Virginis faciem proiecit et occulum atque superciclium dexteri occuli ymaginis lesit ibique tunc non defuere magnalia: fluit sanguis vivus tumescit oculus et livescit ac si corpori humano vivo adiectus lapis fuisset. Lapis vero in iactatorem retortus oculum eius emulsit atque ex toto perdidit et manus dyabolica atque brachium quo lapidem eiecerat desicatum et arrida et nullius motus apta illico facta sunt et privata.

Discedit maledictus sacrilegio perpetrato ad dictum Portum Pi ut navem intraret ut fecit. Hoc intervallo cum dicederent statim cives, tum pro visitanda ecclesia tum pro eorum negotiis, ecclesiam transeuntes et intrantes, ut solite devotio erat hominum primo salutationes et reverentiam ipsi ymagini Virginis exhibentes in faciem eius inspicientes vident facien sanguine recenti madidam occulumque et supercilium tumentem, stupent, terrent et admirantur quid hoc esset, concurrit populus ad spectaculum et grande miraculum inquirunt quidnam hoc significet et unusquisque fidelis honorem Dei Virginis et Matris omnium inquirens quisnam transisset hanc viam tam de redeuntibus quam de exeuntibus civitate et omnes concordes dixerunt prefatum lusorem et nullum alium audivise neque vidisse transeuntem

[5] Biblioteca de Catalunya, ms. 662, ff. 215—215v.

et euntem ad portum. Sicque omnes cives et populus concurrens ex eis multi cum officialibus regiis et rectoribus civitatis ad prefatum portum Sancti Nicolai applicantes ut sacrilegum et blasfemum caperent et Virginis iniuriam vindicarent navem intraverunt et a patrono et a ceteris in navi existentibus sciscitarunt ubinam esset ille perditionis filius qui ob negantes precibus, donis ac per vim eos compellentibus nullo modo prevalere nec ipsum invenire potuerunt.

Sic absconsum tenentes ipsumque defendentes in aliquo manifestari noluerunt licet casum illis ultimo expressissent sicque frustrati itinere et proposito habendi blasfemum.

Illico navis discessit a dicto portu et prospero vento portum Minoricarum applicans et ut anchoras fixerat sera die et tranquilla existente, ecce subito fulmina et ignem de celo supra navem venit et descendere omnibus visa fuit ipsaque navis cum omnibus suis navigantibus igne et fulminibus consumpta sunt ut nichil de ea nec de contentis vestigia apparerent excepto quodam iudeo qui ut iudicium Dei patefaceret evasit incolumis et ex ultione divina taliter subsequuta atonitus et territus statim baptizatus est et magnalia Dei cunctis annuntians devotus christianus effectus est. Et postea ab ipsa insula discedens et ad civitatem Maioricarum veniens omnibus patefecit quae de predicta nave susequuta fuerant.

Haec veritas [tradita est] mihi Cosme de Monteserrato, archidiacono Sancti Laurenti in ecclesia terraconensi a venerabilibus dominis Francisco Burguessi et Francisco Exelló secretario regio, ambaxiatoribus ad regem Alfonsum, Anthonio Comelles et Anthonio Xaltes, civibus maioricensibus, in golffo de Leone quo itur Neapolim XVIIII aprilis MCCCCLII."

Der lateinische Text trägt ein Datum, das genau ein Jahrhundert älter ist als jenes , das üblicherweise angegeben wird: 1452. Aber dieses Datum ist das des Berichtes des Ereignisses, den mehrere Leute von Mallorca (Francesc Burgues, Francesc Axaló, Antoni Comelles und Antoni Xaltes) einem Priester aus der Diözese Tarragona geben. Diese Personen sind leicht zu identifizieren, mit Ausnahme des letzten. Francesc Burgues war *jurat en cap*, d. h. er war die oberste Behörde der Stadt zu einer Zeit, als die Bauern in der Mitte des Jahrhunderts Aufstände gegen den Adel der Insel machten [6]; Francesc Axeló war, wie im Text steht, Sekretär von Alfons V., der damals in Neapel residierte, und war mehrfach *jurat* in der Ciutat de Mallorques gewesen (1444, 1447, 1448); später wurde er auch *jurat en cap* (1458) [7]; Antoni de Comellas gehörte zu einer reichen Familie von Kaufleuten und ist vielleicht früher ebenfalls *jurat* gewesen (1411) [8]; der letzte, Antoni Xaltes, ist unbekannt, auch sein Name klingt fremd. Aber das Merkwürdige ist, daß sogar die fragliche Reise von Francesc Burgues aus anderen Quellen bekannt ist: aus den Dokumenten über den Aufstand der Landbevölkerung. Dies

---

[6] Alvaro Campaner, Cronicón Mayoricense (Palma 1881), S. 200.

[7] Alvaro Campaner, ibid., S. 200.

[8] Er könnte ein Mitglied der Familie sein, die im Stadtrat öfters aufscheint, Alvaro Campaner, ibid., S. 198.

zwang ihn, eine Fahrt zu unternehmen, um sich mit dem Monarchen in Neapel zu beraten; er fuhr von Mallorca am 26. März 1452 ab [9]. Das Ergebnis seiner Reise war die Entsendung eines Expeditionskorps italienischer Infanterie, das den Aufstand im Juli desselben Jahrens niederschlug.

Es ist daher nicht grundsätzlich die Möglichkeit abzulehnen, daß in den zwangsweisen Ruhestunden einer Seefahrt im Golfe du Lion, wie unser Erzähler angibt, dieses Wunder, das um 1435 [10] datiert wird, geschildert wurde.

Aber die Erzählungen, die des 15. Jahrhunderts und die des 17. Jahrhunderts, variieren untereinander in vielen Punkten:

15. Jahrhundert	17. Jahrhundert
Schiff der iberischen Halbinsel	Englisches Schiff
Schiff, das vom Hafen von Palma nach Porto Pi segelt	In Porto Pi ankerndes Schiff
Matrose, der Würfel spielt	Matrose, der ein Kugelspiel spielt
Strafe durch Lähmung des Arms und der Hand des Lästerers	Kein Hinweis
Das Volk und die Behörden von Porto Pi suchen den Verbrecher	Kein Hinweis
Ein Blitz versenkt das Schiff in einem ungenannten Hafen von Menorca	Ein Blitz versenkt das Schiff vor der Stadt Palma
Ein Jude rettet sich, der sich taufen läßt	Kein Hinweis
Besagter Jude berichtet in Mallorca über den Vorfall	Kein Hinweis

In der ersten Erzählung gibt es ein Detail, das sehr gut mit den Landemanövern der damaligen Zeit übereinstimmt, daß nämlich vor Palma geankert wurde, und man dann an die mit Ketten geschützte Reede von Porto Pi vorrückte. Ebenso ist es mit der Kirche St. Nikolaus in Porto Pi und dem ursprünglichen Namen „esglesia del orfens" für San Magín. Die Episode wird verständlich, wenn wir uns den Weg des betrunkenen Seemannes nach einer Spielnacht von der Stadt nach Porto Pi vorstellen, wo noch heute der Tempel von damals ist. Die Abfahrt des Schiffes von der Insel ist logisch, da es die Nacht an der vor Wind und Piraten geschützten Reede verbrachte, nachdem es vorher entladen worden war.

---

[9] Alvaro Campaner, ibid., S. 166.

[10] Die mittelalterlichen Unterlagen berichten manchmal von den langen Gesprächen auf Schiffsreisen.

Aber die urtümliche Erzählung in ihrer Einfachheit läßt uns nicht erkennen, wie man von der Tat des Matrosen und seiner Bestrafung erfahren hat. Am Ende der Erzählung ist aber eine neue Person, ein Jude, angeführt, durch den selbst und durch dessen Konversion das Wunder noch mehr betont wird, und von welchem die Nachrichten über den Vorfall auf dem Schiff bekannt werden. Aber: die persönliche Geschichte des Seemannes, aus der man nur ableiten kann, daß er ein Sakrileg begangen habe? Wie konnte man das erfahren?

Andererseits zeigt die Statue Spuren, daß sie an einem Portal befestigt war, und daß sie stilistisch aus dem 14. Jahrhundert stammt, während die Erzählung angibt, das Ereignis habe sich zur Zeit der Erzähler, also 1435 abgespielt.

All das bringt uns in eine schwierige Situation, weshalb wir nichts anderes tun können, als Vorläufer der Episode zu suchen und deutlich festzustellen, daß sich möglicherweise ein sozio-religiöses Geschehen auf Mallorca im 15. Jahrhundert mit Phänomenen, die aus der traditionellen Literatur bekannt waren, vermischt hat. Das mir zur Verfügung stehende Material erlaubt nicht, umfangreiche Korrelationen festzustellen, aber doch darauf hinzuweisen, daß im „Speculum historiale" des Vincent de Beauvais von der Strafe Gottes gesprochen wird, die einen Spieler traf, der mit einem Knochen spielte, und ein Kreuz berührte, so daß er sofort starb. Als ein Sarazene auf das Kreuz schlug, während die Christen Gott priesen, wurde „dessen Arm und Hand, mit der er ankam, sofort gelähmt". Der Autor sagt sogar, daß er ein Bild der Muttergottes gesehen habe, mit dem ein ähnliches Wunder geschehen ist, ähnlich dem, von dem wir berichteten [11].

Schließlich haben wir hier auch noch das Thema von der Bestrafung der Feinde durch Gott, das im Altertum Arnobius in seinem Werk „De mortibus persecutorum" schildert. Vielleicht ist es jemandem möglich, mit meinen Hinweisen andere, die er selbst besitzt, zu überprüfen, und so zu einer Erhellung der Thematik dieser Legenden zu kommen, ein Aspekt, der heute weitgehend übergangen wird, in der Antike und im leidenschaftlichen, harten und wegen seiner existentiellen Beschränktheit rachesüchtigen Mittelalter häufig auftrat [12].

Deutsch von Dieter Messner

---

[11] Vicentius Bellovacensis, Speculum historiale, in: Biblioteca mundi, Bd. 4 (Duaci 1624), Neudruck Graz, SS. 262, 266, 1303.

[12] Ich kenne keine jüngere Untersuchung des christlichen Themas; für das Altertum siehe W. Nestlé, Legenden vom Tod der Gottesverächter, in: Archiv für Religionswissenschaft, 33/1936, S. 246—169. Bezüglich der ersten Anhänger Luthers studierte das Thema L. Pfandl, Das spanische Lutherbild des 16. Jahrhunderts. Studien und Vorarbeiten, in: Historisches Jahrbuch 50/1930, S. 72 ff. Siehe auch meine diesbezügliche Arbeit, in Anm. 1.

Ein französisches Tiermärchen

Von Max Lüthi

Nicht von einem schriftlich überliefertem Volksbuch, sondern von einem kurzen, im Dialekt aufgezeichneten Tiermärchen aus dem Béarnais darf hier die Rede sein. Ich sage „darf"; denn die Großzügigkeit der Herausgeber der vorliegenden Festschrift hat es erlaubt, daß an dieser Stelle die mündlich frei vorgetragene Erzählung zur Geltung kommt, ein Gebiet also, dem das Interesse und die Liebe des Empfängers in gleich hohem Grade gilt wie dem Gebiet des als Lese- und Vorlesewerk wichtigen Volksbuches. Das Volksmärchen hat Felix Karlinger sehr viel zu verdanken, er hat ihm einen guten Teil seiner Zeit, seiner Arbeits- und Geisteskraft gewidmet.

Le conte populaire français (ed. Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze) bringt im dritten Band, einem Catalogue raisonné französischer contes d'animaux, einen aus dem béarnaisischem Dialekt übersetzten Text:

L'aigle et le renard

Le renard était étendu par terre. Il entendait tonner l'orage et il croyait que cela était la rumeur d'une noce au ciel.

— Je voudrais bien y être, tiens, dit-il, je me rassasierais bien, il y a deux jours que je n'ai pas fait marcher la bouche! . . . Quels coups de pistolet! . . .

L'aigle qui était à l'écoute, lui demanda:
— Veux-tu que je t'y mène, là-haut?
— Oui. Que tu me ferais plaisir!
— Mets-toi donc sur mes épaules.

Alors le renard grimpe sur ses épaules et l'un sur l'autre, ils montent haut, haut. L'orage grondait toujours et le renard disait: Je vais bien me rassassier, tiens, là-haut, quels coups de pistolet!

Quand ils eurent perdu la terre de vue, le roi des oiseaux donna une secousse.
— Oh! ne me laisse pas tomber, dis!
— Non, non, n'aie pas peur.
— Je vais bien rassasier, tiens, quels coups de pistolet!
Mais un peu plus tard l'aigle donna une secousse plus forte que la première et le renard glissa.

En tombant il trouva un corbeau qui lui demanda:
— Et où t'en vas-tu, renard?
— Je te le dirai une autre fois, maintenant je n'ai pas le temps.

Arrivé à la hauteur d'un clocher il vit un groupe de paysans en travail de battage.
— Paille, paille, se mit-il alors à crier très fort.
Mais les batteurs n'entendirent pas.

A ras de terre il eut une dernière prière:
— Fuyez de là, pierres ou je vous mets en éclats.
Les pierres sourdes ne bougèrent pas. Le renard tomba dessus et s'y écrasa [1].

Die Erzählung, ein kleines Meisterstück, beginnt auf der Erde und endet auf der Erde. In der Erzählmitte aber, wo die beiden Protagonisten sieben Zeilen lang (12—19) in der höchsten Höhe schweben, findet sich nicht der zu Beginn imaginierte Himmel, sondern das Nichts: Der Blick hat die Erde *verloren* (perdu, béarn. pergut). Das Empor war für den Fuchs nicht nur sinnlos, sondern verderblich; es führte ihn zunächst ins Nichts der Erdenferne, dann ins Nichts des Todes. Am Ende liegt er wie am Anfang der Erzählung auf der Erde — aber wie verschieden sind Anfang und Ende dennoch, faktisch und erzählerisch. Der erste Satz verbalisiert das Ausgestrecktsein auf der Erde direkt: Statik der Situation, Passivität des Fuchses. Passivität und Einsamkeit. In den zwei folgenden Sätzen geht die Statik allmählich in Dynamik über: Der Gehörssinn wird aktiv (während im ersten Satz nichts auf ein Tast-, Berührungs- oder Schwere-Erlebnis hindeutet), und unmittelbar darauf, im dritten Satz, auch der Intellekt, er deutet das Gehörte. Nicht ganz unrealistisch, der Fuchs erinnert sich an Schüsse bei Hochzeiten (Freudenschüsse oder Dämonen-Abwehr . . .), aber Erzähler und Hörer wissen, daß es eine Fehldeutung ist. So kommt schon hier Ironie ins Spiel, zugleich auch Humor, die erzählenden und hörenden Menschen glauben sich dem Fuchs überlegen. Dessen Aktivität aber entfaltet sich: Im folgenden Satzkomplex (Zeilen 3—5) interpretiert

---

[1] Delarue—Tenèze, III, Paris 1976, p. 218—219. Aus: J. V. Lalanne, Lous Prousey d'û Biarnès. Coundes e histoerots. Châlons-sur-Marne, Pau 1911, p. 29—30. Bei Antti Aarne/Stith Thompson, The Types of the Folktale, Helsinki 1961, ist es Typ Nr. 225: The Crane teaches the Fox to fly. Lets him fall to the Earth. M.-L. Tenèze, die Herausgeberin des dritten Bandes, fügt hinzu: Trad. par Mme. L. Hourdebaigt, Salies-de-Béarn, qui ajoute: « Avant 1930, j'ai entendu souvent mon grand-père faire allusion à cette aventure du renard. Chaque fois qu'un "aéroplane" survolait nos champs — ce qui était encore un événement — mon aïeul ne manquait pas de dire en s'adressant à ces hommes téméraires qui se mêlaient d'imiter les oiseaux: Qué s'ou bolen coupa lou coth; qué ban poudé crida coum lou rénard: "palhe! palhe débath!" (Ils veulent se casser le cou; ils vont pouvoir crier comme le renard: "paille! paille en dessous!").»

er nicht nur, sondern äußert, auf der nie bezweifelten Interpretation aufbauend, einen Wunsch und malt sich dessen Erfüllung aus — die Not des Hungers, dem er seit fast zwei Tagen ausgesetzt ist, hätte ein Ende: Welche Freudenschüsse! Quels coups de pistolet! Das Ende aber: Keine Statik, sondern Dynamik, jedoch passive Dynamik, der Fuchs stürzt in unheimlichem Tempo haltlos und hilflos auf die Erde zu und wird dort — das ist der Empfang, auch die Erde ist passiv dynamisch — zerschmettert. Ob die Vorstellungskraft der Hörer ihn zerfetzt, in Stücke zerrissen daliegen sieht oder noch als Gestalt, wird verschieden sein. Deutlich aber ist, daß das Daliegen, die Statik, die Ruhe nicht mehr im Wortlaut der Erzählung sich ereignet, sondern im Kopf des Hörers. Der Erzähler schweigt, im Hörer formt sich das Schlußbild von selber.

Zwischen dem Anfang und dem Endbild entwickelt sich ein aus Reden und Schweigen faszinierend gemischtes Geschehen. Der spionierende Adler redet den Fuchs an. Damit wird dessen Monolog zur unbeabsichtigten Eröffnung eines Dialogs gestempelt (wie überhaupt die nachträgliche Umfärbung von schon Erzähltem unter dem Eindruck späterer Aussagen ein Charakteristikum unserer Erzählung ist). Der Adler verspricht nicht den Himmel, er verspricht nur Höhe. Sobald die Leere erreicht ist, gibt er dem Fuchs ein Signal, nicht sprachlich, sondern durch eine Bewegungsgebärde, deren Signalcharakter dann verbal dementiert wird, worauf der Fuchs sofort wieder in seine Traumwelt steigt und zum dritten Mal sein Quins cops de pistoulét! ausstößt, fast ekstatisch. Darauf schreitet der Adler zur Tat, ohne nochmals ein Signal gegeben zu haben — die Dreizahl ist zwar präsent in dieser Erzählung, aber sie wird nicht strapaziert. Nüchternheit dominiert über Spiel- und Formelfreude. Der Absturz beginnt.

Aufstieg und Absturz sind durch je eine Dialogsequenz strukturiert, der Aufstieg durch das Gespräch Adler/Fuchs, der Absturz durch Sprechkontakte oder -kontaktversuche des Fuchses mit drei verschiedenen Partnern. Schon der Adler-Fuchs-Dialog ist kein echter Dialog, sondern eine Scheinkommunikation. Der Fuchs täuscht sich nicht nur in seiner Interpretation des Donners, er verkennt auch die Absichten des Adlers. In beiden Fällen ist er erfüllt von Vertrauen — von falschem Vertrauen. Im zweiten Fall durchschaut auch der Hörer den Adler anfangs nicht, weder er selber noch der Erzähler gibt ihm einen Hinweis auf die Gesinnung des „Königs der Vögel" — erst diese Titulatur, unmittelbar vor der auch den Fuchs stutzig machenden Abschüttelbewegung eingesetzt, kann einen Teil der Hörer an das bekannte Erzählmotiv vom Krieg der Land- und der Lufttiere erinnern und so eine inhärente Feindschaft als Motivation des Adlers vermuten lassen — der wortkarge Adler äußert sich über seine Beweggründe ebensowenig wie der wortkarge Erzähler.

Die Wendung *donner une secousse,* die nicht dem Fuchs, aber dem Hörer zugänglich ist, gibt diesem wohl deutlich genug zu verstehen, daß der Adler den Fuchs nicht ohne Absicht und Zutun fallen läßt, daß er vielmehr von Anfang an zielbewußt und planmäßig gehandelt hat. Ob der erste, schwächere Stoß Teil eines Katz-Maus-Spiels, also Signal war, wie wir es angenommen haben, oder ob der Adler schon mit ihm den Fuchs abschütteln wollte, bleibt ebenso unausgesprochen wie die Motivation des Adlers — der Hörer oder Leser kann sich für das eine oder andere entscheiden, gefühlsmäßig oder nachdenkend; er kann auch beides für möglich, das eine vielleicht für wahrscheinlicher halten als das andere; oder er macht sich überhaupt keine Gedanken darüber: Nicht jede Leerstelle braucht ausgefüllt zu werden, es gehört vielmehr zur Freiheit des Rezipienten, daß er durch Leerstellen nicht unbedingt zu eigener „Performanz" gezwungen wird. Es soll hier einmal deutlich ausgesprochen werden, daß eine Leerstelle gerade dadurch zur künstlerischen Wirkung eines Textes beitragen kann, daß sie leer *bleibt;* es wäre für das ästhetische Erleben verhängnisvoll, wenn alles Unausgesprochene den Leser oder gar den Hörer zu eigener Phantasietätigkeit anregen würde, in ähnlicher Weise verhängnisvoll, wie wenn der Erzähler alle seine Substantive mit einer Reihe von Adjektiven „konkretisieren" oder jede in den Blick kommende Situation möglichst genau schildern, „ausmalen" wollte. Wenn unsere Erzählung durch Monologe, Dialoge, Erzählpartien und Schweigen strukturiert wird, so sind die Reden selber ebenfalls ein Geflecht von Sprechen und Nichtsprechen: Der Adler verschweigt sowohl seine Absicht wie den Beweggrund. Nach der Tat gibt er keinem Gefühl, auch nicht dem des Triumphes, Ausdruck: Schweigen auch hier. Der Erzähler läßt die Absicht des Adlers erst allmählich sichtbar werden; Beweggründe deutet er höchstens an.

Auch die während des Absturzes laut werdenden Reden sind Symptome der Nonkommunikation. Der Fuchs ist während des ganzen Geschehensablaufs einsam. Aber er versucht der Rolle des Überlegenen, die ihm von anderen Erzählungen her anhaftet, dennoch gerecht zu werden. Ob der Rabe seine Frage harmlos stellt oder ob sie ironisch, vielleicht gar zynisch ist, dies zu entscheiden oder nicht zu entscheiden bleibt wiederum dem Rezipienten überlassen. Deutlich aber ist das aus der Trauben-Fabel wohlbekannte Bestreben des Fuchses, sein Verhalten als freiwilliges Tun zu tarnen. Noch krasser als der Verzicht auf die Trauben wird hier das Stürzen vom Hörer als pures Müssen erkannt, und nicht nur Hörer und Leser, sondern wohl auch der Rabe (der Erzähler schweigt darüber) durchschauen den Fuchs, der das Gezwungensein vergeblich als freien Willen auszugeben versucht. Immerhin zeugt es von einer gewissen Überlegenheit und „Freiheit" des Fuchses, daß er auch in dieser

Situation noch zu spielen, den Überlegenen zu spielen imstande ist. Das Ideal der deutschen Klassik, die Notwendigkeit in den freien Willen aufzunehmen, erscheint hier in einer Zerrform, aber die ferne Idee bewahrt auch im trüben Spiegel ein Fünkchen ihres Glanzes. Der Fuchs hat in einem anderen Sinne als er vorgibt „keine Zeit", und das schon jetzt als unerfüllbar zu erkennende Versprechen: „Ich werde es dir ein andermal sagen" ist, besonders im Rückblick vom Ende der Erzählung her, von so etwas wie tragischer Ironie umwittert; wir scheuen uns nicht, von Tragik des Geschehens zu sprechen, auch wenn die dem Geschehen unterworfenen Figuren bloße Figuren sind. — Die zweite im Stürzen gesprochene Rede des Fuchses ist schon nicht mehr Teil eines Dialogs, nicht einmal in der äußeren Form, es bleibt ein ungehörter Anruf. Deutet das „sehr laut Rufen" auf Verkleidung eines Notschreis in einen Befehl? Das bleibt in der Schwebe — stärker als irgendeine Maskierung scheint mir hier die reine Verzweiflung hervorzutreten: *Paille, paille! (Palhe, palhe!)* ist ein Verzweiflungsruf wie jener des Shakespeareschen Richard III.: *A horse, a horse, my kingdom for a horse!*, und es ist kein Zufall, daß der französische wie der englische Wortlaut von den Rezipienten festgehalten wird. Der Vater der Übersetzerin verfehlte es beim Anblick kühner Flieger nie, auf die Geschichte von Fuchs und Adler anzuspielen. *Ils vont pouvoir crier comme le renard: paille! paille en dessous!* Daß auch die Erzähler durch den verzweifelten Hilfeschrei beeindruckt waren, wird durch eine Gascognische Version bezeugt: *Portez de la paille! Portez de la paille!* [2]

In unserer Variante heißt es: *Mais les batteurs n'entendirent pas.* Damit wird, zum ersten Mal, das Schweigen verbalisiert. Die letzte Rede des Fuchses, unmittelbar vor dem Aufprall (*à ras de terre*, das Schlußwort des ersten Satzes ist wieder da — aber die Erde ist weder hier noch dort eine „Mutter Natur") cachiert wieder: Ein letztes Mal spielt der Fuchs den Überlegenen, spielt er seine spezifische Rolle aus; er verkehrt die verzweifelte, die aussichtslose Bitte in eine Drohung: Flieht von hier, oder ich zerschmettere euch! *Les pierres sourdes ne bougèrent pas.* Noch einmal wird also das Schweigen verbalisiert; die Steine antworten weder mit Worten noch mit der Tat. Sie sind taubstumm — eine Steigerung gegenüber der vorangegangenen Station, da die Drescher nur im Moment nicht hören und also auch nicht antworten konnten. Trotz der Absurdität der Situation hat der Fuchs ein letztes Mal Subjekt gespielt. Er war faktisch von Anfang an Objekt — zuerst Opfer des Hungers und des Wunschdenkens, dann des Adlers, jetzt ist er Opfer der Steine, er zerschmettert nicht sie, sie zerschmettern ihn. Der Objekt-Charakter des sich als Subjekt Gebärdenden wird hier im Extrem sichtbar. Die

[2] J.-F. Bladé, Contes populaires de la Gascogne III, Paris 1886, p. 215.

erste Antwort der angerufenen Steine war Schweigen, ihre zweite Antwort ist Tötung des sie Anrufenden — ohne daß sie damit ihrerseits Subjektqualität erhielten, sie handeln nicht aus eigenem Willen.

Marie-Louise Tenèze scheidet Tiererzählungen solcher Art, *contes d'animaux*, scharf von Tierfabeln: Sie haben ihren Sinn in sich selbst, zielen nicht auf Belehrung wie die Fabeln. Die Geschichte vom Fuchs und dem Adler nun kommt, in leichter personeller Abwandlung, durchaus auch als Fabel vor: Die Schildkröte will fliegen lernen; der Adler rät ihr wohlwollend ab, die Natur habe sie nicht für das Fliegen geschaffen, aber sie läßt sich nicht überzeugen, er hebt sie empor und läßt sie fallen; die Fabel lehrt, daß man vernünftige Ratschläge befolgen und nicht gegen seine eigene Natur mit anderen rivalisieren soll, sonst schädigt oder zerstört man sich selber. So bei Äsop (Halm 419, Chambry 351). Ironie und eine Art Tragik auch hier (die Tragik der unbeabsichtigten Selbstzerstörung), aber nichts von der poetischen Kraft und Differenzierung der béarnaisischen Erzählung. In einer finnischen Volkserzählung treibt wie bei Äsop den Fuchs nicht Not, sondern Übermut (er will fliegen lernen) zu einem Vertrag mit dem Kranich — beim Absturz bricht sich der Fuchs bloß ein Bein, hier hat sich die Tragik vollends verflüchtigt; aber im Wort bleibt der Fuchs seiner Rolle treu, er versichert, im übrigen habe ihm das Fliegen gefallen. Eine lettische Version gibt sich als étiologie, der Fuchs bricht sich den Schwanz: Daher haben bis heute alle Füchse gebrochene Schwänze. Die gascognische Kurzfassung, die, weder Fabel noch Ätiologie, der béarnaisischen näher steht (s. S. 114), unterscheidet sich von dieser nicht nur durch ihre anspruchslose Einfachheit; in ihr wird vielmehr die Handlungsweise des Adlers genau begründet: Mit seinen scharfen Augen hat er aus großer Höhe erkannt, wie der Fuchs, der ihn von unter her ansah, ihm die Zunge herausstreckte. Wie viel stärker das Schweigen über die Motivation des Adlers in der an sich bedeutend längeren Erzählung aus dem Béarnais wirkt, ist evident.

In vielen Versionen ist die Schuld (Hybris oder Frechheit oder Verbrechen des Fuchses) klar dargetan. Das letztgenannte sehr eindrücklich in einer kaukasischen (awarischen) Erzählung, wo der Fuchs hinterrücks die Kranichjungen eines nach dem anderen aufgefressen und jedesmal behauptet hat, das Junge sei verlorengegangen, offenbar nach Gottes Willen (dies wiederum eine Parallele zu Richard III., der die eigenen Untaten als bedauerliche Schicksalsschläge camoufliert). Der Kranich schweigt, lädt aber schließlich den Fuchs ein, aus seinen Schwingen eine Reise in den Himmel zu tun; der Fuchs nimmt das verlockende Angebot „mit Freude" an. In großer Höhe dreht der Kranich sich um. „Der Fuchs konnte sich nicht festhalten und fiel hinunter. Der Kranich aber fliegt

neben ihm her und fragt: ‚Fuchs, was sahst du am Himmel?' — ‚Och, Kranich', antwortet der Fuchs, ‚am Himmel gibt es sehr viel Neues, nur eines ist schlecht — ich kann mich dort nicht festhalten'. — ‚Was soll's?' sagte der Kranich. ‚Dafür ist es Gottes Wille, gegen ihn kannst du nicht streiten.' Da fiel der Fuchs zur Erde und war tot" [3]. Trotz allen Abhängigkeiten geht jeder Erzähler seinen eigenen Weg. Jede Version hat ihr eigenes Recht. Die vielfachen Belege, daß zur Grundform eine der Fuchs-Rolle entsprechende Provokation des Partners gehört, dürfen den Literaturwissenschaftler, den Volkskundler nicht dazu verleiten, eine solche auch in die Erzählung aus dem Béarnais hineinzuprojizieren. In ihr erscheint der Fuchs als armer Schlucker, sie hat ein anderes Gesicht als die erwähnten Parallelen, und ihre Hörer kannten solche Parallelen kaum. Die traditionelle Fuchs-Rolle kommt im Béarnais nur in Nebenzügen zur Geltung, in der Hauptsache geht es um die Not, die Fragwürdigkeit, die Erbärmlichkeit des Daseins. Es geht in derartigen Tiererzählungen nicht wie in den ätiologischen um die Tiere, sondern, wie auch M.-L. Tenèze feststellt, um den Menschen. Ob die Feder des Herausgebers, J. V. Lalanne, der mündlichen Erzählung einen letzten Schliff gegeben hat, ist nicht auszumachen. Sollte es der Fall sein, so ist der Abbé jedenfalls nicht willkürlich, sondern kongenial vorgegangen. Die Geschichte, wie sie in seinem Buche steht, ist entweder eine getreu wiedergegebene Volkserzählung oder ein ganz im Geiste begabter Erzähler vorgenommene Stilisierung des Gehörten. Die Wahrscheinlichkeit spricht für die erste der beiden Möglichkeiten. Aber selbst wenn Lalanne selber mitgeformt hätte: Es ist an der Zeit, den Sammlern und Herausgebern, die ein „zweites" und immer wieder neues Leben der Märchen ermöglicht haben, ihr Recht zu geben. Längst sind wir es gewohnt, bei Erzählern neben mündlichen auch schriftliche Einflüsse anzunehmen und sie deswegen nicht zu diskriminieren. Entscheidend ist, was sie aus dem Gelesenen machen, ob aus Schreibe wirklich Rede wird. Entsprechend sollte man begabte Sammler und Herausgeber, die ihrerseits Mündliches ins Buch verpflanzt, also gewissermaßen umgekehrt Mündliches lesbar gemacht haben, als echte „Märchenpfleger", wie Wesselski sagen würde, anerkennen.

Es ist gegenwärtig Mode, Volkszählungen nicht in erster Linie als Kunstwerke oder als anthropologische Aussagen zu würdigen, sondern als historische Dokumente. Aus politischer Sicht wittert man hinter dem Aufspüren überzeitlicher Konstanten den bewußten oder unbewußten Versuch, die Welt als unveränderlich darzustellen. Solcher Mißbrauch darf nicht davon abhalten, die gewiß nicht ahistorischen, aber weit über ihre Zeit hinaus wirkenden Signale zu sehen. Unsere Erzählung ist weder

[3] Isidor Levin, Märchen aus dem Kaukasus, 1978, Nr. 41.

allein aus den Bedingungen des französischen 19. Jahrhunderts noch aus jenen der antiken Kultur erklärbar; so wenig wie gewisse Züge der kaukasischen Version bloß aufs Konto des Islam zu schreiben sind. Die antike Fabel wie das französische und das kaukasische Tiermärchen leben von einer unabhängig von Zeit und Kultur bestehenden Spiel- und Gestaltungsfreude und von den stets präsenten Fragen nach Wesen, Dasein und Schicksal des Menschen oder bestimmter Menschen, Fragen, auf die in verschiedenen Zeiten und Verhältnissen nicht nur verschiedene, sondern auch ähnliche Antworten gegeben werden. Zum künstlerischen Spiel gehören in unserer Erzählung die Oppositionen Landtier/Lufttier, Erde/Himmel (bzw. Erde/Nichts, Himmel/Nichts), Ruhe/Bewegung, Leben/Tod, Dialog/Monolog, Sprechen/Schweigen, Offenheit (Fuchs)/Verschlossenheit (Adler, Erzähler), Schein/Sein, „letzte Bitte" als Drohung verkleidet, die (Gesprächs-)Partner in Wirklichkeit in Nullkommunikation oder Negativkommunikation, der vermeintliche Helfer in Wirklichkeit ein Gegner, das Subjekt sich zum Objekt verkehrend (und, oberflächlich gesehen, Objekte zu Subjekten). Diese künstlerischen Kontraste tragen zugleich die anthropologischen Aussagen und Fragen.

Lieber und verehrter Freund Felix Karlinger, Du hast im Laufe Deiner Forschertätigkeit, vielseitig und unermüdlich, Dich auf den verschiedensten Feldern und in verschiedenster Art bewährt: als Sammler, Aufzeichner, Herausgeber, Organisator, als Feldforscher, Biologe und d. h. Kontextforscher, als Interpret und als Historiker. Du hast, ein Beispiel dafür ist Dein jüngster Aufsatz, das Nachwort zum Band Amerika der dtv Märchen der Welt (München 1979), nachdrücklich auf die großen Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen hingewiesen. Ich, weit einseitiger, habe mich vorwiegend mit Interpretation beschäftigt und dabei vor allem auf Allgemeinmenschliches geachtet. So habe ich mir denn gestattet, Dir auch diesmal eine Interpretation vorzulegen, die natürlicherweise, nicht nur wegen des begrenzten Raumes, eine Teil-Interpretation bleiben muß. Unausgesprochen weist sie doch, wie jede Interpretation, über die bloßen Texte hinaus. Ein einziges Beispiel: Der Ausruf *paille, paille!,* der so stark im Ohr haftet (wieviel weniger wirksam ist das deutsche „Stroh, Stroh!", dem unter anderem das explosive p des Wortbeginns fehlt) ist ein Indiz für die genuine Mündlichkeit unserer Version. Die beiden Wörter wollen nicht einfach gelesen, sie wollen, genau wie das Shakespearsche *A horse, a horse . . .*, gesprochen, gerufen, geschrien werden. Erst im Munde des Erzählers, erst in der Interaktion Erzähler/Zuhörer kommen sie zur vollen Wirkung. Aus dem Buch heraus steigt das Erzählte fast aus eigener Kraft in die gesprochene *parole* zurück. Hier liegt wirkliche „Performanz" von seiten des Lesers vor, er verwandelt den gelesenen Text fast unwillkürlich zurück ins ur-

sprüngliche Medium, er hört das Geschriebene als Gesprochenes und fühlt sich angetrieben, wenigstens das *paille, paille!* selber zu sprechen. So ist in der Interpretation ein Fetzen wenigstens von Märchenbiologie mitenthalten. Ein Grund mehr, Dir diese kleine Studie zu widmen.

L'Agle e lou Renar

L'ou renar qu'ère yasut pèr terre. Qu'entenè bate lou priggle e que credè qu'ère aquero l'arroèyt d'ûe nouce dou cèu.
— Que bourri plâ esta-y, tè, se dichou éth, que-m harteri beroy, qu'a dus dies n'èy pas hèyt bara la bouque! . . . Quins cops de pistoulet!

L'agle qui ère à l'escout, qu'ou demanda:
— E bos que t'y myi, you, ent'aquiu bèc?
— O, quoant me herés gay!
— Hiqué-t doun sus las mies espalles.

Labéts lou renar que gradilha ta sus las soues espalles e l'ù subèr l'aut que puyan ta-u bèc, bèc. Lou priggle que brounibe toustém e lou renar que disè: Que-m bau beroy harta, tè, aquiu bèc, quins cops de postoulét!
Quoand aboun pergut la terre de bistes, lou rèy dous ausèths que balha ùe segoutide.
— Oh! ne-m dèchis pas cadé, hòu!
— Nou, nou, n'ayis pas pou!
— Que-m bau beroy harta, tè, quins cops de pistoulét!

Més ballèu l'agle que dé ûe segoutide maye que la purmère e lou renar que s'enlurra.
En cadén que trouba û courbas qui ou demanda:
— E t'oun ne bas, renar?
— Que t'at diserèy gnaute cop, are n'èy pas lou téms.

Arribat a la hautou d'û campanè que bi usquoans paysâs en tribalh de bate.
— Palhe, palhe, se-s hiqua labéts a crida biahore.
Més lous batedous n'entenoun pas.

A ras de terre qu'abou ûe darrère pregari:
— Hoeyéts d'aquiu, pèyres ou que-b hèy en picalhs!
Las pèyres eschourdes ne-s mautan pas. Lou renar qu'y cadou dessus e que s'y esglacha.

Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas

Volksbuch, Volksschauspiel, Volkslied und Märchen

Von Walter Puchner

Das Jahr 1204 markiert nicht nur den unerwarteten Ausgang des Vierten Kreuzzuges, als das Vereinigte Kreuzzugsheer in fehlgeleitetem Missionseifer über das „schismatische" Byzanz herfiel und sich seiner kostbaren Reichsschätze und Apostelreliquien bemächtigte — und damit den eigentlichen Endpunkt der Existenz des byzantinischen Reiches als politischen Machtfaktors auf der Balkanhalbinsel bildet [1] —, es stellt auch einen entscheidenden Wendepunkt in der Traditionsdynamik des europäischen Ostens und Westens dar: hatte die Epoche der Kreuzzüge vor allem östliches Kulturgut in den lateinischen Westen gebracht, so beginnt sich ab nun und in den folgenden Jahrhunderten die Wanderungsrichtung von schriftlichen und mündlichen Kulturgütern umzukehren: die venezianischen, genuesischen, katalanischen und französischen Fürstentümer und Kreuzfahrernachfolgestaaten im Ostmittelmeer und auf der Südbalkanhalbinsel werden zu Umschlagplätzen und Strahlzentren lateinisch-mittelalterlicher und romanisch-nachmittelalterlicher Stoff- und Motivwanderungen aus Hochliteratur und Volkserzählgut, freilich auf dem Untergrund eines byzantinisch-orthodoxen (bzw. in Dalmatien eines slawisch-glagolithischen) Kulturrahmens und innerhalb des Sprachmediums der mittelgriechischen (bzw. der altkroatisch-ragusäischen) Dialekte. Besonders in Ragusa [2] und auf Kreta [3] (bzw. auf den Jonischen Inseln [4]) hat

---

[1] Die neuere griechische Historiographie nimmt auch dieses Datum als Zäsur für das Einsetzen des Neueren Griechentums an, und nicht 1453 (A. Vakalopulos, Istoria to Neu Ellinismu. Bd. I. Thessaloniki 1974²).

[2] Dazu die wichtigste Übersichtsliteratur: G. Gesemann, Die serbokroatische Literatur. Potsdam 1930. K. Jireček, Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte. (Archiv für Slawische Philologie XXI, 1899, 399—542.) J. Torbarina, Italian influence at the poets of the Ragusan republic. London 1931. A. Cronia, Storia della letteratura serbo-croata. Milano 1956. J. Badalić, Bibliografija hrvatske dramski i kazališna književnosti. Zagreb 1958. M. Kombol, Poviest hrvatske književnosti do narodnog pre-

diese Orientierung an den Leistungen vor allem der italienischen Literaturrenaissance zu durchaus eigenständigen Literaturblüten geführt. Die geographische Verbreitungszone einer solcherart romanischen Kulturbeeinflussung umfaßt nicht nur die adriatische, jonische, ägäische und ostmediterrane Inselwelt, sondern auch die Küstenstreifen rund um die Balkanhalbinsel, zum Teil (wie in Peloponnes und Mittelgriechenland) bis tief in das Hinterland reichend [5]. Die Dauer und Intensität dieser Stoff- und Motivaufnahme aus der Romania ist in den einzelnen Gebieten sehr unterschiedlich, findet aber im allgemeinen in der Hochliteratur im 16. und 17. Jahrhundert einen gewissen Höhepunkt und endet etwa mit dem Ausklang des Barockzeitalters [6]. Für die rein orale Tradition lassen sich die Dinge weniger genau bestimmen [7], doch gab die durchgängige Zweisprachigkeit auch der mittleren und unteren Populationsschichten (italienische Dialekte wurden überall verstanden) die günstigsten Voraussetzungen für diesen Vorgang ab [8]. Manche Stoffe und Themen der

---

poroda. Zagreb 1961². F. K. Kumbatović, Das Theater der Renaissance in Dalmatien. (Maske und Kothurn 5, 1959, 60—73.)

[3] Übersicht und Bibliographie: M. I. Manusakas, Kritiki Vivliografia tu »Kritiku theatru« (Kritische Bibliographie des „Kretischen Theaters"). Ios 7, 1964, 273—304. M. Valsa, Le Théâtre grec moderne de 1453 à 1900. Berlin 1960 (Berliner Byzant. Arbeiten 18). Chap. II: Le Théâtre Crétoise, 22—163. W. Puchner, „Kretisches Theater" zwischen Renaissance und Barock (ca. 1590—1669): Forschungsbericht und Forschungsfragen. (Maske und Kothurn 26, 1980, H. 1.) A. Embiricos, La Renaissance Crétoise. VI^e et VII^e siècles. Vol. I. La littérature. Paris 1960. M. I. Manusakas, La littérature crétoise à époque vénètienne. L'Hellénisme Comtemporain IX, 1955, 95—120. M. I. Manusakas, I kritiki logotechnia kata tin epochi tis Venetokratias (Die kretische Literatur zur Zeit der Venezianischen Herrschaft). Thessaloniki 1965.

[4] Vgl. dazu die oben genannten Literaturgeschichten sowie N. Laskaris, Istoria tu neoelliniku theatru. Bd. I (Athen 1938), 294—317; Bd. II (Athen 1939), 7—103.

[5] Vgl. dazu die Beiträge im Sammelband: Das romanische Element am Balkan. III. Grazer Balkanologen-Tagung 1968 (München 1968), besonders M. Gavazzi, Die Schichtung der romanischen Kulturelemente Südosteuropas, ebd., 1—15, sowie seine frühere Arbeit: Die Kulturzonen Südosteuropas. Südostforschungen 15, 1956, 5 ff.

[6] 1669 fiel Kreta endgültig an die Türken, in Ragusa läßt die Literaturblüte gegen Jahrhundertende nach, für Heptanesos lassen die wenigen Spuren im 17. und 18. Jahrhundert keine strikt verbindlichen Schlüsse zu.

[7] Vor allem S. Baud-Bovy hat in seinem Versuch der Datierung mancher neugriechischer Volkslieder der Dodekanes immer wieder die Epoche der „fränkischen" Herrschaft auf den Inseln in Rechnung gestellt (S. Baud-Bovy, La chansons grecque de Dodécanèse. I. Les Textes. Paris 1936).

[8] Vgl. etwa die starke Verbreitung der Erzählmotive aus den italienischen Novellensammlungen von Straparola bis Basile in den Märchen der Inselgrie-

französischen und italienischen Hochliteratur der Zeit fanden hier Bearbeitungen oder inspirierten zu eigenen Literaturschöpfungen, von denen einige durchaus zum eisernen Bestand der Weltliteratur gehören, [9] oder fanden Eingang in den Kreis der Volksliteratur als Volksbuch-Drucke oder auch in die rein orale Tradition. Eine sekundäre Diffusion von Stoffen und Motiven romanischer Provenienz kommt mit der sukzessiv sich durchsetzenden Priorität neugriechischen Kulturgutes in gewissen Teilen der Balkanhalbinsel (vor allem in den rumänischen Fürstentümern der Moldau und der Walachei) im 17., 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Gang [10]. Besonders eng scheint die intrabalkanische Kulturverflechtung jedoch auf dem Sektor der mündlichen Überlieferung (durch Handelskarawanen, Transhumanz, Saisonarbeit, Nomadismus usw.) zu sein [11].

Vorliegender Beitrag will an drei Beispielen das unterschiedliche Schicksal solcher Stoffe und Motive des romanischen Renaissance- und Barockzeitalters im südosteuropäischen Raum in seinen Wandlungen und im Wechselspiel von Hochliteratur und Medien der Volkskultur bis zur jüngsten Gegenwart hin nachzeichnen. Es wird sich dieserart nicht nur die untrennbare Dialektik von „fallenden" und „steigenden" Kulturgütern sowie die dichte Interdependenz der einzelnen volkskulturellen Ausdrucksmedien demonstrieren lassen, sondern sich auch neuerlich herausstellen, in welchem Ausmaße Südosteuropa Traditionsraum von hoher Beständigkeit und Überlieferungskapazität ist.

---

chen (Märchen griechischer Inseln und Märchen aus Malta. Hrsg. und übersetzt v. F. Karlinger, Düsseldorf — Köln 1979, 271).

[9] Dieses Urteil, das sich in der vergleichenden Literaturwissenschaft immer mehr durchsetzt, gilt nicht nur für das schon früh anerkannte Versepos „Erotokritos" von Vicenzo Cornaro (oder den „Osman" von Ivo Fran Gundulić) oder die Komödien von Marin Držić, sondern neuerdings auch für die biblischen Dramen humanistischer Provenienz (vgl. W. F. Bakker, The Sacrifice of Abraham. The Cretan Biblical Drama "I Thysia tu Avraam" and Western European Tradition. Birmingham 1978, p. 114: "If Grotto is a poet, his 'imitator' is a great poet").

[10] Vgl. dazu etwa speziell für Rumänien N. Jorga, Byzance après Byzance. Paris 1935. A. Camariano-Cioran, Les academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs. Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142). W. Puchner, Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten (Maske und Kothurn 21, 1975, 235—262). Vgl. allgemein die Beiträge im Sammelband: Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland. Hrsg. v. J. Irmscher und M. Mineemi. Berlin 1968 (Berliner Byzant. Arbeiten 40).

[11] Hier sei beispielhaft auf das auf der ganzen Balkanhalbinsel verbreitete Lied von der Arta-Brücke erinnert (G. A. Megas, Die Ballade von der Arta-Brücke. Eine vergleichende Untersuchung. Thessaloniki 1976 (Institute for Balkan Studies 150).

I.

Der erste Abschnitt betrifft das „giostra"-Motiv in der spätbyzantinischen und mittelgriechischen Volksbuchliteratur, die weithin über den Balkan ihre Verbreitung fand [12]. Neben der reellen Ausübung der verschiedenen Disziplinen des agonalen Lanzenturniers im europäischen Mittelalter, der Renaissance und des Barock ist der giostra-Topos auch stereotypes Grundelement der Heldensage und der kavalleresken Literatur [13]. Für Byzanz vor 1204 ist es nicht ausgemacht, ob nun tatsächlich dieses agonale Reiterfest bekannt war [14]: für die Reiterspiele mit „autoxylata dorata" [15] unter Manuel Komnenos (1143—1180) und Isaak Angelos (1185—1195, 1203—1204) ist die Zugehörigkeit zu einer spezifischen Kampfdisziplin noch unklar geblieben [16], die Beschreibung eines Lanzenturniers im thrakischen Didymotichon zum Geburtstag des Basileus Johannes V. Palaiologos (1341—1391) erlaubt bereits gewisse Assoziationen zu der in Italien zu dieser Zeit üblichen giostra [17]. Hier zeigt sich offenbar bereits der Einfluß der byzantinischen Lateinerherr-

---

[12] Man denke etwa an den Verbreitungsraum des byzantinischen und nachbyzantinischen Alexanderromans. Dazu: G. Veloudis, Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel. München 1968 (Miscellanea Byzantina Monacensia 8). D. Holton, Diigisis tu Alexandru. The Tale of Alexander. The Rhymed Version. Thessaloniki 1974. D. B. Oikonomidis, O Megas Alexandros eis tin rumanikin laikin paradosin (Alexander d. Gr. in der rumänischen Volksüberlieferung). (Archeion tu Thrakiku Glossiku kai Laografiku Thisavru 32, 1966, 5—21.) O. Cicanci, Litteratura în limba greacă in Moldova şi ţara românească in veacul al XVII lea. (Studii, Revista de Istorie 23/1, 1970, 17—42.) M. Marinescu-Himon, La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature romaine. „Archaia Makedonia". 4. Internat. Symposion (Thessaloniki 1970), 407—416. I. Köhler, Der Neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung. Amsterdam 1973 (Bibliotheca Slavonica 9).

[13] Vgl. hier vor allem die paneuropäische Übersicht von L. Kretzenbacher, Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen. Sportliches Reiterbrauchtum von heute als Erbe aus abendländischer Kulturgeschichte. Klagenfurt 1966 (mit reicher Spezialliteratur).

[14] Die erste Belegzusammenstellung durch S. Lampros (Neos Ellinomnimon V, 1908, 1 ff.) wurde durch die Studien von F. Kukules, Agones, agonismata kai agonistika paignidia kata tus vyzantinus chronus (Agone, Wettkämpfe und Kampfspiele in byzantinischer Zeit). Epetiris Etairias Vyzantinon Spudon XIII, 1937, 65—122, bes. 119 ff. einer schärferen Prüfung unterzogen und korrigiert. Kretzenbacher (Anm. 13), 62 ff., rekurrierte auf G. Jireček, Istorija Srba (Belgrad 1952²), 252.

[15] Johannes Kinnamos, Corpus scriptorum historiae byzantinae. Bd. XXIII, 1—2, hrsg. v. A. Meineke (Bonn 1836), III. Buch, S. 124 ff.

[16] Dazu K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur (München 1897), 467, 870.

[17] F. Kukules (Anm. 14), 119 ff.

schaft auf die Organisation des Festlebens am Kaiserhof. In den französischen und venezianischen Außenbesitzungen (Adria, Ägäis und Ostmittelmeer) wird die Abhaltung der giostra alljährlich zur Karnevalszeit in späteren Jahrhunderten eine stehende Einrichtung sein [18].
Eine ähnliche Übernahme aus der Romania stellt das Turnier-Motiv in der mittelgriechischen Volksbuchliteratur dar. Der literarische Topos der handlungsintegrierten giostra ist ein Gemeinplatz des spätbyzantinischen Ritterromans und seiner kavalleresken Epigonenliteratur sowie des Kretischen und Heptanesischen Dramas des 17. Jahrhunderts [19]. Völlig isoliert steht in der mittelgriechischen Literatur eine Beschreibung eines Turniers, offenbar nach okzidentalem Vorbild, das (mit unklarer Datierung) zwischen einem Griechen und einem Deutschen vor „Margareta Porphyrogenneta" abgehalten wird; die „purpurgeborene" Margarethe muß nicht unbedingt eine byzantinische Basilissa sein, sondern es handelt sich wahrscheinlich um eine Prinzessin eines der vielen „fränkischen" Fürstenhäuser im Orient [20]. Der Lanzenkampf zwischen einem Deutschen („Alamanos") und einem Griechen (am Hofe von Anapolis, wobei der Grieche vor dem alle Gegner besiegenden „Alemannen" die nationale Ehre rettet) bildet eine der zentralen Turnierbeschreibungen in allen Versionen des spätbyzantinischen Versromans von „Imperios und Margarone" [21]. Das Rachemotiv des beleidigten Nationalstolzes oder eines unterliegenden Freundes [22] ist häufig mit der Unerkanntheit des Turniersiegers verknüpft [23]. Zusammen mit dem Motiv des Freier-

[18] Vgl. dazu ausführlicher W. Puchner, Südost-Belege zur „Giostra": Reiterfeste und Lanzenturniere von der kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel. (Schweiz. Archiv für Volkskunde 75, 1979, 1—27.)

[19] Auflistung der verschiedenen Wortformen im Griechischen bei E. Kriaras, Lexiko tis mesaionikis ellinikis dimodus grammatias (1100—1669). (Lexikon des mittelalterlichen griechischen Volksschrifttums.) Bd. IV (Thessaloniki 1975), 295 f.

[20] Krumbacher (Anm. 16), 870.

[21] Cod. Vindobon. gr. 244 (V. 321—329, 342—369), Cod. Neapol. gr. 251 (328—342, 355—405), Cod. Bodl. misc. 287 (330—344, 359—410), Cod. Pal. gr. 426 fol. 73r—93r (274—288, 302—355). Zu Inhalt und Bibliographie: H.-G. Beck, Geschichte der byzantinischen Volksliteratur (München 1971), 143—146.

[22] So in gewissen Versionen von „Imperios und Margarone", wo ein „Franke" den Freund des Helden, Patroklos, im Turnier besiegt (Cod. Bodl. misc. 287, [V. 647—675], Cod. Neapol. gr. 251 [V. 1456—1499]). Dazu H. Schreiner, Neue Quellen zur Komposition und Entstehungsgeschichte des mittelgriechischen Romans Imberios und Margarona (Byzantinische Zeitschrift 30, 1929/30, 121—131), wo eine strukturale Vergleichung dieses Motivs mit „Paris et Vienne" und „La belle Maguelone" unternommen wird.

[23] Das Motiv in der schönen Magelone (A. Biedermann, La belle Maguelonne. Paris — Halle 1913, 8 ff.) und in „Paris et Vienne"; in „Imperios und

Turniers, in dem der (meist unerkannte) Turniersieger die Tochter des Turnierveranstalters zur Braut gewinnt, durchzieht es als komplexer giostra-Topos die mittelgriechischen Ritterromane von der „Achilleis“ [24] über die „Theseis“ [25] und „Libystros und Rhodamne“ [26] bis zu „Imperios und Margarone“ [27], dem byzantinischen Alexanderroman [28] und „Erotokritos“ [29]. Während der Grad der Vorbildabhängigkeit von westlichen Ritterromanen, wie „Paris et Vienne“ [30] oder „Pierre de Provence et la belle Maguellone“ [31] nicht immer ganz klar ist [32], haben diese mit-

---

Margarone“ nimmt der Held unerkannt an einem Turnier am väterlichen Hofe teil und rettet die Ehre des Landes (Wiener Fassung V. 74—89, Neapolitanische Fassung 96—106). Zur Motivanalyse ebenfalls: M. u. E. Jeffreys, Imberios and Margarona: the manuscripts, sources and editions of a byzantine verse romance (Byzantion XLI, 1971, 122—160), bes. 128; ". . . a common stock of formulas" (148). — „Imperios ist nicht zufrieden mit seinem Vater, der ihn gescholten hat, da er ohne seine Erlaubnis an Turnieren teilgenommen hat“ (E. Kriaras, Der Roman „Imperios und Margarona“ und das „Dekameron“ als Quellen für Jakob Trivolis. Probleme der neugriechischen Literatur. Bd. III [Berlin 1960], 62—92, bes. 66). — Das Motiv findet sich auch in der „Achilleis“, wo Achilleus als Unerkannter die lateinischen Ritter im Lanzenturnier besiegt (G. Wartenburg, Die byzantinische Achilleis. FS Vohlen, [Berlin 1900], 173—201).

[24] Beck (Anm. 21), 129 ff. (mit Inhaltsangabe und Bibliographie).

[25] J. Schmitt, La Théséide de Boccaccio et la Théséide Grecque. Bibliothèque de l'Ecole des Haute Etudes 90 (Paris 1892), 279—345; weitere Szezialliteratur bei Beck (Anm. 21), 139 f.

[26] Beck (Anm. 21), 122 ff.; Lanzenturniere zwischen den Nebenbuhlern der Rhodamne.

[27] Die wichtigste Literatur: N. A. Bees, Der französisch-mittelgriechische Ritterroman „Imberios und Margarona“ und die Gründungssage des Daphniklosters bei Athen. Berlin 1924; H. Schreiner (Anm. 22), 121—131; H. Schreiner, Der geschichtliche Hintergrund zu Imberios/Pierre de Provence und Margarona. (Byzantinische Zeitschrift 44, 1951, 524—533.) Jeffreys (Anm. 23), 122—160. Weitere Angaben bei Beck (Anm. 21), 143 ff.

[28] K. Mitsakis, Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vindob. theol. gr. 244 (Miscellanea Byzantina Monacensia 7). München 1971, 81.

[29] Textkritische Ausgabe von St. Xanthudidis, Heraklion 1915. Zu Literatur und Forschungsstand die Einleitung von Linos Politis in die neueste Ausgabe (Athen 1976).

[30] R. Kaltenbacher, Der altfranzösische Roman „Paris et Vienne“. Erlangen 1904. — Der „Erotokritos“ etwa geht über eine italienische Übersetzung auf den Paris-Roman zurück (Fr. Màspero, Le fonti del poema neogreco *Erotocritos*, e *Paris e Vienna* di Angiolo Albani. Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Rendiconti, Classe di Lettere, vol. 105, 1971, 59—86.

[31] Biedermann (Anm. 23).

[32] Bezeichnend dafür sind die Kontroversen um den Verbindlichkeitsgrad der westlichen Vorlagen des Imperios-Romans. Übersichtliche Darstellung der komplexen Forschungslage bei Beck (Anm. 21), 139 ff. Zur Illustration sei das abschließende Statement der neueren Arbeit der Jeffreys zitiert (Anm. 23, 159):

telgriechischen Versromane als Volksbuchliteratur auf der Balkanhalbinsel und an den kleinasiatischen Küsten bis ins späte 19. Jahrhundert eine breit gestreute Leserschaft gefunden [33]. Als Beispiel für die romantisch-abenteuerliche Deskription dieser Turniere auf Leben und Tod in der exotischen Wunderwelt der märchenhaften Romanzen (literarische Weitertradierung des Ritterideals in veränderter Wirklichkeit) sei das furchtbare Lanzenstechen zwischen dem Deutschen und dem Griechen aus „Imperios und Margarone" wiedergegeben, wobei es um die Hand der Königstochter geht, die heimlich auf die Tapferkeit ihres Favoriten vertraut [34]:

> Es befiehlt der schreckliche König dem Heer / zurückzustehen und Erlaubnis zu erteilen. / Imperios die Erlaubnis zu erteilen zu kämpfen, / die Lanzen zu stoßen mit dem Deutschen. / Hörner wurden bereitgestellt und alles klingende Spiel, / Trompeten und andere Instrumente des Krieges. / Und es jagten die Pferde zum Lanzenstoß. / Der Deutsche traf Imperios an der Brust. / Kein Haarbreit hob er ihn aus dem Sattel. / Es ritt der eine auf die eine Seite, der andre auf die andre. / Wieder stehen sie einander gegenüber und suchten einen neuen Gang. / Die Lanzen senkten beide zum neuen Anritt, / es schäumen die Pferde, die Sporen schlagen / und die Pferde jagen mit männlichem Mut, / mit Kraft und Hochmut und Feindseligkeit des Kampfes. / Fest tritt er in die Bügel, stößt die Lanze; / ohne zu zielen wirft er ihn mitsamt dem Sattel. / Imperios hat den großen Deutschen geworfen. / Weithin warf er ihn mitsamt seinem Sattel. / Imperios zieht sein Schwert, er steigt vom Pferd; / er wollte den Deutschen enthaupten. / So lief die Wette, daß sie nachher verführen: / Der Sieger von beiden, der in der Arena gewinnt / sollte dem Besiegten das Haupt abschlagen. / (Ü. d. A.) [35].

Der giostra-Topos ist aber nicht nur auf den farbensatten, volksnahen Ritterroman beschränkt, sondern findet sich auch in den literarischen Gattungen der Chronik [36], der Threnos-Literatur auf den Fall einer

---

"*Imberios* is a translation from a Western European original, but much of the poem, especially the section on Imberios' childhood, is markedly Greek in flavour and cannot be an accurate translation from French, Provenç or Latin."

[33] Vgl. die Literatur unter Anm. 12 und weiters: G. Spyridakis, Die Volksüberlieferungen über Alexander den Großen in Nordgriechenland (Makedonien und Thrakien). (Zeitschrift für Balkanologie IX, 1973, 187—193.)

[34] Zum Inhalt Beck (Anm. 21), 143 ff.

[35] Zitiert nach der Lesefassung von E. Kriaras, Vyzantina ippotika mythistorimata (Byzantinische Ritterromane). Athen 1955, 223.

[36] So in den zypriotischen Chroniken des Leontios Machairas (Leontios Makhairas, Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled "Chronicle". Ed. with a translation and notes by R. M. Dawkins. 2 vols. [Oxford 1932], I, 238^{19}—^{22}, I, 266^{2}, I, 316^{35}—^{36}, I, 318^{4}—^{7}; Text auch bei Puchner [Anm. 18] 8) und Georgios Bustrone (K. N. Sathas, Georgiu Bustroniu Chronikon Kypru. Mesaioniki Vivliothiki II [Venedig 1873], 411—453, bes. 453), sowie auch in der anonymen „Chronik von Morea" (z. B. V. 3369) (J. Schmitt,

Stadt [37] sowie verschiedenen westlich inspirierten Volksbüchern der Zeit [38]. Die wohl paradigmatischeste Darstellung, sowohl von der Sprachqualität als von der Detailakribie her, findet der giostra-Topos im kretischen Versroman des „Erotokritos" von Vicenzo Cornaro [39]. Etwas mehr als ein Fünftel der Romanze allein ist diesem Thema gewidmet [40], ein Umfang, der auch in der „Theseis" und dem Imperios-Roman nicht annähernd erreicht wird [41]. Die Inspiration dazu mag einem tatsächlich abgehaltenen Lanzenturnier entsprungen sein [42]. Das 1713 erst-

---

The Chronicle of Morea. To Chronikon tu Moreos, ed. in two Parallel Texts from the Mss of Copenhagen and Paris, with Introduction, Critical Notes and Indices. London 1904).

[37] Z. B. Pseudo-Georgilas, Alosis Konstantinupoleos. In: E. Legrand, Bibliothèque Grecque Vulgaire. Vol. I (Paris 1880), 169—202, V. 877. Zur Themengruppe der byzantinischen Threnos-Tradition auf den Fall einer Stadt in Übersicht auch: M. Alexiou, The ritual lament in Greek tradition (Cambridge 1974), 85 ff.

[38] So der „Trojanische Krieg" und „Die Heldentaten des Mercurio Bua". „O polemos tis Troados" in: D. I. Mavrofrydis, Ekloji mnimeion tis neoteras ellinikis glossis (Auswahl neugriechischer Sprachdenkmäler). Bd. I (Athen 1866), 183—211 (V. 1858 ff.). Koronaios Tzanes, „Andragathimata tu Merkuriu Bua". In: K. N. Sathas, Ellinika anekdota I (Athen 1867), 1 bis 153 (vgl. V. 8).

[39] Das Datierungsproblem, das mit dem Problem der Identität von Vicenzo Cornaro (die venezianische Adelsfamilie ist seit dem 13. Jahrhundert in Kreta nachgewiesen) eng verknüpft ist, ist zur Zeit noch nicht gelöst. Als ungefähren Zeitraum steht jedoch das erste Drittel des 17. Jahrhunderts fest. Zur Kontroversfrage vgl. folgende Literatur: St. Alexiu, I diathiki tu Kornaru kai o poiitis tu Erotokritu (Das Testament Cornaros und der Dichter des Erotokritos). Kritika Chronika 11, 1957, 49—64; St. Spanakis, I diathiki tu Andrea Kornaru (Das Testament von Andreas Cornaro). Kritika Chronika 9, 1955, 379—478; N. M. Panajotakis, Erevnai en Venetia (Forschungen in Venedig). Thesauresmata 5, 1968, 45—118, bes. 59; St. G. Spanakis, Siteia, i chora ton Enetokriton kai ton Kornaron (Siteia, die Heimat der Venetokreter und der Cornaro). Amaltheia, März/April 1971, 69—86; K. D. Mertzios, Erga kai imerai tu Vitzentzu Kornaru (Werke und Tage des Vicenzo Cornaro). Parnassos 4, 1962, 225—258; L. Politis, Kai pali jia ton Vitzentzo Kornaro (Wieder über Vicenzo Cornaro). Kritika Chronika 20, 1966, 206—212.

[40] Zum Vergleich mit dem Imperios-Roman Bees (Anm. 27), 48—51. Wahrscheinlich besteht kein direkter Zusammenhang, sondern bloß Motivähnlichkeit der Vorbilder.

[41] "The space devoted th the description of the champions in the *Erotokritos* has evoked criticism, but to me personally it does not seem disproportionate, and there is no question as to the artistic superiority over the corresponding passages of the *Theseide*, which to the average reader must seem monuments of diffuseness and duliness" (F. H. Marshall, The Greek Theseid. Byzantinische Zeitschrift 30, 1929/30, 131—142, bes. 132).

[42] Vgl. das Gedicht von Persio über die giostra von Chania 1594, das über 2000 ariostische Verse umfaßt und der Turnierbeschreibung im Erotokritos

mals gedruckt erschienene Volksbuch beschreibt im gesamten zweiten Teil mit unerschöpflicher Fabulierlust und Erfindungskunst immer neue Details aller Waffengänge einer abenteuerlichen giostra, in der Erotokritos den Siegerkranz aus der Hand der Königstochter Aretusa zu erringen sucht. Es ist vielleicht nicht müßig, sich den Inhalt des über 10.000 Verse umfassenden Gedichtes nach dem kurzen, trotz einiger historischer Patina präzisen Resümee von Karl Krumbacher in Erinnerung zu rufen:

„Den Inhalt seines Gedichtes bilden die Abenteuer, die Erotokritos . . ., der Sohn des Pezostratos, eines Ministers des Königs von Athen, wegen seiner Liebe zu Aretusa, der Tochter dieses Königs, zu bestehen hatte. Trotz der zahlreichen antiken Namen und der klassischen Orte ist der Charakter des Gedichtes echt mittelalterlich-romantisch. König Herakles veranstaltet ein glänzendes Turnierfest und verheißt dem Sieger im Kampf die Hand seiner Tochter. Von allen Seiten strömen die Fürsten zusammen, der König von Negroponte, die Fürsten von Modone, Korone, von Makedonien, von Karamanien, vom Slavenlande, der Sohn des Kaisers von Byzanz, u. a. Nach langen Kämpfen geht Erotokritos als Sieger über alle hervor. Aretusa, die längst seine Liebe erwidert, gewährt ihm ein nächtliches Stelldichein. Als aber der Vater von Erotokritos den Mut faßt, für seinen Sohn offen um die Hand der Königstochter anzuhalten, wird er zurückgewiesen und Erotokritos muß Athen verlassen. Ein Krieg, den der Vlachenkönig gegen Athen eröffnet, gibt Erotokritos die Gelegenheit, im Einzelkampf mit dem Neffen des Vlachenkönigs die Ehre seiner Vaterstadt zu retten. Nun wird er des Athenerkönigs Eidam und Thronerbe“ [43].

Das folgende Urteil trägt noch zum Teil den Stempel der Epoche, in der es gefällt wurde:

„Den modernen Leser verdrießt in dieser romantischen Geschichte die Breite der Erzählung und die Länge der Reden und Klagen; aber das litterarisch ungebildete naive Volk nimmt an diesen Eigenschaften keinen Anstoß, und die unleugbare Frische der Schilderung, die edle Verherrlichung der ritterlichen Kraft, der Liebe, der Freundschaft und Unterthanentreue haben den Erotokritos zum beliebtesten Volksbuch der Neugriechen gemacht. Seine Popularität ist den europäischen Reisenden namentlich im Anfang unseres Jahrhunderts häufig aufgefallen; noch heute werden, wie Tozer bemerkte, im östlichen Kreta Stücke aus dem Erotokritos von den Bauern gesungen. Somit hatte Korais nicht ganz unrecht, wenn er dem Cornaro den Ehrentitel eines Homers der Volkslitteratur . . . verlieh . . .“ [44].

---

einigermaßen nahekommt (N. M. Panajotakis, O poiitis tis giostras ton Chanion [1594] kai i oikojenia Zancarlo [Der Dichter der giostra von Chania 1594 und die Familie Zancarlo]. Dodoni 4, 1975, 113—131). Der Titel des Gedichtes: «La nobilissima barriera de la Candia posta i ottaua rima da Gio: Carlo Persio» (dazu auch Puchner [Anm. 18], 11).

[43] Krumbacher (Anm. 16), 870.

[44] Krumbacher (Anm. 16), 870 f.

Die übrigen Angaben zu Vorbildquellen, Datierung usw. sind heute überholt; die ästhetischen Urteile gestalten sich seither (mit der steigenden Wertschätzung des Barockstils) immer positiver [45]. Gerade die ausführliche Turnierschilderung dürfte ein wesentlicher Punkt des Publikumsinteresses an diesem immer wieder aufgelegten Volksbuch ausgemacht haben [46]. Als Vorbild steht seit 1935 „Paris et Vienne" fest [47], doch ist noch fraglich, welche der vielen italienischen Prosa- und Versübersetz-

---

[45] Eine der ersten nicht zeitbefangenen Würdigungen von Ch. G i d e l, Nouvelles études sur la littérature grecque moderne (Paris 1878), 477—532. Die Unterbewertungen des 19. Jahrhunderts sind vor allem durch die Sprachfrage geprägt. Georgios S e f e r i s berichtet über die griechische Rezeption in der Zwischenkriegszeit (Ü. d. A.): „Das große Ereignis jener Zeit für den ‚Erotokritos' war seine Aufführung auf dem Theater 1929. Die Bearbeitung war von Synadinos. Frau Kotopuli, die die Aretusa spielte, trug einen Trichter auf dem Kopf wie die Burgfräuleins der Ritterzeit und beweinte Erotokritos wie die Klagefrauen aus Mani. Die Interpretation versuchte das Unvereinbare zu vereinen: das ‚fränkische' (= westeuropäische) Produkt, als das ein gewisser Kreis von Intellektuellen dieses Gedicht ansah, und die Provinzidylle, als die es die anderen ansahen . . . Die Kritiken, die geschrieben wurden, waren die üblichen journalistischen Zeilenfüller, außer einer: der von Fotos Politis. Aber auch die Worte von Fotos Politis waren im Strom jener Epoche geschrieben. In dieser Zeit galt es als Provinzialismus, mit Ehrfurcht und Achtung über den ‚Erotokritos' zu sprechen, der, wie man sagte, eine naive Nachahmung der Ritterromantik sei und nichts mit den Geistern zu tun habe, die, wie der Zug der Zeit es wollte, mit den Problemen Europas beschäftigt waren . . . So endete der ‚Erotokritos' als ‚ländliche Sittenschilderung', wie man sagte, zusammen mit dem Sprachproblem in den Archiven" (Georgios S e f e r i s, Einleitung zu: Vicenzo Cornaro, Erotokritos. Athen 1962, 13 ff.). — 1976 wurde der Erotokritos in Bearbeitung und Inszenierung von Sp. Evangelatos — nun schon Höhepunkt der Anerkennung nach dem Zweiten Weltkrieg — im Athener Amphitheater mit großem Erfolg aufgeführt. — Eine systematische Nachzeichnung des Wandels der ästhetischen Urteile über das Poem seit etwa 150 Jahren würde den Rahmen dieser Notizen sprengen (vgl. zur Übersicht und Literatur Manusakas Anm. 3, 3. Zitat, 46—51).

[46] 1713, 1737, 1748, 1758, 1777, 1778, 1789, 1792, 1797, 1802, 1803, 1804, 1805, 1813, 1817, 1819, 1840, 1847, 1851, 1856, 1862 usw.

[47] N. C a r t o j a n, Poema cretană Erotocrit în literatura românească si izvorul ei necunoscut. Academia Româna. Memorile sectiunií literare. Ser. III, tom. VII (1934—1936), mem. 4, Bucureşti 1935, 83—142. D e r s., La modèle français de l'Erotokritos, poème crétois du XVII^e siècle. Revue de littérature comparée 16, 1936, 265—293; und ausführlich E. K r i a r a s, Meletimata peri tas pigas tu Erotokritu (Forschungen zu den Quellen des Erotokritos). Athen 1938 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, Nr. 27). In zweiter Linie kommt auch das Epos von „Orlando furioso" in Frage sowie Beziehungen zum Kretischen Theater und zu Märchenstoffen. Neuere Forschungen: G. S p a d a r o, Epidraseis tu Ariosto ston „Erotokrito". O Tasso agnostos ston Kornaro (Einflüsse von Ariost auf „Erotokritos". Tasso dem Cornaro nicht bekannt). Eranistis IV, 1966, 222—229; G. S p a d a r o, Echi danteschi nell'Erotokritos. (Siculorum Gymnasium XIX, 1966, 125—131.)

zungen Vicenzo Cornaro vorgelegen hat [48]. Es existieren auch zwei spätere Bearbeitungen der Romanze [49], eine türkische [50], eine rumänische [51] und im 20. Jahrhundert auch eine englische Übersetzung [53]. Forschungsgang und der Prozeß der literarischen Wertung und Einordnung in die Weltliteratur scheinen noch keineswegs abgeschlossen [53].

---

[48] Zur neueren Diskussion der Frage L. Politis in der Einleitung zur 3. kritischen Ausgabe, Athen 1976, 5—73.

[49] 1818 wurde in Wien eine kürzende Version des Erotokritos in der griechischen Reinsprache gedruckt, die wesentlichen Einfluß auf die späten rumänischen Übersetzungen ausübte: Dionysios Foteinos, Neos Erotokritos. Wien 1818. Dazu D. B. Oikonomidis, Ai pijai tu „Erotokritu" kai o „Neos Erotokritos" (Die Quellen des Erotokritos und der „Neue Erotokritos"). Elliniki Dimiurgia 9, 1952, 677—680. Zu den rumänischen Übersetzungen vgl. folgende Literatur: Cartojan (Anm. 47), 83 ff.; D. B. Oikonomidis, O Erotokritos eis tin Rumanian (Erotokritos in Rumänien). Elliniki Dimiurgia II, 1948, 392—397; Ders., Ta ellinika dimodi vivlia kai i epidrasis afton epi ton pnevmatikon vion tu rumaniku lau (Die griechischen Volksbücher und ihr Einfluß auf das Geistesleben des rumänischen Volkes). Epetiris tu Laografiku Archeiu 6, 1951, 3—56 (Bespr. E. Seemann in Zeitschrift für Volkskunde 51, 1954, 302—303). Ders., Ellinikai epidraseis epi tin dimodin rumanikin logotechnian (Griechische Einflüsse auf die rumänische Volksliteratur). Epetiris tu Mesaioniku Archeiu 4, 1953, 49—57. L. Vranusis, Ena eikonografimeno cheirografo tu Erotokritu sti vivliothiki tis Rumanikis Akadimias (Eine illuminierte Handschrift des Erotokritos in der Bibliothek der Rumänischen Akademie). Ios VII, Nr. 76—85, 1964, 449—456. — Auch eine türkische Übersetzung des Volksbuches konnte aufgefunden werden: N. B. Tomadakis, O Erotokritos kai oi Turkoi (Erotokritos und die Türken). Driros I, 1937, 136—137. — Eine sprachlich dem Original nahestehende Version von 8210 Versen stammt von Konstantinos Sivakis aus Kreta zu Beginn des 20. Jhs: Erotokritos Vikentiu Kornaru. Parafrastheis ypo K. S. Heraklion 1906. Dazu: B. F. Tomadakis, Agnostos parafrasis tu Erotokritu (Unbekannte Version des Erotokritos). Athina LXXIII—LXXIV, 1972/73, 661—671. — Die Auffindung dieser Version ist nicht zuletzt auch deshalb bedeutend, weil sie zeigt, wie man sich sofort nach Ende der (im 19. Jahrhundert von blutigen Aufständen markierten) Türkenherrschaft auf das nichttürkische, im Volk weiter tradierte Kulturgut besann. Schon 1915 erschien in Heraklion die kritische Ausgabe des Erotokritos durch St. Xanthudidis.

[50] Um 1873 entstanden. Vgl. N. B. Tomadakis (Anm. 49), 136—137.

[51] Zusammenfassend: N. Cartojan, Cartile populare în literatura românească. Vol. II (Bucureşti 1938), 344—359.

[52] J. Mavrogordato, The Erotocritos, with an introduction by Stephen Gaselle. Oxford 1929.

[53] Zu allen Fragen immer noch grundlegend die Einleitung von St. Xanthudidis kritischer Ausgabe (I—CLXXXX): Vitzentzu Kornaru, Erotokritos. Ekdosis kritiki, jenomeni epi ti vasei ton proton pigon met' eisagogis, simeioseon kai glossarion. Heraklion 1915 (nach dem Cod. Brit. Mus. Harl. 5644 und den venezianischen Drucken von 1713 und 1737). Nachdrucke der Ausgabe: Athen 1928, 1952, 1962, 1976. Weiterhin wichtig: St. Alexiu, O charaktir tu Erotokritu (Der Charakter des Erotokritos). Kritika Chronika

Am Festtag des hl. Markus, dem 25. April (venezianischer Nationalfeiertag), läßt der König Herakles eines mythischen Athen die giostra abhalten. Die Königsfamilie mit Königin und Tochter Aretusa hat auf der Tribüne Platz genommen. Dem Sieger winkt ein Goldkranz, geflochten von der Hand der „Vasilopula". Königs- und Fürstensöhne aus verschiedenen griechischen Landen beginnen sich zu versammeln. Bei den Herkunftsländern der jungen Recken macht sich ein gewisses anachronistisches, ja fast ahistorisches Element geltend, denn die meisten dieser Länder sind im 17. Jahrhundert fester Bestandteil des Osmanischen Reiches [54].

Mit poetischer Wortgewalt beschreibt Cornaro den Einzug der Ritter: jeder trägt ein Kostüm in Symbolfarben, auf dem Helm eine Emblemzeichnung mit der epigrammatischen impresa, die sich meist in irgendeiner Form um das Liebes-Motto dreht [55]. Der Einzug, der über 500 Verse umfaßt, hebt mit den unbedeutenderen Kombattanten an: der Fürstensohn von Mytilene (B 143 ff.) sein Mantel ist blau mit Goldsternen bestickt, die Helmzeichnung zeigt einen Hirsch auf einem Berggipfel von einem Pfeil verwundet, den er nicht herausziehen kann [56].

VI, 1952, 351—422; G. Morgan, French and Italian Elements in the Erotokritos. (Kritika Chronika VII, 1953, 201—228.) Eine neue textkritische Ausgabe wird von St. Alexiu vorbereitet.

[54] Eine chronologische Auflistung der griechisch-lateinischen Herrschaftszeiten macht dies deutlich. Vierzehn Herkunftsländer sind genannt (die Auflistung folgt der Arbeit von A. N. Jannaris, Peri Erotokritu kai tu poiitu aftu [Über Erotokritos und seinen Dichter]. Athen 1889, 7 f.): Sklavunia (von der älteren Forschung mit Dalmatien identifiziert, nach neueren Meinungen allgemein das „Slawenland" bezeichnend) 1460—1465 von den Türken großenteils genommen; Makedonien (um 1463); Byzanz (1453); Egripos (= Euböa; 1204—1470); Athen (lateinisches Fürstentum; 1205—1456); Patras (1205 bis 1462); Zypern (1192—1571); Karamanien (Südost-Kleinasien; 1250—1470 unabhängig); Anapli (Nauplion; 1383—1540); Axia (= Naxos; 1207—1566); Kreta (1204—1669). — Für die Datierung des Poems ergeben sich daraus keine Schlüsse. Der Fürst von Patras und der von Karamanien sind in ihrer Wildheit und Andersgläubigkeit wahrscheinlich Türken. — Neuere Studien haben versucht, dem Werk auch revolutionsstimulierenden Charakter zu unterlegen, doch ist eine solche Interpretation nicht allgemein akzeptiert (E. Galiatsatu-Papageorgiu, O Kosmos kai to minyma tu „Erotokritu" (Welt und Botschaft in „Erotokritos"). (Jofyri 3—4, Sidney 1978, 22—30.)

[55] Zu den Emblemzeichnungen, die im Erotokritos beschrieben sind, hat Gareth Morgan eine spezielle Studie geliefert: G. Morgan, The Emblems of Erotocritos. (The Texas Quarterly X, 4, 1967, 241—268.) In erweiterter Form und mit Zusätzen in Übersetzung von N. M. Panajotakis: G. Morgan, Ta emvlimata tu „Erotokritu". (Kritika Chronika 23, 1971, 9—51.)

[56] Blau symbolisiert in der Emblematik versteckte Liebe (Morgan, Anm. 55, 14 ff.). Die Embleme sind in Büchern festgelegt und besitzen besonders im Barockzeitalter internationale Geltung. Die wichtigste Literatur: M. Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery. London 1936/37 (Rom 1964); E. F.

Man stellt sich dem König vor und macht dem nächstfolgenden Platz: der Königssohn von Nauplion (B 165 ff.) [57] in Orange und Silber, als Emblem eine blasse Sonne, die von einer blonden Maid überstrahlt wird [58]. Der Fürst von Methone (B 187 ff.) erscheint in Rot und Gold, Eros und ein brennendes Herz auf dem Helm [59]. Es folgt der Fürst von Euböa (B 201 ff.) in Grün mit gestickten Goldadlern [60], ein verwelkender Baum vor einer sprudelnden Quelle als Emblem. Der Fürst von Makedonien (B 215 ff.) trägt Gold mit Herzen, der Helm zeigt einen Falken im Netz gefangen. Ohne Mantel und nur mit Waffen erscheint der Fürst von Korone, „Drakomachos" (Drachenkämpfer) genannt (B 235 ff.) [61], die Helmzeichnung zeigt den Phönix. Als erster der wilden Kämpfer erscheint der Fürst der „Sklavunia" (B 259 ff.), ohne Mantel, mit blumengeschmückten Waffen; der Helm des „Tripolemos" zeigt eine meer- und sturmgepeitschte Insel [62]. Im Gegensatz dazu trägt der folgende Ritter, der Fürst von Naxos, „Glykaretos" (B 283 ff.), einen Goldüberwurf mit einem pfeilverwundeten Herzen. Auf diese sympathische Erscheinung folgt die asiatisch wilde Gestalt des „Karamanitis Spidoliontas" (Schlangen-Löwe), des Fürsten von Karamanien (B 319 ff.); er trägt ein Löwenfell und seine Helmzeichnung zeigt Charos [63] mit der Sichel, der Emblemspruch ist mit Blut geschrieben [64]. Wieder in deutlichem Gegensatz zu seinem Vorgänger erscheint der Königssohn

---

von Monroy, Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1500 bis 1630. Utrecht 1964; Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jhs. Hrsg. v. A. Henkel und A. Schöne, Stuttgart 1967 u. a.

[57] Als „Königssöhne" (rigopula) werden nur die Vertreter von Nauplion, Byzanz, Zypern und Kreta bezeichnet, was zu verschiedenen Zeiten ja der Wirklichkeit entsprach. Die „mythischen" Herrschaftsverhältnisse im Epos spiegeln eine gemeinchristliche (orthodoxe und katholische) Wunschwirklichkeit. Die Glaubenstoleranz auch gegenüber dem orthodoxen Dogma bestimmt die venezianische Kirchenpolitik in ihren Außenstellen im 17. Jh. ganz besonders (dazu E. Tea, Saggio sulla storia religiosa di Candia dal 1590 al 1630. Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, tom. LXXII, 2, 1912/13, 1359—1433).

[58] Orange als Symbolfarbe des Verlangens (Morgan, Anm. 55, 14 ff.).

[59] Im semantischen System der Emblematik bezeichnet die Farbenkombination den Ehrgeiz (Morgan, Anm. 55, 14 ff.).

[60] Symbol der Freude.

[61] Das heißt, er kommt ohne Eros-Motto.

[62] Die Identifizierung der „Sklavunia" mit dem „Slawenlande" nach St. Alexiu (Anm. 53), 367 ff.

[63] Zu Charos als Personifikation des Todes D. Ch. Hesseling, Charos. Ein Beitrag zur Kenntnis des neugriechischen Volksglaubens. Leiden — Leipzig 1897.

[64] Karamanitis ist deutlich als Andersgläubiger charakterisiert: er glaubt nicht an Himmel, Mond und Sterne (V. 323). Ohne Zweifel handelt es sich um einen Türken, wie die Anspielung auf den kreto-türkischen Krieg in Vers 319 erkennen läßt: „der große Feindschaft hatte mit der Insel Kreta" (Ü. d. A.).

von Byzanz mit großem Gefolge (B 365 ff.); sogar der König von Athen erhebt sich vor ihm (B 425 f.). Auf diese Lichtfigur folgt der dritte wilde Reiter des Turniers, gänzlich ohne Gefolge, der Fürst von Patras (B 453 ff.), in schwerer, etwas rostiger Bewaffnung, „Drachenherz" (Drakokarodos) genannt [65]. Der Königssohn von Zypern (B 495 ff.), im Goldüberwurf, zeigt im Emblem Eros von seinem Wagen mitgeschleift, Zeichen, daß er nie von ihm besiegt worden ist. Es folgt Erotokritos von Athen (B 517 ff.) in Weiß und Gold, die Helmzeichnung zeigt einen Schmetterling im Feuer. Mit Absicht hat sich der kretische Dichter die in dieser Episode wichtigste Figur zum Schluß aufgespart, den Königssohn von Kreta, Charidimos (B 581 ff.); er trägt Trauer, denn ohne es zu wollen, hat er bei einer Jagd seine Geliebte getötet.

Nach dem feierlichen Einzug der 14 Reiter, der Bekannntmachung ihrer Namen, Herkunft und divisa [66], folgt eine Episode, die dazu führt, daß die eigentliche giostra auf den nächsten Tag verlegt wird: der wilde Karamanitis beschuldigt den kretischen Königssohn, dessen Vater habe seinem Vater ein Schwert gestohlen. Der Kreter antwortete ihm, dies sei in ehrenvollem Kampf geschehen [67]. Trotz der Versöhnungsversuche des Königs besteht Karamanitis auf seinem Racheanspruch und es kommt zum Zweikampf, in dem der Asiate fällt (B 769—1180) [68]. Der einzige der um ihn trauert, ist der Fürst von Patras (B 1221 f.) [69].

---

[65] Auch die dritte ungebärdig-martialische Gestalt ist als Nicht-Grieche gekennzeichnet: als einziger Ritter schließt er sich dem asiatischen Karamanitis an (V. 491). St. Alexiu (Anm. 53), 369 ff., hat ihn als Osmanen identifiziert, gestützt auf die Tatsache, daß Patras ab 1540 Hauptstadt des türkischen Paşaliks Peloponnes war. R. Hutchinson, The Lord of Patras. (Kritika Chronika 10, 1956, 341—345, sieht in ihm einen Albaner.)

[66] Morgan meint, im Vergleich mit anderen Turnierspielen in Europa, daß dies nur etwa die Hälfte der üblichen Teilnehmerzahl gewesen sei. Auch sei der Symbolismus der Farben nicht konsequent und die Emblem-Gehalte würden im Treffen nicht verwirklicht. Der „Erotokritos" gebe das Bild einer provinziellen giostra des 17. Jhs. (Morgan, Anm. 55, 14 ff.).

[67] Sollte es sich um eine Anspielung auf die für die Türken katastrophale Seeschlacht von Lepanto (1571) handeln?

[68] L. Politis glaubt, daß die Episode, die ganz deutlich auf den kreto-türkischen Krieg anspielt (Invasion der Türken 1645, Belagerung von Heraklion 1648—1669), erst in einer Überarbeitung zur Zeit der Belagerung von Candia eingefügt worden ist (Politis, Anm. 47, 27, 38).

[69] Dies ist ein starkes Argument für seine Identifizierung als Sultanssohn. Auch die Albaner sollten zwar treue Untertanen der Türken werden, doch — die archaisierende Tendenz Cornaros in Rechnung stellend — mußte die Herrschaftszeit Skenderbeys (1443—1468) noch lebhaft in Erinnerung sein. Die lateinische Biographie des M. Barletius, De vita et rebus gestis Scanderbegi praeclarissimi Epirotarum principis. Impressum Romae (o. J., 1508?) war über ganz Europa hin bekannt. Schon im Barockzeitalter war Skenderbey als legendärer Türkenkämpfer Bühnenheld (A. Kostollari, La figure de Scan-

Am nächsten Tag werden drei Ritter ausgewählt, die in Einzelgängen gegen die übrigen Zehn zu kämpfen haben. Das Los trifft den Königssohn von Zypern, von Kreta und Erotokritos (B 1271 ff.). Der erste hat vier Gegner, die beiden anderen je drei. Als erster tritt Erotokritos an (B 1365 ff.); seine Gegner sind der Fürst von Methone, von Euböa und der schreckliche Fürst von Patras, der — nach den üblichen Herausforderungen — im Kampf den Tod findet, den Helden aber verwundet (B 1467 ff.) [70]. Der Königssohn von Zypern besiegt ebenfalls alle seine Gegner, auch der Kreter, zuletzt den verhaßten Slawenfürsten (B 2125 ff.) [71]. Das Los der Teilnahme am letzten Lanzenstechen zwischen den drei Rittern trifft den Königssohn von Zypern und Erotokritos [72]. Nach einem meisterhaft geschilderten Lanzenritt, dem elften in der Folge, gewinnt Erotokritos mit Mühe den ersehnten Goldkranz aus der Hand der Königstochter [73]. Die einfach unerschöpfliche Phantasie und die immer wieder neue, mit anderen Mitteln geschürte Spannung lassen die über 1000 Verse der insgesamt elf Durchgänge der giostra zu einem Höhepunkt des Epos werden. Die politischen Anspielungen auf die Beziehungen zwischen Kreta und dem Osmanischen Reich sind zeitbezogen, die Tatsache, daß in engerer Auswahl Kreta, Zypern und Athen um den Preis kämpfen, deutet auf das Bewußtsein klassischer Erbfolge, die gerade diese Provinzen Venedigs nach dem Fall von Byzanz antraten. Griechisch-klassisches Kulturbewußtsein in renaissancehafter Prägung verbindet sich in Cornaro mit dem Verantwortungsbewußtsein venezianischer Staatsraison als Beherrscherin der ostmediterranen Inselreiche. Den Siegeskranz erringt in Erotokritos natürlich das klassische Altertum. Der venezianische Adelige zeichnet in politisch schwieriger Zeit im kretischen Dialekt die Wunschvision einer heilen griechischen Welt, transponiert in ein venezianisch gefärbtes Mittelalter.

derbeg dans la littérature mondiale. (Studia Albanica 1, 1969, 191—215), sogar im Alttiroler Volksschauspiel. N. Hölzl, Skanderbegs Freiheitskampf in Alttiroler Spielen. (Tiroler Tageszeitung, 24. Februar 1968.)

[70] Es scheint kein Zufall zu sein, daß auch der zweite Türkenfürst (noch dazu vom Hauptthelden) im Lanzenturnier den Tod findet. Ebenso, daß der Kreter mit dem Königssohn von Byzanz in Frieden scheidet (B 2021 ff.).

[71] Auch in dieser Feindschaft ist eine politische Haltung aus byzantinischen Tagen zu sehen.

[72] Der Kreter — nach Meinung der um ihren Geliebten bangenden Aretusa wahrscheinlich der stärkste Kämpfer (B 2259 f.) — zieht wütend von dannen. Seine Rolle als Träger politischer Anspielungen ist ausgespielt, und die Erzählung verläuft wieder ganz in den Bahnen kavalleresker Topik.

[73] Es ist bezeichnend für die Entwicklungsstufe, auf der sich das Turnier des Erotokritos befindet, daß Erotokritos nicht unbedingt der überlegenste, sondern der vom Glück (und der Liebe) am meisten begünstigte Ritter ist. Renaissancehafte Fortuna- und Erosphilosophie haben die Redlichkeit der Ritterideale bereits überschattet.

Der Topos der giostra, der hier zu einer in der kavalleresken Literatur ganz Europas einmaligen Blüte gekommen ist, findet aber auch im kretischen Dramenrepertoire der Zeit seinen Niederschlag [74]. In der Tragödie „Erophile" [75] von Georgios Chortatsis [76] spielt die giostra in der Vorgeschichte der Handlung eine bedeutende Rolle: im 1. Akt schildert Panaretos seinem Freund Karpophoros, wie er in einem Turnierkampf gewonnen und so die Liebe der Königstochter Erophile errungen habe (I 297 ff.) [77]. In der Tragödie „Basileus Rodolinos" [78] von Ioannis-Andreas Troilos [79] treffen wir die gleiche Exposition an: im 1. Akt schildert König Rodolinos seinem Berater ausführlich, wie sich sein Freund Trosilos bei Entgegennahme der Turnierpreise durch die Königstochter unsterblich in diese verliebt habe, was nun, zusammen mit anderen widrigen Umständen, den Handlungsmechanismus der Schicksalstragödie in Gang setzt [80]. Während sich die Schlachtenballette und Waf-

---

[74] Zur Übersicht und Bibliographie Manusakas (Anm. 3, 1. Zitat). A. Solomos, To Kritiko theatro. Apo ti filolojia sti skini (Das Kretische Theater. Von der Philologie zur Bühne). Athen 1973.

[75] Kritische Ausgabe dieses in vielen Volksbuchdrucken bekannten Stückes durch St. Xanthudidis, Erophili, tragodia tu Georgiu Chortatsi (1600) ekdidomeni ek ton ariston pigon met' eisagogis kai lexilojiu... Athen 1928 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, Nr. 9).

[76] Auch diese Dichterpersönlichkeit ist noch nicht mit Sicherheit identifiziert. Dazu letzthin mit weiterer Literatur Sp. Evangelatos, Georgios Ioanni Chortatsis (ci. 1545—1610). Thesauresmata 7 (Venedig 1970) 182—227.

[77] Vorbild des sprachlichen Meisterwerkes ist die bekannte italienische Tragödie „Orbecche" von Giraldi Cinthio (1547). Zur Komparation: Erophile. Vulgärgriechische Tragödie von Georg Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und italienischen Literatur von Conrad Bursian. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Band V, No. VII (Leipzig 1870) 549—635; A. Embiricos, Critique comparée d'Erophile et d'Orbecche. (L'Hellénisme Contemporaine 10, 1956, 330—360.).

[78] Ioannis Andreas Troilos, Basileus o Rodolinos. Venedig 1647 (photomechanischer Nachdruck Athen 1976). Eine kritische Ausgabe des Werkes steht noch aus (Inhaltsangabe in Kindlers Literaturlexikon VII 324).

[79] Zur Biographie des Dichters M. I. Manusakas, Anekdota venetika engrafa (1618—1639) jia ton Ioanni-Andrea Troilo, ton poiiti tu „Rodolinu" (Unveröffentlichte venezianische Urkunden [1618—1639] über Ioannis Andreas Troilos, den Schöpfer des „Rodolinos"). Thesauresmata 2 (1963) 63—77 K. Doku, Neai eidiseis peri tu Ioannu-Andrea Troilu (Neue Nachrichten über Ioannis-Andreas Troilos). Thesauresmata 8 (1971) 274—282.

[80] Vorbild der Tragödie ist „Il re torrismondo" von Torquato Tasso (1587). Zu Analyse und Vergleich: C. G. Lowe, The Rhodolinos of Joannes Andreas Troilos. Eis mnimin Spyridonos Lampru (Athen 1935) 190—198; N. Camariano, Torquato Tasso în literatura greaca. Studii Italiane III (1936) 101—105 u. a.

fentänze der „moresca" hauptsächlich in den Intermedien finden [81], steht die giostra in den Expositionen der Tragödien und markiert die Zäsur des Einsetzens der erotischen Affektwelt der Protagonisten [82]. Funktionell etwas anders eingesetzt ist die giostra in dem einzig erhaltenen heptanesischen Stück des 17. Jahrhunderts, der märchenhaft dramatischen Legende von „Eugena" von Teodoro Montselese [83]. Die lebhafte Turniertradition der Insel Zante hat hier unmittelbar theatralischen Niederschlag gefunden [84]. Das erste Mal ist die giostra im Gespräch im Kronrat des Königs erwähnt, der seine Tochter verehelichen will und zu diesem Zweck die Tapferkeits- und Geschicklichkeitsprobe der potentiellen Freier veranstalten will. Er hat schon den Königssohn von „Persien" ins Auge gefaßt:

(225—228) Um ihn noch besser kennenzulernen, / will ich schnell in meinem Reich die giostra ausrufen lassen; / so wird er kommen und wir werden ihn sehen / und soviele gute (Reiter) in meinem Reich sind, sollen an der giostra teilnehmen. / (Ü. d. A.)

Während sein Berater Claudius zustimmt (229 ff.), ist der „Venezianer" dagegen (233 ff.): er kennt den Bräutigam, sein Waffengeschick und seine Männlichkeit.

(247—250) Suche nicht Krieg noch mit der Lanze dich zu schlagen, / denn keinen bessren wirst du finden als ihn. / Deshalb bitte ich dich, die giostra

---

[81] Zu den Intermedien siehe: M. I. Manusakas, Anekdota intermedia tu „Kritiku theatru" (Unveröffentliche Intermedien des „Kretischen Theaters") Kritika Chronika 1 (1947) 535—580; V. Pecoraro, Contributi allo studio del teatro cretese. 1: I prologhi e gli Intermezzi. Kritika Chronika 24 (1972) 367—413; R. E. Bancroft-Markus, I Piji pente Kritikon intermedion (Die Quelle von fünf Kretischen Intermedien). Kritolojia, Heft V (Juli—Dez. 1977) 5—44.

[82] Diese sozial legitimierte Begegnung der Geschlechter im Schau-Turnier dient ja auch als Mittel der Information über die Eigenschaften potentieller künftiger Freier in bezug auf das Ehr- und Mannesideal. Ein ähnlicher finaler Hintergrund mit der Dimension der Heiratsspekulation findet sich auch — auf gänzlich anderer sozialer Ebene — beim burschenbündischen Dorf-Schaubrauch der Neujahrs-Umzüge und Waffentänze etwa in den südlichen Balkangebieten (W. Puchner, Die „Rogatsiengesellschaften". Theriomorphe Maskierung und adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen des Südbalkanraums. Südostforschungen XXXVI, 1977, 109—148, 4 Abb., bes. 125 ff.).

[83] Kritische Ausgabe des Venedig 1646 gedruckten Legendenspiels: Theodoro Montselese, Eugena, a cura di Mario Vitti. Napoli 1965. Das Stück besteht aus 1542 Versen ohne Aktgliederung und geht auf die Gattung der italienischen Sacre rappresentazioni zurück. Direktes Vorbild ist die „Rappresentazione di Stella" (1580 und immer wieder aufgelegt).

[84] Eine tatsächlich stattgehabte Aufführung läßt sich aus der bisherigen Quellensituation nicht nachweisen, doch ist sie in Anbetracht der Kultursituation der Insel im 17. Jahrhundert wahrscheinlich.

zu lassen / und mit Jagden und Vergnügungen vorerst zu beginnen. / (Ü. d. A) [85].

So geschieht es denn auch. In Abwesenheit des Königs aber besticht die Königin zwei Sklaven, ihre Stieftochter umzubringen. Als Zeichen der Ausführung des Befehles sollten sie ihr die Hände bringen. Die Sklaven erfaßt Mitleid und sie hauen der armen Königstochter die Hände bei lebendigem Leibe ab, ohne sie zu töten [86]. Derselbe Königssohn von Persien, ihr vorbestimmter Bräutigam, findet sie im Wald und freit sie ob ihrer großen Schönheit. — Nach einiger Zeit, um den Schmerz über den Verlust seiner Tochter zu verwinden, läßt der König (wieder) eine giostra ausrufen (1015—1038). Es dürfte von einigem Interesse sein, daß diese giostra auf der Bühne stattfindet. Die Bühnenanweisung lautet: „Jetzt treten voran zwei Tamboure auf, dann die Kavallerie, sodann der König mit seinem Hofstaat, voran die Trompete . . ." Im „Erotokritos" umfaßte die Beschreibung dieses Einzuges mehr als 500 Verse! — Der König hält eine kurze Ansprache an die Ritter (1039—1043), sodann die Bühnenanweisung: „Die giostra hat begonnen, und da sie endet, spricht der König . . ." Die Ansprache des Königs an den Sieger — wer anders als der ebenfalls herbeigeeilte Königssohn von Persien, unerkannt der Eidam des Königs — ist ebenso knapp gehalten (1043—1048). Mit einiger Berechtigung darf man darauf schließen, daß solch äußerste Knappheit der Regieanweisungen auf der Routine der Stadtbevölkerung von Zante im „Inszenieren" von giostre beruht [87].

In der Abwesenheit des Königssohnes haben weitere Verwicklungen stattgefunden, bis die Gatten nach langer Suche wieder zueinanderfinden. Die allgütige Himmelsmutter hat durch ein Wunder inzwischen auch Eugenas Hände wieder anwachsen lassen. Die giostra dient noch einmal als Erkennungszeichen, als der Königssohn Eintritt in den Palast des Schwiegervaters fordert — er tut dies als der dem König bekannte Turniersieger (1365 ff.). —, um die Königin der gerechten Strafe zuzu-

[85] Vitti (Anm. 83) 48 f.

[86] Die Stella-Legende nimmt ein altes Märchenmotiv auf: das Mädchen ohne Hände (Bolte / Polivka I 442). Die orale Tradition Italiens hat auch im Pentamerone des Giambattista Basile ihren Niederschlag gefunden als Novelle: La Penta Mano Mozza (G. Basile, Das Pentamerone. Deutsch von Felix Liebrecht. Wien 1928, die 2. Novelle des dritten Tages). Hier vollbringt ein Zauberer, nicht die Jungfrau Maria das Wunder der Handheilung. Vitti (Anm. 83) 20 f. (mit weiterer Literatur) eruiert allein acht griechische Varianten des Märchens, davon zwei aus Zante. Zum mittelalterlichen Legendentyp: H. Suchier, Oeuvres poétiques de Philippe de Rémi Sire de Beaumanoir. 2 Vols. (Paris 1884/85) I, XXIV f.

[87] «La brevità delle battute che fanno da cornice allo svolgimento della giostra, tuttavia, lasciano credere che ad essa destinato una certa durato e che essa compariva nello spettacolo» (Vitti, Anm. 83, 30).

führen. Das Stück endet etwas makaber, indem der Henker als Epilogsprecher mit dem Kopf seines Opfers im Korb die Zuschauer verabschiedet und sie in der Folge zur Einnahme ihres Abendmahls auffordert (1537 ff.).

Auf der Insel Zante, dem Entstehungsort der „Eugena", bildet sich vermutlich im 18. Jahrhundert eine Volksschauspieltradition heraus, die sogenannten „Homilien" [88], die unter anderem auch Kurzfassungen von Werken des kretischen Theaters, wie die „Erophile" und das „Opfer Abrahams" zur Karnevalszeit auf Podien mit Masken aufführt [89]. Zum Nachleben des „Erotokritos" als Volksbuch gehören nicht nur die Distichen, die in die orale Tradition eingegangen sind, Taufnamensgebungen nach den Hauptheldn, Toponymica, Verkleidungstypen im Karneval usw. [90], sondern auch eine eigene kleine, etwa hundertjährige Aufführungsgeschichte im Rahmen der Homilien [91]. Am imposantesten und wichtigsten ist innerhalb dieser zweifellos die im Dorf Skulikado auf Zante noch heute dargestellte „giostra", also der zweite Teil des Versepos, die wortgetreu und die Kostümbeschreibungen der einzelnen Ritter genau nachbildend etwa jede Generation einmal zur Aufführung kommt [92]. Doch darüber haben wir an anderer Stelle genauer gehandelt [93].

II.

Der zweite Abschnitt ist dem Nachleben von dramatischen Volksbüchern der mittelgriechischen Spätrenaissance und des Humanismus in den ver-

[88] Vitti (Anm. 83) 32 hat darauf hingewiesen, daß in der „Eugena" (zw. V. 860—861) „milima" (als volkstümliche Form von „Homilie") in der Bedeutung der Akt-Szene gebraucht wird. Sp. Evangelatos setzt den Beginn der volkstümlichen „Homilien"-Tradition etwa mit der Mitte des 18. Jahrhunderts an (Sp. Evangelatos, Georgios Mormoris o poiitis tu „Amynta" (Georgios Mormoris als Dichter des „Aminta"). (Ellinka 22, 1969, 173—182). — Der Ausdruck „Homilie" (= Rede) scheint darauf hinzuweisen, daß im alten Zante auch pantomimische und allegorische Karnevalsnummern zur Aufführung kamen, die ohne Worte gespielt wurden. Dazu L. Ch. Zois, Istoria tis Zakynthu (Geschichte von Zante). Athen 1955, 395: „... während auch Vorstellungen bloß als Schaustellung gegeben wurden, als da sind: die Chinesische Hochzeit, die Drachen, die Eselshochzeit, die Monate, der Fischertanz, das Fest des Hl. Lypios, die Breierzeugung, die Kefallonier, die Großen Fasten, die Versteigerung der Bräutigame, die Mitgift der Braut usw." (Ü. d. A.).

[89] Vgl. dazu W. Puchner, Kretische Renaissance- und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 79, 1976, 232—242.)

[90] Z. B. in Euböa: P. D. Mastrodimitris, Erotokritos kai Evvia. (Archeion Evvoikon Meleton 10, 1963, 3—7.)

[91] Zusammengestellt bei Puchner (Anm. 18) 21 ff.

[92] Puchner (Anm. 18) 22 ff. (mit Spezialbiographie).

[93] Ebd. 23 ff.

schiedenen Ausdrucksmedien der Volkskultur gewidmet, im speziellen dem biblischen Drama vom „Opfer Abrahams" und der lyrischen Tragödie der „Erophile".

Beide Werke stellen Nachbildungen italienischer Vorbilder dar, des „Lo Isach" von Luigi Groto (1586) [94] und des „Orbecche" von Giraldi Cinthio (1547) [95], übertreffen aber ihre „Vorbilder" — nach Meinung der rezenten Literaturkomparatistik — in der ästhetischen Qualität um ein weites [96].

Das anonyme Bibelstück [97] — vielfach wird als Autor auch Vicenzo Cornaro vermutet [98] — entstand wahrscheinlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts [99], der erste Druck läßt sich allerdings erst 1696 oder 1697 (Druckort Venedig) nachweisen [100]. Die für den Volksbuch-Druck grundlegende Ausgabe findet in Venedig 1713 statt [101], weitere nachweisbare Auflagen fallen in die Jahre 1745, 1754, 1755, 1760, 1777, 1791, 1796, 1798 usw. [102]. Venedig galt damals als das Leipzig Südosteuropas, und fast alle neugriechischen Volksbuch-Drucke (sowie die Liturgiebücher) sind da erschienen [103] und fanden von da aus ihre Verbreitungswege über die Balkanhalbinsel [104]. So liegt von dem Werk auch eine serbische

---

[94] Dazu ausführlich Bakker (Anm. 9) mit ausführlicher Bibliographie.

[95] Vgl. die detaillierte Untersuchung von Bursian (Anm. 77) 549 ff.

[96] Bakker (Anm. 9) Embiricos (Anm. 77) 330 ff., weitere Literatur bei Puchner (Anm. 3).

[97] Die neueste Kontroversliteratur bei Bakker (Anm. 9).

[98] Schon Xanthudidis hat in der ersten kritischen Ausgabe des Erotokritos (Anm. 53) CXVIII—CXX diese These vertreten. Nur A. Megas hat sich strikt gegen diese Meinung gewandt (in der ersten textkritischen Ausgabe des „Opfers Abrahams", Athen 1943, 23—43).

[99] In einem Verszusatz zur Handschrift im Codex Nanianus (Cod. Marc. gr. cl. XI cod. XIX [colloc. 1394] f 210r—231r) ist das Jahr 1635 angegeben, aber kein Indiz spricht dagegen, daß es sich um das Datum der Abschrift und nicht der Urschrift handelt.

[100] S. Salaville, Deux Crétois établis à Venise au XVIIe siècle. Grégoire et Marc-Maxim Maras. Epetiris Etairias Vyzantinon Spudon 24 (1955) 351—364, bes. 354 ff.

[101] E. Legrand gab in seiner Bibliothèque grecque vulgaire. Tom. I (Paris 1880) 226—268 eine Fassung heraus, die mit 1535 datiert sein soll. Neuere Forschung hat diese Behauptung allerdings als irrig entlarvt. Auf der Fassung von 1713 beruht auch die zweite kritische Ausgabe von A. Megas, Athen 1954.

[102] Neuerdings wurde auch eine Ausgabe von 1836 in Korfu aufgefunden (G. G. Alisandratos, Agnosti venetiki ekdosi tis „Thysias tu Avraam". Eranistis IV, 1966, 161—170).

[103] Vgl. dazu die Studie von G. Veloudis, Das griechische Druck- und Verlagshaus „Glikis" in Venedig (1670—1854). Wiesbaden 1974.

[104] Z. B. D. B. Oikonomidis (Anm. 49 mehrfach) und ders., I „Ermineia tis zografikis technis" en Rumania (Die „Interpretation der Malkunst" in Rumänien). Athina 57 (1953) 35—44.

Übersetzung vor [105], die 1836 in Novi Sad und 1853 in Belgrad zur Aufführung kam [106]. Auch im Rahmen des „Homilien"-Theaters auf Heptanesos wurde eine Kurzfassung des biblischen Dramas gespielt [107]. Von der Breite des Leserkreises dieses Volksbuches zeugen auch bearbeitete Kurzvarianten, die sich aus dem Naxos des 18. Jahrhunderts erhalten haben [108], sowie ein erhaltenes Distichon, das in einer „Erophile"-Kurzbearbeitung für eine Karnevalsaufführung in Amphilochia (Zentralgriechenland) noch im 20. Jahrhundert zu finden ist [109]. Noch stärker indizierend für die Streuweite der Perzeption dieses Lesestoffes in Südosteuropa sind aber die drei türkischen Übersetzungen des „Opfers Abrahams' in der sogenannten „Karamanlidika" [110] — Drucke mit griechischen Lettern in türkischer Sprache, die sich an gewisse griechische Minderheiten im osmanischen Kleinasien richten [111] — aus den Jahren 1783 [112], 1836 und 1844 [113]. — Ob diese Stoffdiffusion bis nach Zentralkleinasien mit dem symbolischen Opferdromenon Isaaks in der Abrahamskapelle bei Farasa in Kappadokien in irgendeinem Zusammenhang steht, muß wohl unklar bleiben [114].

---

[105] Vom serbischen Kleriker V. Rakic (1750—1818). Dazu: N. Vukadinovic, V. Rakic, traducteur du grec. Prilozi za književnost XVI (Belgrad 1935); M. Lascaris, Nouvelle publications sur littérature crétoise. Les Balkans X (1938) 238—240.

[106] Ebd. Dieselbe Übersetzung war auch in Ungarn verbreitet.

[107] In der Stadt Zante 1910 (S. de Viazis, Laografia 2 [1910] 674; deutsche Übersetzung der Beschreibung Puchner [Anm. 89] 238 f.), im Zeitraum von 1913—1925 in einer gekürzten Fassung wieder in der Stadt Zante (K. Porfyris, Zakynthines omilies. Theatro 14 [1964] 24 ff., bes. 29 f.; deutsche Zusammenfassung der Deskription bei Puchner [Anm. 89] 240 f.), im Dorf Skulikado 1887 in der Dorfkirche (Puchner [Anm. 18] 24).

[108] D. B. Oikonomidis, Tria erga tis Kritikis logotechnias en Aperatho Naxu (Drei Werke der kretischen Literatur in Aperathos auf Naxos). (Kritika Chronika 7, 1953, 110—118). Gl. Protopapa, Poiima aparnimenis. Stichurjima kata mimisin tis „Thysias tu Avraam" ek Naxiaku cheirografu tu XVIII aiona (Das Gedicht der Abgewiesenen. Gedicht in Nachahmung des „Opfers Abrahams" aus einer Handschrift des 18. Jahrhunderts auf Naxos) Parnassos II (1960) 213—219.

[109] V. 47—48. G. Th. Zoras / P. Kretsi-Leontsini, Panaratos. Monopraktos laiki diaskevi tis Erofilis (Panaratos. Einaktige Volksbearbeitung der Erophile). Athen 1957, 12 ff.

[110] S. Salaville / E. Dalleggio, Karamanlidika. Bibliographie analytique d'ouvrages en langue turque imprimés en caractères grecs. I. 1584—1850 (Athènes 1958) (Collection de l'Institut Français d'Athènes, no 47).

[111] R. M. Dawkins, The crypto-christians of Turkey. Byzantion 8 (1933) 193—237.

[112] Gedruckt 1800.

[113] Salaville / Daleggio (Anm. 110) 108—111, 236—239, 280—281.

[114] D. Lukopulos / D. Petropulos, I laiki latreia ton Farason (Volkskult in Farasa). Athen 1949, 122—123. G. N. Aikaterinidis, Neoellini-

Noch viel tiefgreifender war zweifellos die Diffusion des Erophile-Themas. Das Meisterwerk von Georgios Chortatsis [115], etwa um 1600 entstanden [116], 1637 zum erstenmal in Venedig gedruckt [117], dann 1676 in verbesserter Ausgabe [118], die 1746, 1772, 1804, 1820 usw. nachgedruckt wurde [119], ist auch das einzige Stück, von dem wir mit Sicherheit wissen, daß es zu seiner Zeit in Kreta tatsächlich aufgeführt wurde und sehr beliebt war: „Edita est ac, ut memini, saepe in urbe Creta publica data semper placuit" [120]. Die Bekannntheit des Volksbuchthemas ist nicht nur für den gesamten hellenophonen Raum nachgewiesen, sondern auch in Rumänien [121]. Die Handlung der Tragödie ist denkbar einfach, märchennah, und trägt archaische Züge [122]:

> Philogonos, König von Ägypten, hat seinen Bruder ermordet, um an die Herrschaft zu gelangen, und dessen Frau gefreit; neben seiner natürlichen Tochter, Erophile, hat er auch einen Jüngling aus königlichem Geblüt im Palast großgezogen, Panaretos. Panaretos wuchs heran und rettete das Reich als mutiger Kämpfer gegen einen feindlichen Anschlag. Zwischen Panaretos und Erophile hat sich ein heftiges Gefühl der Leidenschaft entwickelt, das sie dazu bringt, sich im geheimen zu vermählen. Der König will Erophile aber einem anderen Königssohn zur Frau geben, wofür er sogar Panaretos als Vermittler wählt. Der geheime Bund kommt ans Licht, und Philogonos läßt Panaretos nach grausamen Torturen töten und bietet seiner ahnungslosen Tochter, scheinbar in die Hochzeit einwilligend, das abgeschnittene Haupt, Herz und Hände des Geliebten in einem Kästchen zum Geschenk. Nach der Enthüllung der grausigen Hochzeitsgabe wählt Erophile den Freitod. Der Chor ihrer Dienerinnen, allen voran die Amme Erophiles, Nena, bringt den grausamen Herrscher zu Fall und tötet ihn mit bloßen Händen [123].

---

kes aimatires thysies (Neugriechische Blutopfer). Diss. Athen 1979 (Laografia, Parartima 8) 118 f. Deutsche Zusammenfassung W. Puchner, Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. XVIII), 150.

[115] Die biographischen Daten und Details des Dichters sowie seine Identität bleiben noch strittig. Dazu Evangelatos (Anm. 76) 182 ff.

[116] So datierte schon Xanthudidis das Werk auf 1600 (Anm. 75).

[117] Von Matthäus Kigalas in Venedig.

[118] Von Ambrosius Gradenigos, Venedig.

[119] Dazu M. I. Manusakas (Anm. 3, 1. Zitat).

[120] Nicolai Papadopoli, Historia Gymnasii Patavini. Tom. II (Venetia 1726) 306.

[121] D. B. Oikonomidis, I „Erofili" kai i rumaniki diaskevi tu „Erotokritu" („Erophile" und die rumänische Bearbeitung des „Erotokritos"). (Elliniki Dimiurgia Jg. VI, Bd. 12, 1953, 85—87.)

[122] Das aus der Sicht der Rezipierungskapazität durch die Volkskultur. Ansonsten folgt sie einfach den theatralischen Konventionen der italienischen Renaissancetragödie.

[123] Zur Inhaltsanalyse auch Kindlers Literaturlexikon II 2315.

Innerhalb der neugriechischen Volkskultur lassen sich zwei Tradierungsstränge des Erophile-Stoffes unterscheiden: ein heptanesisch-zentralgriechischer und ein kretischer [124]. Im ersten Falle handelt es sich um mehr oder weniger stark raffende dialogisch-theatralische Versionsbildungen zwischen 16 und 132 Versen, die als Volksschauspiel während der Karnevalszeit im dörflichen Rahmen szenisch mit Kostümierung aufgeführt werden [125]. Diese Volksschauspielform, die vermutlich auf die heptanesische Homilien-Spieltradition zurückgeht, ist heute nur noch im kontinentalen Strahlbereich der Inselkultur von Epirus bis nach Thessalien greifbar [126] und wurde wahrscheinlich im 19. Jahrhundert (von Schulmeistern [127]) dahin verpflanzt. — Die zweite Tradition, die kretische, betrifft sieben aufgezeichnete Volkslieder, die in dialogischer und semidialogischer Form in unterschiedlicher Ausführlichkeit (19—93 Verse) den Inhalt bzw. die dramatischen Höhepunkte der Erophile-Handlung wiedergeben [128]. Die Ausbildung einer volksschauspielartigen Formtradition wurde durch die 250jährige Türkenherrschaft auf der Großinsel (ab 1669) unterbunden. Zum Entstehungsalter dieser Lieder gibt es keinerlei Hinweis (sie enthalten sowohl venezianische wie auch türkische Lehnwörter) [129], da man ja nicht ausschließen kann, daß die venezianischen Volksbuch-Drucke der Erophile auch im osmanisch besetzten Kreta zirkulierten. Andererseits ist an einem Fall nachgewiesen, daß die rein orale Tradierungskraft auf dem Eiland bereits vom 16. Jahrhundert bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts reichen kann [130]. Versbruchstücke, aber

[124] Diese Unterscheidung hat zuerst G. A. Megas getroffen (G. A. Megas, Parallaji tis laikis diaskevis tis Erofilis [Variante der Volksbearbeitung der Erophile]. Eis mnimin K. Amantu. Athen 1960, 370—374, bes. 370 Anm. 1).

[125] Vgl. die Abb. in G. Th. Zoras / P. Kretsi-Leontsini (Anm. 109) sowie in der französischen Übersetzung des Textes im Sammelband L. Schmidt, Le théâtre populaire Européen. Paris 1965, 369 ff.

[126] So z. B. ist eine Volksaufführung der Erophile um die Jahrhundertwende in Zante belegt (Puchner [Anm.. 89] 239). Auch für das 18. Jahrhundert ist eine Aufführung des kretischen Werkes in einem Saal eines Patrizierhauses der Stadt Zante nachgewiesen.

[127] Darauf deuten gewisse Ausdrücke in der Reinsprache hin, die ja im griechischen Kulturleben des 19. Jahrhunderts führend war, und zum Teil auch die Volkssprache beeinflußte.

[128] Vier reine Volksliedversionen davon wurden erst 1976 veröffentlicht.

[129] Die Aufnahme türkischer Lehnwörter deutet im allgemeinen auf einen Entstehungszeitraum nach 1669. Dazu G. Morgan, Cretan Poetry: Sources and Inspiration. (Kritika Chronika XIV [1960] 7—78, 203—270, 279—435, bes. 34.)

[130] Es handelt sich um Versbruchstücke aus der „Rima thrinitiki" von Pikatoros (16. Jahrhundert), die in einem Threnos, 1872 erstmals ediert (dazu Elpis Melaina, Kritiki Melissa. Athen 1883, 27 ff.), überliefert sind. Das mittelgriechische Gedicht wird erst 1874 (W. Wagner, Carmina graeca medii aevi. Lipsiae 1874, 224 ff.) erstmals ediert, so daß die rein orale Tradierung als bewiesen gelten muß.

auch unverfälscht überlieferte Verspassagen finden sich auch in kretischen Distichen [131], Kleftenliedern [132] und Moirologien [133].

Bisher wurden drei Fassungen der theatralischen Erophile-Bearbeitungen der heptanesisch-zentralgriechischen Tradition veröffentlicht: 1. die Version aus Amphilochia (etwa um 1940) mit 132 Versen [134], 2. eine Version aus Arta im Epirus mit 73 Versen [135] und 3. eine extrem kurze Fassung aus Karpenisi in Zentralgriechenland (um 1920) in acht Distichen [136]. Dazu kommt noch eine inedierte Fassung aus Thessalien, die im großen und ganzen der Version 1 nahesteht [137]. Auch Version 2 stellt sich zum Großteil als eine unvollständige Variante von Version 1 dar, so daß man bei der Diffusion vielleicht sogar an handschriftliche Fixierung denken darf. In der Textüberlieferung divergieren heptanesisch-zentralgriechische und die kretische Tradition ziemlich stark, decken sich nur in der Überlieferung der dramatischen Höhepunkte im 5. Akt. Version 3 ist in ihrer Überkomprimierung bereits verstümmelt, so daß ohne die Kenntnis der Fabel ein Verständnis des Dargestellten nicht mehr gewährleistet ist. Die Handlung der Version 1 setzt mit dem furchterregenden totentanzähnlichen Prolog des Charos ein, der hier als eine der üblichen „Araber"-Figuren des griechischen Ruralkarnevals mit Glocken behangen und geschwärztem Gesicht auftritt [138]. Die Freundesgestalt des Karpophoros ist hier aufgespalten in einen Verräter, Karpophoros, und einen rächenden Offizier, Triskataratos, der den grausamen König umbringen wird, anstelle der Amme Nena und dem Chor der Mädchen (im Stück), die hier beide fehlen. Darsteller sind nur Burschen und Män-

---

[131] Z. B. M. Liudaki, Kritikes mantinades. Heraklion 1933, 126 Nr. 116 (Eroph. V 429—430).

[132] Das Lied von Glymidis Alis (1821) A. Kriaris, Pliris sylloji kritikon dimodon asmaton. (Vollständige Sammlung Kretischer Volkslieder). Athen 1921, 68 ff. A. Jeannaraki, Kretische Volkslieder nebst Distichen ... Leipzig 1876. 38 ff.

[133] Melaina (Anm. 130) 28, V. 1—6 (= Prolog 9—10, 15—18).

[134] G. Th. Zoras / P. Kretsi-Leontsini (Anm. 109), französische Übersetzung bei Schmidt (Anm. 125) 369 ff.

[135] G. Sp. Vastaruchas, Apokries stin palia Arta (Karneval im alten Arta). Skufas 4 (1975) 182—187 und wiederveröffentlicht von G. Th. Zoras, Panaratos, nea diskevi tis Erofilis (Panaretos, eine neue Bearbeitung der Erophile). (Parnassos XVII, 1975, 435—445, Text: 440 ff.).

[136] K. S. Konstas, Kritikes apichiseis sti Dykiti Rumeli (Kretische Echos in Westrumelien). Nea Estia 80 (1966) 1539—1549 (auch Niochori 48 [1976] 12—14). In deutscher Übersetzung bei Puchner (Anm. 89) 237.

[137] Vgl. das noch unveröffentliche Kongreßreferat von K. Polymeru-Kamilaki beim I. Thessalischen Kongreß im Oktober 1978 in Karditsa.

[138] Zu dieser theriomorphen Maskierungsfigur vgl. Puchner (Anm. 114) 203, 207, 210 ff., 213, 219, 221, 223, 232 ff., 235 f., 238, 240 ff., 243 ff., 246, 248, 260, 262, 266 f., 270 f., 274, 277, 286 f.

ner; Ortswechsel wird durch Symbolgänge markiert, Enthauptung durch Senken des Kopfes (hier begeht Erophile — bloß die „Königstochter" genannt — nicht Selbstmord, sondern wird vom König geköpft) [139].
Aus der kretischen Tradition liegen insgesamt sieben Versionen vor: 1. eine ältere Version aus dem Bezirk Amari mit 93 Versen [140], 2. die Version eines Turkokreters aus Smyrna mit 71 Versen [141], 3. eine Version aus dem Bezirk Rethymno mit 49 Versen [142], 4. eine aus Ostkreta mit 53 Versen [143], 5. eine aus dem Raum Pediada mit 42 Versen [144], 6. eine aus dem Bezirk Rethymno mit 19 Versen [145] und 7. eine Version aus Amari mit 24 Versen [146]. Die Versionen 4, 5 und 7 sind von Th. Detorakis vergleichend untersucht worden [147], die Gesamtheit der Tradition in ihrem Verhältnis zum Drama aber noch nicht [148]. Die Varianten sind durchwegs im üblichen Dekapentasyllabos abgefaßt und weisen Paarreimstruktur, nicht immer ganz geglückt, auf. Sie sind zum Großteil dialogisch gehalten, eingeschobene narrative Passagen stellen häufig Wanderverse aus anderen Volksliedern dar. Das Relationsverhältnis der Varianten zueinander ist zu kompliziert, um hier erörtert zu werden. Die Handlung setzt in allen Varianten mit dem prophetischen Traum der Erophile über die kommende unglückliche Entwicklung der Dinge ein (Eroph. II, 147—148 ff.). Weitere Höhepunkte, die in den meisten Varianten erhalten geblieben sind, sind die Botschaft des Königs (V 277 bis 278), die Brautwerbung, die dem Panaretos übertragen wird (III 95 ff.), das Liebesgeständnis (III 149—150), die Konfrontation mit dem König (IV 647—648), Teile des Botenberichtes über Folterung und Tod des Panaretos (V 113, 118, 193 ff.), die Szene zwischen Erophile und dem König mit der Entdeckung des grausamen Hochzeitsgeschenkes

---

[139] Zu weiteren Aufführungsdetails siehe G. Th. Zoras / P. Kretsi-Leontsini (Anm. 109) und Puchner (Anm. 89) 232 ff.
[140] P. Vlastos, Apospasmata ek tis Erofilis tu Chortatzi (Bruchstücke aus der Erophile von Chortatsis). (Kritikos Laos I, Heraklion 1909, 70—72.).
[141] E. Dulgerakis, Anekdotoi dimotikai parallajai tis „Erofilis" kai tis „Voskopulas" (Inedierte Volksversionen der „Erophile" und der „Schäferin"). (Kritika Chronika X [1956] 241—272, bes. 244—251.).
[142] G. A. Megas (Anm. 124) 372 ff.
[143] Th. Detorakis, Anekdota dimotika tragudia tis Kritis (Unveröffentlichte Volkslieder aus Kreta). Heraklion 1976, 100 f.
[144] Ebd. 101 f.
[145] Ebd. 102.
[146] Ebd. 103.
[147] Th. Detorakis, Treis anekdotoi parallajai tis Erofilis (Drei unveröffentlichte Versionen der Erophile). (Kritika Chronika XXVI, 1974, 54—64.).
[148] Dieses Thema, das interessante Einsichten in den Tradierungs- und Selektionsmechanismus sowie die Neukombination stereotyper Wanderelemente und die reine Innovation zu bieten verspricht, muß wohl Gegenstand einer ganz speziellen Untersuchung bleiben.

(Kopf des Liebhabers) (V 325 ff., 329 f., 331 f., 367 f., 385 ff., 393 f., 417 ff.), die Verleugnung des Vaters (V 435 f.), der Selbstmord (V 523 bis 524) sowie in einigen Varianten auch die Ermordung des Königs (V 642 f.) [149]. Es handelt sich fast durchwegs um für den Rezipienten (Zuschauer, Hörer, Leser) stark emotionell besetzte Passagen oder um prägnante Formulierungen, die leicht im Gedächtnis haften. Affektdramaturgisch gesehen geht es häufig um den Einsatz oder den Abschluß eines thematisch speziellen Spannungsbogens innerhalb der dramaturgischen Struktur des Stückes. Erhöhte Aufmerksamkeit (Spannung) und emotionelle Involviertheit durch Identifikationsanreize scheinen grundlegende Voraussetzungen für den Merkvorgang in der oralen Tradition zu sein. Der Merkvorgang wird weiterhin reguliert durch das Metrum und den Reimzwang (in Drama und Volkslied in diesem Fall identisch); die komplizierten Satzperioden von Chortatsis sind allerdings häufig auseinandergebrochen [150], der Vers wird nur da unverfälscht wiedergegeben, wo sich syntaktische Einheit und Sinneinheit auf einen Vers oder höchstens auf ein Distichen erstrecken [151]. Sonst kommt es zu gelungenen oder weniger gelungenen Neukonstruktionen des Verses, wobei häufig der Versanfang oder ein sinntragendes dominierenden Hauptwort in der Versmitte erhalten bleibt, oder — noch häufiger — das ursprüngliche Endreimpaar. Solche Neuzusammensetzungen, wieder von Metrum und Reimzwang kanalisiert, können auch Verse aus anderen Volksliedern, die dem Sänger geläufig sind, einschieben; manchmal ergeben sich dadurch gravierende Abweichungen vom Handlungsgang, was zu logischen Inkonsequenzen führen kann, oder in der Folge zu neuen Umstellungen und Korrekturen nötigt. — Die Nachweise zu diesen bloß kurz gestreiften, keimhaften „Gesetzmäßigkeiten" des Merkvorganges in der oralen Tradition im speziellen Fall der Erophile können hier aber nicht beigestellt werden, sondern müssen anderer Gelegenheit vorbehalten bleiben [152].

---

[149] Die genaue Aufteilung der Verspartien auf die jeweiligen Varianten sowie ihre teilweise Abhängigkeit voneinander muß hier ausgespart bleiben.

[150] Zur syntaktischen Struktur der Werke von Chortatsis K. P. Pidonia, Ta lojia glossika stoicheia sta erga tu Chortatsi (Die gelehrten Sprachelemente in den Werken von Chortatsis). Diss. Ioannina 1977, bes. 241 f.

[151] Zu diesem Gesetz der „Isometrie" im neugriechischen Volkslied vgl. St. Kyrakidis, I genesis tu distichu kai i archi tis isometrias (Die Genese des Distichons und das Prinzip der Isometrie). Thessaloniki 1947.

[152] Die detaillierte Untersuchung dieses Fragenkomplexes hat von folgenden Fragepunkten auszugehen: 1. welche Verse aus der Hochdichtung sind in die orale Tradition eingegangen und warum; 2. welche Änderungen wurden an ihnen vorgenommen und warum (z. B. komplizierte Syntax); 3. welches sind die übrigen Kompositionsteile der Lieder und woher kommen sie (Wanderverse, Innovationen, „Füllsel") usw.

III.

Mit der oralen Traditionsdynamik, ihren Selektions- und Metamorphoseprozessen beschäftigt sich auch der dritte Abschnitt [153]. In den etwa 100 neugriechischen Märchenvarianten zu AaTh 313 C („Die vergessene Braut" [154] zumeist in Kombination mit der „Magischen Flucht") [155] ist in vielen Fällen der Schluß des Märchens von fast rein dialogischen Verspartien ersetzt. Diese Verspartien schwanken zwischen einer Ausdehnung von 2 und 132 Versen. Davon läßt sich eine Gruppe abheben, in der die lyrische Verspartie einen Monolog der Königstochter an den Königssohn mit magischen Erinnerungsworten (er hat sie vergessen) darstellt, die — wie in einigen Varianten explizit vermerkt — gesungen wurden. Es handelt sich also um einen Liedeinschub im Märchen, ein Thema, über das der Gefeierte selbst eine Abhandlung veröffentlicht hat [156], deren Ergebnisse M. Meraklis mit neuen griechischen Beispielen belegen konnte [157]. Doch jenseits der „metaphorischen Überhöhung" [158] dieses Signal- und Erkennungsfunktion ausübenden lyrischen Liedabschnittes bleiben vor allem in den kretischen und ägäischen Versionen zum Teil umfangreiche, manchmal völlig durchdialogisierte Versabschnitte, deren Herkunft (und „Funktion") ungeklärt ist. N. Politis äußerte die Meinung, daß die Verse Reste eines epischen Gedichtes darstellten [159], eine Meinung, der sich G. Morgan im wesentlichen anschloß, indem er spezifizierte, Vorbild müsse ein verschollenes romanhaftes Werk der kre-

---

[153] Es würde an dieser Stelle viel zu weit führen, die Nachweise zum folgenden Thema anzuführen, oder auch nur die gesamte Problematik dieses in der Märchenforschung ziemlich einmaligen Falles aufzurollen. Ich möchte an dieser Stelle Hr. Prof. M. I. Manusakas herzlich für die gütige Genehmigung danken, einige Vorergebnnisse aus den Vorarbeiten der Studie, die er mir zur Fertigstellung überantwortet hat, hier zu veröffentlichen, soweit sie in dem gesteckten thematischen Rahmen von Interesse sind.

[154] St. Thompson, Motiv-Index of Folk-Literature. Vol. I—VI. Copenhagen 1955—58, II 354 f. (D 2003, D 2004.2 und besonders D 2006.1.1). J. Bolte / G. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 5 Bde. Leipzig 1913—31. II 231, no. 1. R. Köhler, Die vergessene Braut. In: Kleinere Schriften. Bd. I Zur Märchenforschung (Weimar 1898) 161—175.

[155] Antti Aarne, Die magische Flucht. Eine Märchenstudie. Helsinki 1930 (FF Communications 92).

[156] F. Karlinger, Die Funktion des Liedes im Märchen der Romania, Salzburg / München 1968 (Salzburger Universitätsreden 34).

[157] M. Meraklis, Ta tragudia ton paramythion (Die Lieder in den Märchen). Im Sammelband: Ta paramythia mas (Athen o. J.) 178—205.

[158] F. Karlinger (Anm. 156) 13 f.

[159] N. Politis, Laografiki epitheorisi ton periodikon dimosievmaton (Volkskundliche Schau der periodischen Veröffentlichungen). Laografia II, 1910, 131—173, bes. 146 f.).

tischen Literatur aus dem 15. oder 16. Jahrhundert sein [160]. R. M. Dawkins hielt es für möglich, daß die Versentstehung in diesem Märchen auch innovativ aus der Dramatik der Situation geschehen könne [161], doch erst M. I. Manusakas konnte die bisher befriedigendste Erklärung beistellen [162], daß es sich um die Schlußszenen einer verschollenen kretischen Komödie oder eines komischen Intermediums aus dem 17. Jahrhundert handle [163], die wie durch ein Wunder in der oralen Überlieferung bis in unsere Tage weitertradiert worden ist. Neuere Forschung konnte diesen hypothetischen Ansatz fast zur Gewißheit verdichten [164].

Das Märchen trägt zumeist, in Übereinstimmung mit seinen Hauptpersonen, den Titel „Fiorentinos und Dolcetta", und hat etwa folgenden Inhalt:

> „Einem kranken König wird der Rat gegeben, er solle sich mit dem Blut eines Königssohnes, den er vorerst 40 Tage lang mit Süßigkeiten gespeist und sodann geschlachtet hat, beschmieren, um gesund zu werden. In der Tat raubt der König einen Königssohn, sperrt ihn ein und überträgt seiner Tochter die Pflege. Die beiden Königskinder fassen Neigung zueinander, die Tochter verrät das Geheimnis der Gefangennahme, und beide beschließen zu fliehen. Es folgt der bekannte Märchentopos der Magischen Flucht, die mit dem Fluch der Königsmutter endet, in dem Augenblick wo die Mutter den Königssohn küsse, solle dieser seine Braut vergessen. Angekommen im Königreich des Königssohnes läßt er die Braut zurück, um die Hochzeit vorzubereiten. Trotz seiner Weigerung küßt ihn seine Mutter im Schlafe und er vergißt die Königstochter. Diese erkennt ihre Lage, zieht in die Königsstadt und mietet (oder baut) ein Haus neben dem Palast, lockt durch ihre Schönheit drei Liebhaber an (der letzte ist gewöhnlich der Königssohn selbst), spielt ihnen beim Stelldichein aber übel mit. (Ab hier beginnen nun die dialogisierten Verspassagen): Die drei Freunde treffen sich und erzählen einander ihr Mißgeschick. Man beschließt, die schöne Fremde vor Gericht zu bringen. Dieselbe erscheint vor dem königlichen Gericht und erzählt ihre ganze Geschichte. Der Königssohn erkennt sie auch dann noch nicht, bis

---

[160] G. Morgan (Anm. 129) 420 ff.

[161] R. M. Dawkins, Modern Greek Folktales. Oxford 1953, 332.

[162] Zuerst in M. Manusakas, (Anm. 3, 2. Zitat) 114.

[163] Dieselbe These wiederholt auch in Manusakas (Anm. 3, 1. Zitat) 37—38 (des Separatabdruckes) und ders. (Anm. 3, 3. Zitat) 39—40.

[164] Den größten Beitrag dazu hat M. I. Manusakas selbst geleistet. Sein Versuch einer philologisch exakten Rekonstruktion des Urtextes aus etwa 40 Varianten, den er in den Jahren 1943—45 unternommen hat, ist allerdings unvollendet und unveröffentlicht geblieben. E. Frankaki (Laikes diijiseis. O Fiorentinos. Epitheorisi Technis XX [1964] 86—93, 591) versucht das Problem der Textergänzung willkürlich zu lösen und bringt das Problem damit der Lösung nicht näher. Seit geraumer Zeit versucht der Verf. in Zusammenarbeit mit Prof. Manusakas auf der Basis breiteren Versionsmaterials (etwa 100 Varianten) dessen exakt philologischen Ansatz zu Ende zu führen und eine textkritische Ausgabe sowohl des rekonstruierten Bruchstückes als auch der Verspassagen in den Märchenvarianten vorzubereiten .

sie ihm endlich die chiffrierten Erinnerungsverse vorsingt, oder die Königsmutter ihn auf die andere Backe küßt und so den Fluch aufhebt [165].

Deutlich lassen sich zwei Szenen aus den Verspassagen herauslesen: das Treffen der Liebhaber mit dem Entschluß der Vorladung vor Gericht und die Gerichtsszene mit der Wiedererkennung der Liebenden. Die wenigen eingeschobenen narrativen Passagen erweisen sich bei genauerer Analyse als Wanderverse aus anderen Volksliedern [166]. Sprachgebung und geographische Streuung der umfangreichsten Varianten weisen deutlich auf Kreta zur Zeit der theatralischen Blüte (ca. 1590—1650) [167]. In der gesamten mittelgriechischen Bibliographie konnte bisher kein Volksbuch-Druck mit diesem Thema ausfindig gemacht werden [168], so daß die Annahme rein oraler Tradierung nach 1669 (dem Ende jeglichen Theaterlebens auf Kreta) bis auf weiteres verbindlich ist.

Das Märchenmotiv der „Vergessenen Braut" ist in ähnlicher Form auch bei anderen europäischen Sprachvölkern bekannt [169], doch konnte G. Rua nachweisen, daß der griechische Märchentyp direkt auf ein Werk der italienischen Hochliteratur zurückgeht [170], auf die interpolierte Novelle im Versepos „Mambriano" (canto XXI. 31—XXIII. 6) von Francesco Cieco da Ferrara, 1509 ediert [171]. Das direkte italienische Vorbild für das verschollene kretische Theaterstück, das in seiner Beliebtheit beim Volk offenbar den Märchenschluß der oralen Tradition gänzlich ersetzt hat, ist ebenfalls unbekannt. Gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts wird das Thema in der Novellendichtung mehrfach wiederaufgenommen, doch befindet sich keine theatralische Bearbeitung darunter, die — nach den damaligen Usancen — Vorlage für das kre-

---

[165] Vorliegende Inhaltsangabe stellt eine Art abstraktes Skelett dar; die Vielfalt der reellen Variantenbildungen kann hier nicht berücksichtigt werden.

[166] So die Beschreibung, wie sich die Königstochter für den Gang zum Gericht schmückt, der König, der bei ihrem Anblick erzittert usw.

[167] 1645 erfolgt die erste Türkeninvasion auf der Insel, 1656 wird das letzte bekannte Theaterstück in Candia geschrieben und vermutlich auch aufgeführt (neueste Datierung des „Fortunatus" nach A. Vincent).

[168] Siehe E. Legrand, Bibliographie hellénique ou descriptions des ouvrages publiés ... 11 Bde., Paris 1885—1928 (Brüssel 1963) sowie die verschiedenen Nachträge.

[169] Dazu Köhler (Anm. 154) 161 ff. G. Rua, La sposa dimenticata. In: Novelle del „Mambriano" del Cieco da Ferrara (Torino 1888) 86—101.

[170] Rua (Anm. 169) 88 ff.

[171] Francesco Cieco da Ferrara, Libro d'Arme e d'amore nomato Mambriano. Um 1490 entstanden, erste Auflage Ferrara 1509, weitere Auflagen: Firenze 1511, 1513, Milano 1517, Venezia 1518, 1520, 1532—33, 1549, 1554 usw. Heute benutzte Ausgaben: Venezia 1840, 1927; Torino 1926 (3 vols., intr. e note di G. Rua).

tische Stück (oder Intermedium) hätte werden können [172]: 1. 1599 gibt Gracián Dantisco sein Novellenwerk „Galateo Español" heraus, in dem eine „Novela del Gran Soldan, con los amores de la linda Axa, y el Principe de Napoles" eingeschoben ist [173], die als Musternovelle eines eigenen spanischen Novellenstils, der didaktischer sein soll als der italienische, propagiert wird und nicht dem „Il Galato" von Giovanni della Casa entlehnt ist (1558 ediert) wie die übrigen Stoffe, sondern dem „Mambriano" von Cieco [174]; 2. 1609 erscheint in Venedig die letzte große italienische Novellensammlung des italienischen Kompilators, ersten Raubeditors der „Gerusalemme liberata" von Tasso, Fälschers, Abenteurers und Hofschwindlers Celio Malespini [175], „Ducento Novelle", in der im 2. Band, Nr. 4, die Novelle aus dem „Mambriano" in Prosa wiederzufinden ist [176]; 3. von 1634—1636 erscheint in Neapel das für die gesamteuropäische Volksdichtung so wichtig gewordene Fabelwerk „Il Pentamerone" des napolitanischen Dialektdichters Giambattista Basile [177], in dem die 9. Novelle des dritten Tages, „Rosella", dem Stoffthema im „Mambriano" so nahekommt, daß eine direkte Abhängigkeit als gegeben anzunehmen ist [178]; die Stoffe der Fabelsammlung stammen zum Teil aus der mündlichen Tradition, die Basile auf seinen Wanderungen durch die italienischen Landschaften in seiner Jugend gehört und aufgezeichnet hat, datieren also schon viel früher als die posthum erschienene Ausgabe des „Pentamerone", was J. Grimm zur Vermutung veranlaßt hat, daß es schon eine frühere, heute verschollene Ausgabe des

---

[172] D. P. Rotunda, Motif—Index of the Italian Novelle in Prose. Bloomington 1942 (vgl. D 2003, D 2006.1.1.).

[173] In der Ausgabe von Madrid 1632, 71—84.

[174] In dem theoretischen Kapitel „De las Novelas e Cuentos". Dazu D. P. Rotunda, Graciáns Dantisco's Rules for story telling. (The Romanic Review XXI, 1930, 235—236.).

[175] E. Misteli, Celio Malespini und seine Novellen. Aarau 1905[2]. Zu seiner Stellung in der italienischen Novellendichtung: D. P. Rotunda, A Tabulation of Early Italian Tales. Publications of modern Philology XIV (1930) 329—343.

[176] „Matrimonio di Filenia figliuola del Rè d'Egitto", in: Ducento Novelle. Del Signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi amorosi auuenimenti cosi lieti, come mesti & strauaganti ... In Venetia MDCIX, 8—16.

[177] Zum Nachleben des Pentamerone vor allem R. Schenda, Giambattista Basile. Enzyklopädie des Märchens Bd. I (Göttingen 1977) Sp. 1296—1308 (mit reicher Literatur).

[178] Dafür die ausschlaggebende Meinung von B. Croce, in N. M. Penzer, The Pentamerone of Giambattista Basile. 2 vols. London/New York 1932, LXXIII. Dagegen G. Getto, Il barocco e la fiaba di Giambattista Basile. Linguistic and Literary Studies. In Honor of H. A. Hatzfeld. Washington 1964, 185—201, bes. 187 ff. (ein Motiv der magischen Flucht in der vorliegenden Fabel, „Blatt wird Schiff", stammt aus dem „Orlando furioso" 39, 26—28).

„Pentamerone" gegeben habe [179]; eine direkte Abhängigkeit der spanischen Novelle vom „Gran Soldano" von Gracián Dantisco, die in Madrid 1599 erschien, von der „Rosella" in der Basileschen Novellensammlung wurde wegen des zu jugendlichen Alters Basiles (1599 eben 24 Jahre alt) von der Forschung abgelehnt, obwohl beide Dichter Mitglieder der neapolitanischen Gelehrtenakademie der „Oziosi" gewesen sind [180]; wichtiger aber scheint, daß Basile um die Jahrhundertwende mehrere Jahre in venezianischen Diensten auf Kreta zugebracht hat [181], was R. M. Dawkins zur Hypothese veranlaßte, Basile könnte den Märchenstoff auf Kreta gehört und in seine Fabelsammlung aufgenommen haben [182]; Basile war aber, wie wir aus späteren Werktiteln wissen [183], in Candia Mitglied der dortigen Dichter- und Gelehrtenakademie der „Stravaganti" [184], die vermutlich entscheidenden Einfluß auf die Organisation des Theaterlebens in der kretischen Hauptstadt hatte [185]; Basiles Aufenthalt fällt also in die Zeit der Hochblüte des Kretischen Theaters, und um Mitglied der berühmten Akademie unter ihrem damaligen Präsidenten Andrea Cornaro [186], der Mitglieder angesehener venezianischer Familien angehörten, zu werden, mußte er wohl entsprechende poetische, vielleicht auch theatralische Aktivität entwickeln; mehr als die Validität einer möglichen Hypothese bei völligem Informationsausfall kommt aber auch dieser Idee einer möglichen Stoffübertragung (oder vielleicht sogar theatralischen Stoffgestaltung) aus Italien nach Kreta durch Basile persönlich nicht zu. Es bleibt die verblüffende Tatsache des Vorhandenseins von Verspassagen in vielen Varianten des genannten neugriechischen Märchentyps, die unzweideutig auf Epoche und Ort ihrer Entstehung

---

[179] Vorrede zur deutschen Übersetzung von F. Liebrecht; G. Basile, Pentamerone, 2 Bde., Breslau 1846.

[180] Rotunda (Anm. 174) 235 f.

[181] A. Asor-Rosa, G. Basile. Dizionario degli Italiani, vol. 7 (Roma 1965) 76—81. Basiles Aufenthalt in Kreta setzt vielleicht etwa um 1600 ein. 1608 finden wir ihn bereits in Neapel, wo er zum erstenmal poetisch hervortritt.

[182] R. M. Dawkins, Forty-five stories from the Dodecanes. Cambridge 1950, 485.

[183] Z. B. Le Avventurose disaventure. Favola maritima di Gio. Battista Basile il pigro; Academico stravagante di Creta. In Venetia MDCXII. Appresso Sebastiano Combi.

[184] Zu den „Stravaganti" und ihrer wahrscheinlichen Rolle im kretischen Theaterleben: N. M. Panajotakis (Anm. 39) 58 ff. N. M. Panajotakis A. Vincent, Nea stocheia jia tin Akadimia ton Stravaganti (Neue Fakten über die Akademie der Stravaganti). Thesauresmata 7 (1970) 52—81.

[185] Dazu auch: N. M. Panajotakis, Italikes Akadimies kai theatro. Oi Stravaganti tu Chandaka (Italienische Akademien und Theater. Die Stravaganti von Candia). Theatro 27—28 (1966) 39—53.

[186] Möglicherweise der Bruder von Vicenzo Cornaro; zur Kontroversfrage die Literatur unter Anm. 39.

verweisen (Kreta erste Hälfte des 17. Jahrhunderts), ohne daß das zugehörige Theaterstück erhalten oder auch nur bekannt wäre, ohne daß ebenso das direkte italienische Vorbild dieses Theaterstückes erhalten oder auch nur bekannt wäre, einzigartige Literaturdenkmäler also, von denen man (vorbehaltlich neuer Funde) annehmen muß, daß sie sich in rein oraler Tradition über mehr als drei Jahrhunderte hinweg erhalten haben. Die Frage, ob der Märchenstoff schon vor Basiles eventueller Übertragung auf Kreta bekannt war, ist ebensowenig mit Gewißheit zu beantworten.

Diese drei kurz skizzierten Themenbereiche mögen als illustrative Beispiele für die einstmals dichten Stoff- und Motivverlagerungen in Hoch- und Volksliteratur von West- nach Osteuropa, und spezieller von der Romania in die Balcania und Levante verstanden sein, ein Prozeß, der auf der Balkanhalbinsel vielfach in schriftlicher und mündlicher Tradition seine Spuren hinterlassen hat. Daß solche Thematiken heute nicht nur im Rahmen der Volkskunde gesteigerte Beachtung und Würdigung erfahren, sondern auch in der sprachspezifischen Philologie und vergleichenden Literaturwissenschaft, ist nicht zuletzt ein persönliches Verdienst des hier Gefeierten.

Die Geschichte von Kaiser Trajan und der Witwe in der Romsage, Volkserzählung und Dichtung

Von Claus Riessner

Im frühen Mittelalter erzählte man in Rom die folgende Geschichte: Papst Gregor der Große ging einst über das Forum des Trajan und bewunderte die herrlichen Bauten und Bildwerke, die zu seiner Zeit noch dort zu sehen waren. Dabei erfuhr er, daß der römische Kaiser sich einmal durch eine besondere Handlung der Gerechtigkeit ausgezeichnet habe, wobei sich folgendes zugetragen haben soll: Trajan wollte gerade zu einem Kriegszuge ausreiten, als ihn eine arme Witwe weinend anflehte, zuvor die am Tode ihres einzigen Sohnes Schuldigen zu bestrafen und ihr zu ihrem Recht zu verhelfen. Er sagte ihr zu, die Sache sofort nach seiner Rückkehr zu erledigen, doch die Frau hielt ihn mit den Worten auf: „Und wenn du nicht zurückkehrst?" Als der Kaiser sie damit vertröstete, daß dann sein Nachfolger sich um sie kümmern werde, entgegnete ihm die Frau: „Dein Ansehen wird es nicht vermehren, wenn ein anderer an deiner Stelle mir Recht spricht". Durch diese Worte bewegt, stieg der Kaiser vom Pferd und verhalf der Witwe noch vor seiner Abreise zu ihrem Recht. Die Erzählung von der Gerechtigkeit Trajans ergriff Papst Gregor dermaßen im Innersten, daß er so lange für das Seelenheil des heidnischen Kaisers betete, bis dieser von den Qualen der Hölle erlöst wurde.

In dieser Form etwa wird uns die Geschichte in den beiden Lebensbeschreibungen des Papstes überliefert, die von Paulus Diaconus († um 799) und Johannes Diaconus (Hymmonides; † um 880) stammen [1], und wir haben versucht, sie nach ihren wesentlichen Elementen auf dieser Grundlage nachzuerzählen. Hinzuzufügen ist allerdings, daß die Trajangeschichte sich in der Folge als Interpolation in der Gregorvita des Paulus Diaconus herausstellte [2], während jedoch gleichzeitig ihre Existenz

[1] Migne, Patrologia Latina 75, 56 f. u. 104 f. Beide Versionen wurden übernommen in die Acta Sanctorum, Bd. VIII (Martii T. II, Paris—Rom 1865), unter dem 12. März, S. 135 u. 153.

[2] H. Grisar, in: „Zeitschrift für katholische Theologie" XI (1887), S. 158—173 (Ausgabe des ursprünglichen Paulus Diaconus-Textes).

zu Beginn des 8. Jahrhunderts in der ältesten uns bekannten Überlieferung nachgewiesen werden konnte [3].

Wie weitverbreitet die Geschichte im Mittelalter und noch später war, haben besonders die Studien von Gaston Paris und Arturo Graf überzeugend dargelegt, und wir schließen uns ihren Resultaten im großen und ganzen an [4]. Darüber hinaus setzt sich unsere Untersuchung zum Ziel einzelne Probleme zu erörtern, die sich auf Grund eigener Forschungen im Rahmen unseres Themas aus anderer Sicht darstellen. Wichtig erscheint uns jedenfalls gleich zu Beginn die Feststellung, daß nach den ältesten Zeugnissen die Trajangeschichte direkt mit der Gregorlegende verbunden ist und daß beide Teile der Erzählung auf eine römische Lokaltradition zurückgehen. Wir müssen daher zuerst die Frage klären, auf welche Weise die verschiedenen Elemente der Überlieferung zusammenwirkten, um den Kern der ganzen Geschichte zu bilden, die dann später, vor allem aber seit dem 12. Jahrhundert, weitere Umgestaltungen erlebte.

Papst Gregor der Große (590—604) ist also die Persönlichkeit, zu der die Erzählung von Anfang an in Beziehung gesetzt wird. Die Bedeutung dieses Mannes, der neben Ambrosius, Hieronymus und Augustinus der vierte lateinische Kirchenlehrer wurde, ist bis heute unbestritten, wie sie es schon zu seinen Lebzeiten war [5]. Bemerkenswert ist auch, daß er als Verfasser der *Dialogi,* einer Sammlung von Wundererzählungen in vier Büchern, selbst zum Gegenstand einer Legende wurde, die später nicht nur in die *Acta Sanctorum,* sondern auch in die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine aufgenommen wurde. Zu den hervorragenden Eigenschaften dieses Papstes, dessen Pontifikat in eine für die Stadt Rom besonders schwierige politische Periode fiel, gehört sein Gerechtigkeitsempfinden, wie z. B. die folgende Stelle in einem seiner Briefe beweist, den er an den Exkonsul Leontius in Sizilien schrieb, um ihn wegen eines ungerechten Urteils energisch zu ermahnen: „Bei allen euren Handlungen sollt ihr zuvor die Gerechtigkeit und dann vor allem

---

[3] P. Ewald, Die älteste Biographie Gregors I. Historische Aufsätze dem Andenken an G. Waitz gewidmet, Hannover 1886, S. 17—54. Diese Lebensbeschreibung wurde vollständig herausgegeben von F. A. Gasquet, A Life of Pope St. Gregory the Great, written by a Monk of the Monastery of Witby (Probably about A. D. 713), Westminster 1904. Die Trajangeschichte in Kap. 29 (S. 38 f.).

[4] G. Paris, La légende de Trajan, in: „Mélanges d'histoire et de philologie" XXXV, Paris 1878, S. 261—298.
A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Torino, G. Chiantore, 1923, S. 374—406 (Ausgabe in einem Band).

[5] Vgl. die Artikel in der „Enciclopedia Cattolica" VI (1951), 1112—1126, und im „Lexikon für Theologie und Kirche" IV (1960), 1177—1181.

die Freiheit im Auge behalten“ [6]. Und aus den *Dialogi* ist die von Jacob Grimm in die „Deutschen Sagen“ aufgenommene Erzählung bekannt, wo einem Einsiedler auf der Insel Lipari in einer Vision offenbart wird, wie der Ostgotenkönig Theoderich nach seinem Tode von denen „zu Recht“ der Bestrafung zugeführt wird, die er vorher „ungerecht verurteilt“ hat [7]. Die Mitwelt pries an Gregor nicht nur seine Werke der Fürsorge um die Armen, sondern sie schrieb ihm schon damals die Macht zu, die Seelen aus dem Fegefeuer zu erlösen. Dies bezeugt uns u. a. seine Grabinschrift [8], und die Nachwelt bewahrte die Erinnerung an diesen Papst durch die ihm in Rom geweihte Kirche San Gregorio Magno [9]. Nicht minder bezeichnend für die Entstehung der ganzen Geschichte ist die Gestalt Trajans. In dem Bild, das der griechische Historiker Dio Cassius von diesem römischen Kaiser etwa ein Jahrhundert nach dessen Tod zeichnete, wird unter seinen Charaktereigenschaften neben der Tapferkeit und Einfachheit seiner Lebensgewohnheiten an erster Stelle seine Gerechtigkeit (dikaiotes) hervorgehoben und dabei betont, daß er vom ganzen römischen Volk geliebt wurde. Demgegenüber berichtet derselbe Geschichtsschreiber von dem nachfolgenden Kaiser Hadrian, daß das Volk ihn gehaßt habe, und er erzählt außerdem über ihn eine kurze Episode, die auf merkwürdige Weise mit der Trajangeschichte übereinstimmt [10]. Es ist leicht möglich, daß diese ursprünglich von Hadrian überlieferte Geschichte später auf seinen Vorgänger übertragen wurde, und wir möchten hier daran erinnern, daß Trajan von der spätrömischen Geschichtsschreibung im Vergleich zu seinem Nachfolger überhaupt sehr günstig beurteilt wird [11]. Selbst die schon vorher oder

---

[6] Gregorii I papae registrum epistolarum, XI, 4; ed. L. M. Hartmann, in: Mon. Germ. Hist., Epist. II, 2, S. 263.

[7] Dialogi de vita et miraculis patrum Italicorum IV, 31; ed. U. Moricca, Roma, 1929.

[8] „Esuriem dapibus superavit, frigora veste / atque animas monitis texit ab hoste sacris“. Die ganze Grabinschrift ist zusammen mit der ältesten Lebensbeschreibung Gregors abgedruckt in: Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par l'abbé L. Duchesne, Bd. I, Paris 1886, S. 313 f.

[9] Über die auf dem Caelius in Rom von Gregor II. (715—731) zu Ehren seines großen Vorgängers erbaute und später (1725—1734) im Barockstil völlig neu gestaltete Kirche vgl.: M. Armellini, Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX. Nuova edizione, Roma 1942, Bd. I, S. 627—629.

[10] Dio Cassius, Röm. Gesch. LXVIII, 6, 3 u. 7, 3. Die auf Hadrian bezogene Episode (LXIX, 6, 3) wird kurz wie folgt geschildert: Als der Kaiser die Frau, die ihn um etwas bat, mit der abschlägigen Antwort abfertigte, er habe keine Zeit, soll diese ihm zugerufen haben: „dann höre auch auf, Kaiser zu sein“. Darauf ließ er sich herbei, sie anzuhören.

[11] Eutropius, Breviarium ab urbe condita VIII, 2—5. Wie der Historiker am Schluß berichtet (VIII, 5, 3), habe der römische Senat seit Trajan alle Kaiser mit dem Zuruf begrüßt: „Felicior Augusto, melior Traiano“.

wenig später mit ihren Werken hervortretenden ersten christlichen Historiker, die nicht umhin können, auf die Christenverfolgung unter Trajan hinzuweisen, schildern dieses Ereignis in weit milderem Licht als bei den beiden früheren Kaisern Nero und Domitian [12]. Die Frage, inwieweit solche und ähnliche Zeugnisse das Trajanbild im Mittelalter bestimmt haben, soll jedoch hier nicht weiter erörtert werden, da es unser Thema nicht direkt berührt.

Nach dem bisher Ausgeführten können wir schließen, daß die entscheidende Grundlage für die Entstehung der Erzählung in dem Gerechtigkeitssinn beider Persönlichkeiten zu suchen ist, wozu bei Gregor die christliche Barmherzigkeit (pietas) kommt, was dann letztlich zur Ausformung der ganzen Geschichte als Legende führte. Daneben ist aber noch ein weiteres, nicht minder wichtiges Element zu berücksichtigen. Wir meinen den Ort, von dem die Erzählung ihren Ausgang nahm: das bereits in den frühesten Belegen übereinstimmend genannte „Forum Traiani". Es ist sicher kein Zufall, daß in der Erinnerung des römischen Volkes gerade dieses Forum weiterlebte, das im ausgehenden Altertum und beginnenden Mittelalter als eines der Wunder Roms gepriesen wird [13]. Noch in karolingischer Zeit, als viele antike römische Monumente bereits einem fortschreitenden Verfall preisgegeben oder in Vergessenheit geraten waren, wird es als einziges neben dem schon sagenhaften Forum Romanum, dem einstigen Zentrum der römischen Macht, erwähnt, wie der Anonymus von Einsiedeln in seiner für die Kenntnis des frühmittelalterlichen Rom höchst schätzbaren Beschreibung bezeugt [14]. Wir dürfen daher annehmen, daß Papst Gregor d. Gr. das Forum des Trajan noch in ziemlich gut erhaltenem Zustand erblickte und daß er bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich auch einiges über die Bedeutung der Anlage erfahren hat, wo in römischer Zeit wichtige Ereignisse stattfanden, wie z. B. die Gerichtssitzungen prominenter Persönlichkeiten [15]. In späterer Zeit, als die meisten Gebäude und Denkmäler des Forums, vor allem die herrliche Basilica Ulpia und das in

---

[12] Eusebius v. Caesarea, Kirchengeschichte (hrsg. u. eingel. von H. Kraft, München, Kösel, 1967), Buch II, 25, 5 ff., Buch III, 17 ff. u. 32 ff.
Orosius, Hist. adv. paganos VII, 7, 10 u. 10, 5; VII, 12, 3 (ed. C. Zangemeister, Leipzig, Teubner, 1889).

[13] Ammianus Marcellinus, Röm. Gesch. XVI, 10, 5.
Cassiodor, Variae VII, 6 (Migne, PL 69, 712): „Trajani forum vel sub assiduitate videre miraculum est".

[14] Vgl. die Ausgabe des *Itinerarium Einsiedlense* in: Codice topografico della città di Roma, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, Bd. II, Roma 1942, S. 176—201 (Fonti per la Storia d'Italia, Bd. 88)

[15] Vgl. Pauly-Wissowa, Realencycl. d. class. Altertumswiss., 2. Reihe, 12. Halbbd. (1937), 2078—2081.

der Mitte des Platzes aufgestellte Reiterstandbild des Kaisers, in Trümmern lagen oder verschwunden waren, erregte die bis heute unversehrt an ihrem ursprünglichen Ort stehende marmorne Riesensäule mit dem reliefbedeckten Spiralband das Staunen der Nachwelt und erhielt die Erinnerung an die genaue Lage des Forums stets lebendig.

Höchstwahrscheinlich war jedoch ein Bildwerk, das zur Zeit Gregors und noch später dort existierte, der direkte Anlaß, wenn nicht für die Entstehung der Geschichte, so doch für ihre Verbreitung als römische Stadtsage [16]. Paulus Diaconus wenigstens spricht von den „insignia misericordiae" Trajans, die Papst Gregor dort erblickt habe, doch erlaubt dieser nicht ganz eindeutige Hinweis keine sichere Schlußfolgerung. In späterer Zeit, wie es scheint, nicht vor dem 12. Jahrhundert, entwickelte sich daraus die Vorstellung, daß die Episode aus dem Leben Trajans auf einem Relief (celatura) des Forums dargestellt sei [17], während man im darauffolgenden Jahrhundert von einer Statue sprach, die zur Erinnerung daran dort aufgestellt worden sei [18].

Unterdessen hatte der römische Volksglaube noch ein anderes Monument außerhalb des Trajansforums damit in Verbindung gebracht, den sog. „arcus pietatis" wie uns gegen Ende des 12. Jahrhunderts Gottfried von Viterbo bezeugt, der für solche Sagenstoffe eine besondere Vorliebe hatte und die ganze Geschichte zweifellos an Ort und Stelle erfuhr [19]. Es ist jedenfalls sicher überliefert, daß zur Zeit Papst Gregors auf dem Trajansforum zahlreiche Bildwerke zu sehen waren, die man noch in viel späterer Zeit dort wieder auffand [20] und worunter sehr gut eines der Anlaß für die Entstehung der Geschichte gewesen sein mag.

[16] Wie der unbekannte Mönch im Kloster Witby berichtet, erzählte man die Geschichte zu seiner Zeit in Rom: „Quidam quoque de nostris dicunt narratum a Romanis..." (Gasquet, S. 38).

[17] In den *Annales Magdeburgenses* (Mon Germ. Hist., Scriptores XVI, 112) findet sich unter dem Jahr 118 der folgende Hinweis: „Hic (i. e. Traianus) est pro quo beatum Gregorium flevisse legimus. Nam in eius foro, ubi cuncta Traiani insignia facta expressa sunt, inter cetera hoc quoque mira celatura depictum est...".

[18] Vinzenz v. Beauvais, Speculum Historiale X, 68 (Ausg. Douai 1624): „Statua eius in foro Traiani..." Die Trajangeschichte in Kap. 46.

[19] Gottfried v. Viterbo, Speculum regum, V. 948—957. Im Prosakommentar dazu die folgende Erläuterung: „Porta igitur illa, sub qua ista facta sunt, ulterius porta Pietatis appellata est" (Mon. Germ. Hist., Scriptores XXII, 75). Über die Lokalisierung dieses Monuments, das in anderen Quellen gewöhnlich „arcus Pietatis" genannt wird, vgl. R. Valentini — G. Zucchetti, Cod. top. III (1946), S. 49 f., Anm. 4.

[20] Noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts fand man bei Ausgrabungen an der Stelle des Forums zahlreiche Bildwerke, die von dem Triumphbogen Trajans stammten, der einst an der Südostseite den Zugang zum Forum öffnete. Vgl. R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, Bd. I (Roma 1902, Nachdr. Bologna 1975), S. 223 f.

Noch heute kann jeder Rombesucher, der auf dem Forum Romanum das Innere der (wiederhergestellten) Curia besichtigt, dort eine große Reliefdarstellung bewundern, auf der eine Szene abgebildet ist, die man mit etwas Phantasie ebensogut zu unserer Geschichte in Beziehung setzen könnte [21]. Wie solche Bildwerke und Monumente der römischen Antike im mittelalterlichen Volksglauben zur Entstehung derartiger Geschichten führten, ersehen wir vor allem aus einem Werk, das von einem unbekannten Verfasser kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts in Rom geschrieben wurde und unter dem Titel *Mirabilia Romae* bekannt ist [22]. Es wurde bereits im folgenden Jahrhundert ins Italienische übersetzt (Le miracole de Roma), was das Interesse breiter Kreise für solche Stadtsagen bezeugt und wodurch die so überlieferten Geschichten wieder zur Volkserzählung im eigentlichen Sinne wurden.

Wir bemerken im 12. Jahrhundert eine zunehmende Beschäftigung mit derartigen Sagenstoffen, und daher finden wir auch unsere Geschichte seit dieser Zeit in der ganzen europäischen Literatur des lateinischen Mittelalters verbreitet und z. T. durch neue Varianten bereichert [23]. Es ist deshalb auch kein Zufall, daß die Geschichte jetzt zum erstenmal in einer volkssprachlichen Dichtung erscheint, die fast zur selben Zeit wie die *Mirabilia,* jedoch nördlich der Alpen entstand: es handelt sich um die der frühmittelalterlichen Literaturperiode angehörende *Kaiserchronik* (V. 5839—6096) [24]. Allein schon aus dem Umfang ist zu ersehen, daß der unbekannte Dichter, der sicher in Rom war und hier die Erzählung erfahren haben wird, diese vielfach ausgeschmückt und erweitert hat, wie z. B. durch die Einschiebung einer Gerichts- und Vernehmungsszene, um die Gestalt Trajans als „rex iustus" nach dem Vorbild des Predigtexempels in den Vordergrund zu rücken [25]. Hinzu kommt die

[21] Auf einem der beiden Reliefs, die unter dem Namen „Anaglypha Traiani" bekannt sind, ist eine Frauengestalt (Personifizierung der Provinz Italia?) vor dem auf dem Thron sitzenden Kaiser zu sehen. Über die unterschiedlichen Meinungen der Archäologen zu dieser nicht eindeutig geklärten Szene vgl. G. Lugli, Roma antica. Il centro monumentale, Roma 1946 (Neudr. 1968), S. 160—164.

[22] Vgl. die Ausgabe der ältesten Redaktion der *Mirabilia* im Cod. top. III (1946), S. 17—65. Die Trajangeschichte findet sich nur in späteren Fassungen dieses Werkes.

[23] Vgl. A. Graf, a. a. O., S. 380 ff. Jacobus de Voragine, Legenda aurea, Kap. 10, berichtet, daß Trajans Sohn der Schuldige gewesen sei.

[24] Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen, hrsg. von E. Schröder, in: Mon. Germ. Hist., Dt. Chron. I, 1, S. 188—193 (Neudruck Berlin, Weidmann 1964).

[25] Vgl. die grundlegende Studie von E. F. Ohly, Sage und Legende in der Kaiserchronik. Untersuchungen über Quellen und Aufbau der Dichtung, Münster in Westf. 1940 (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Heft 10); Neudruck Darmstadt 1968, S. 119—128.

dramatische Bewegtheit besonders in der zentralen Szene des Wechselgesprächs zwischen dem Kaiser und der Witwe, indem diese ihn nach dem ersten vertröstenden Bescheid mit beiden Händen am Gewand zurückhält und ihm am Ende kühn ins Gewissen redet, daß er „iemer ân gotes minne" bleiben werde, falls er ihr nicht zu ihrem Recht verhelfe, worauf der Kaiser voll Zerknirschung über die „wîsliche rede" der Frau kein Gegenargument mehr vorbringen kann. Vergleicht man damit die früheren Zeugnisse [26], so tritt an diesem Beispiel besonders schön zutage, wie die ursprünglich um einen anekdotischen Kern gebildete einfache Erzählung, die uns nur in lateinischer Sprache überliefert wurde, sich zur volkssprachlichen Dichtung im Sinne von Erdichtung weiterentwickelt hat.

Eine ebenso wichtige Fortentwicklung erlebt unsere Geschichte im 13. Jahrhundert, denn hier finden wir sie zuerst als Prosaerzählung in der romanischen Volksliteratur. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die Trajangeschichte, nun getrennt von der Gregorlegende, um 1260—1268 in der *Crónica general* des kastilischen Königs Alfons X., des Gelehrten (el Sabio), erscheint [27], der sie in die Lebensbeschreibung des römischen Kaisers mit aufnahm, wie er überhaupt in seiner Weltgeschichte viel altes nationales Sagengut verwertet hat. Quelle ist für ihn das *Speculum historiale* des Vinzenz von Beauvais (siehe oben, Anm. 18), dem gegenüber er jedoch eine ziemliche Freiheit bewahrt, während er etwas später, im letzten Kapitel von Trajans Lebensbeschreibung, die Gregorlegende unabhängig von dieser Quelle unter Hinweis auf das Forum (plaça del mercado) erzählt und dabei von einem dort aufgestellten Bildwerk (ymagen) spricht, wodurch der Papst von der Geschichte Kenntnis erhalten habe. Er hält sich also hier an jene seit dem 12. Jahrhundert verbreitete Überlieferung, die wir schon kurz erörtert haben.

Die in der altspanischen Version, wie schon in der ihr zugrunde liegenden Quelle, erkennbare Tendenz die Trajangeschichte im engeren Sinne und die Gregorlegende als zwei fast selbständige Episoden zu behandeln, tritt etwa zur gleichen Zeit in einem Werk der italieni-

---

[26] In der Gregorvita des Mönchs von Witby (s. oben, Anm. 3) umfaßt das Wechselgespräch zwischen dem Kaiser und der Witwe nur drei kurze Sätze, und noch Paulus Diaconus hält sich im wesentlichen daran. Das entscheidende letzte Gegenargument der Frau findet sich dagegen erst bei Johannes Diaconus: „Nonne, inquit, melius tibi est, ut tu mihi iustitiam facias, et tu pro hoc mercedem tuam recipias, quam alteri hanc transmittas?" Es ist verständlich, daß gerade dieses Argument bei späteren Autoren so vielfältig abgewandelt erscheint.

[27] Primera Crónica general de España ... publicada por R. Menendez Pidal, Madrid 1955, Bd. I, S. 142—145 (Kap. 192—195).

schen Volksprosa zutage, das man früher fälschlich dem Lehrer Dantes, Brunetto Latini, zuschrieb: *Fiore e vita di filosofi ed altri savi ed imperatori* [28]. Bei der Trajangeschichte schließt sich der unbekannte Verfasser sehr eng an sein lateinisches Vorbild (Vinzenz v. Beauvais) an, wogegen er bei der Gregorlegende eine Variante einführt, die schon früher an anderer Stelle bezeugt ist [29]. In teilweise wörtlicher Entsprechung finden wir wenig später die ganze Erzählung in der ältesten italienischen Novellensammlung, dem sog. *Novellino* (Nr. 69) [30], wo sie jedoch im Vergleich zu ihrer Quelle leicht gestrafft erscheint, besonders im Hinblick auf das letzte entscheidende Argument der Witwe im Wechselgespräch mit dem Kaiser. Deutlich erkennbar ist auch die Absicht des unbekannten Verfassers, beide Teile der Erzählung durch einen von ihm geschaffenen anachronistischen Zusammenhang wieder enger zu verbinden, im Sinne *einer* „unerhörten Begebenheit" nach dem bekannten Wort Goethes. Die letztlich der ganzen Geschichte zugrunde liegende Romsage hat somit innerhalb der Volksliteratur ihre Ausprägung als Novelle gefunden nach einer Art und Weise, die Max Lüthi kurz und treffend wie folgt charakterisiert hat: „Sagen stellen einzelne unerhörte Begebenheiten dar, sie sind insofern eine Kleinform der Novelle"[31].

Ihre dichterisch vollendete Form fand die Geschichte durch Dante, der sie im zehnten Gesang des Purgatorio (V. 73—93) in Terzinen so nacherzählt, wie er sie mit seinem inneren Ohr durch das von göttlicher Hand geschaffene „sprechende" Marmorbild vernimmt, das er zusammen mit anderen Szenen der Demut im ersten Kreise des Läuterungsberges erblickt. Es ist bewundernswert, wie der Dichter das auf seine zentralen Elemente reduzierte Wechselgespräch mit dramatischer Spannung erfüllt und am Ende, im Schlußvers der letzten Terzine, die beiden Beweggründe für das Handeln Trajans in dessen Worte zusammenfaßt, die ganz von christlichem Empfinden eingegeben

---

[28] Die Ausgabe von H. Varnhagen, Erlangen 1893, war uns nicht zugänglich. Wir benützten daher die ältere von A. Cappelli, Bologna 1865, S. 58—61 (Scelta di curiosità letterarie o rare dal sec. XIII al XIV, dispensa 63).

[29] Vgl. A. Graf, a. a. O., S. 394 f. u. Anm. 51. Die Variante bringt folgende neue Lösung: Als Papst Gregor von der Gerechtigkeit Trajans hörte, ließ er dessen Grabstätte öffnen und fand alles zu Staub verfallen mit Ausnahme der Zunge, die unversehrt erhalten war; dadurch erhielt er den Beweis, daß der heidnische Kaiser tatsächlich gerecht geurteilt hatte.

[30] Le cento novelle antiche (il Novellino), ed E. Sicardi, Strasburgo s. a. (1909; Bibliotheca Romanica, 71/72), S. 91 f. Zur Überlieferung des Werks vgl. die Hinweise von F. Karlinger, Einführung in die romanische Volksliteratur I, München 1969, S. 58.

[31] M. Lüthi, Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung, Bern u. München, Francke, 1961, S. 7.

sind: „giustizia vuole e pietà mi ritene". Die Frage, ob dem Dichter eine literarische Quelle vorlag oder ob er die Trajangeschichte einschließlich der Gregorlegende in Rom durch mündliche Überlieferung erfahren hat, kann hier nicht erörtert werden, sondern muß den Dante-Kommentatoren überlassen bleiben [32].

Dante hat jedoch mit der Trajangeschichte auch bewußt ein theologisches Problem berührt, indem er den heidnischen und ungetauften römischen Kaiser unter die Seelen der Gerechten im Jupiterhimmel aufnimmt (Paradiso XX, 44 f.), wo er ihn später zusammen mit dem ebenfalls ungetauften Trojaner Ripheus antrifft, während ihm gleichzeitig das Geheimnis der alle menschlichen Begriffe übersteigenden göttlichen Gnade offenbart wird. Die Ungeheuerlichkeit des Vorganges, dessen Lösung Dantes kühnem Dichterflug scheinbar so leicht gelingt, gab jedoch von Anfang an zu nachdenklichen Betrachtungen Anlaß. Dies beweisen schon die ältesten Zeugnisse der Geschichte und dies ist selbst noch in den Worten erkennbar, womit die Erzählung im *Novellino* schließt [33]. Welche Bedeutung man dem ganzen Problem beimaß, ersieht man daraus, daß es noch in späteren Jahrhunderten in Streitschriften erörtert wurde [34].

Wie beliebt die Geschichte noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts war, ersehen wir aus der „Historia des lobwirdigen kaysers Trayani" des Hans Sachs, der die Trajangeschichte ohne die Gregorlegende in einer schwankhaften Verserzählung behandelte [35], wobei er sich ziemlich treu jener Überlieferung anschloß, die im Sohn des Kaisers den Schuldigen sieht (s. oben, Anm. 23). Es entspricht auch der Neigung des Dichters zum Schwankhaften, wenn er dem Wechselgespräch den größten Teil der ganzen Geschichte einräumt und es durch manche dichterische Erfindung bereichert. Wie bei allen seinen Verserzählungen vergißt Hans Sachs auch hier zum Schluß nicht, das gerechte Verhalten Trajans den Mächtigen seiner Zeit, „Kayser, könig, hertzog und fürsten", als mahnendes Vorbild hinzustellen.

---

[32] H. Gmelin verweist in seinem Kommentar zur Göttlichen Komödie (Kommentarband II, Stuttgart 1955, S. 183 f.) bei der Trajangeschichte auf den Policraticus des Johannes v. Salisbury, der die Legende in gleicher Weise berichtet und aus dem sich bei Dante eine deutliche Verbalreminiszenz findet. Von einer ähnlichen Annahme war schon A. Graf, a. a. O., S. 387, Anm. 29, ausgegangen, der allerdings noch andere Quellen in Betracht zog.

[33] Et santo Grigoro orò per lui a Dio: et diccesi per evidente miracolo che, per li preghi di questo santo Papa, l'anima di questo Imperadore fu liberato dalle pene de l'inferno, et andone in vita eterna. Et era stato paghano!

[34] Vgl. A. Graf, a. a. O., S. 402 f., Anm. 65.

[35] Hans Sachs. Hrsg. von A. v. Keller, Band 2, Tübingen 1870, S. 378 bis 380 (Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart, Band 103).

Abschließend noch eine kurze Betrachtung zu unserer Geschichte, die seit ihrer Entstehung als Romsage fast ein Jahrtausend lang in Prosaerzählung und Dichtung lebendig blieb und sich dabei in ihrem Kern bei allen späteren äußeren Umgestaltungen nicht verändert hat. Doch die Frage, wie der Vorfall, der zu der ganzen Erzählung den Anlaß gab, sich in Wirklichkeit wohl abgespielt haben wird, erscheint uns unwesentlich gegenüber der Tatsache, daß Sage und Geschichte von Anfang an darin unlösbar miteinander verbunden sind, wozu wenig später ihre Ausformung als Legende tritt. Vielleicht kommt der unbekannte Mönch im Kloster Witby, der als erster die Geschichte berichtet hat, auch ihrer Urform am nächsten, wenn er das Wechselgespräch zwischen dem Kaiser und der Witwe im Vergleich zu fast allen späteren Fassungen mit der einfachen, aber menschlich so rührenden Frage der ratlos dastehenden Frau ausklingen läßt: „Domine, ait, si inde non venies, nemo me adiuvet". Beim Anblick der hilflosen Frau mag dem Kaiser, der zuerst über den Zwischenfall ungehalten gewesen sein wird, plötzlich zum Bewußtsein gekommen sein, daß ein einzelnes menschliches Schicksal eine ebenso große Bedeutung haben kann wie das Geschick eines ganzen Reiches. Wer dann in der Folge die Geschichte weitererzählte, mag das Bedürfnis empfunden haben, den Worten der Frau einen rationalen Sinn zu geben, um den letzten entscheidenden Schritt des Kaisers zu rechtfertigen und besser verständlich zu machen. Doch wir gestehen, daß wir uns hier nicht mehr sicher sind, ob die Grenze zwischen wahrer Geschichte und Sage schon überschritten ist oder noch nicht. Wir versagen es uns daher, an diese letzte Frage zu rühren, eingedenk der trefflichen Worte Goethes in den „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre": Höchst reizend ist für den Geschichtsforscher der Punkt, wo Geschichte und Sage zusammengrenzen. Er ist meistens der schönste der ganzen Überlieferung.

Der Ackermann aus Böhmen

Von scholastischer Disputation zum spätmittelalterlichen Volksbuch

Von Hellmut Rosenfeld

Zu den kultursoziologischen Erfahrungen gehören Umfunktionierung religiöser Bräuche, Säkularisierung religiös-magischer Riten, Absinken kulturellen Gutes von der Oberschicht zu unteren Schichten, Veränderung des Stellenwertes von Texten. Was Tacitus' Germania c. 40 von der festlichen Umfahrt der germanischen „terra mater" Nerthus im Frühling durch die Lande und zurück zum Tempel berichtet, spiegelt sich in christlichen festlichen Flurumzügen mit dem Muttergottesbild und zurück in die Kirche wider. Uralte religiös-magische Riten gab es, bei denen die Frauen mit frischen Ruten auf die Genitalien geschlagen wurden zur Förderung der Fruchtbarkeit. Das lebte im mittelalterlichen Brauchtum als Schlagen mit der Lebensrute durch Telchorner, Futtler, Fitzler fort und sank zum Kinderbrauch herab: Kinder schlugen mit frischen Zweigen die Erwachsenen an die Beine und heischten Kuchen; am Ostermorgen kamen die Kinder zu den noch im Bett ruhenden Eltern und schlugen mit frischen Ruten auf die Mitte der Bettdecke mit dem Ruf „Stiepe, stiepe, Ostereier" [1]. Das Absinken von der Oberschicht zu Unterschichten zeigte sich schon, als auch das untere Volk statt der einfachen Namen, die bei den Griechen vom Fuchs bis zum Johanneswürmchen, vom Akanthusblatt bis zu Myrte und Eppich gingen, die von der Führerschicht geprägten zweiteiligen Namen aufnahmen, Polykles „weithin berühmt", Nikémachos „siegreicher Kämpfer", Agesílaos „Volksführer", was etwa dem Theoderich „Führer des Volks" entspricht [2]. Solche Namen konnten von unteren Volksschichten nur aufgenommen werden aus Verehrung für die Führer und um etwas von ihrem Glück zu erhaschen. Eine Änderung des Stellenwertes haben wir,

---

[1] H. Rosenfeld: Der Name der Telkorn-(Elkorn-)singer, seine sprachliche Deutung und die dt. Wortsippe germ. *delg, in: Beiträge zur Gesch. d. dt. Sprache 80 (1958), S. 466—488 bzw. 485 ff.

[2] H. Rosenfeld: Zu Systematik und geschichtlichem Form- und Bedeutungswandel der idg. Männer- und Frauen-Rufnamen, in: Name und Geschichte, hg. v. F. Debus und K. Puchner, Münster 1978, S. 137—148.

wenn Jonathan Swifts „Gullivers Reisen" (1726), ein politisch-satirisches Buch, nach Verblassen des Politischen im 19. Jahrhundert und auch durch entsprechende Aufmachung zum Kinderbuch wurde [3].

Einen entfernt ähnlichen Vorgang können wir schon bei dem großen Prosawerk „Der Ackermann aus Böhmen" des Johannes von Tepl beobachten. Nur müssen wir hier die älteste Textform, die nicht erhalten ist, rekonstruieren, wofür die tschechische Dichtung des „Tkadlecek" Möglichkeit und Hilfe bietet. Obwohl sich hier nicht Ackermann und Tod, sondern Weber und Unglück gegenüberstehen, sind die Parallelen und zum Teil wörtlichen Übereinstimmungen mit dem „Ackermann" nicht zu übersehen. Deshalb hat bereits der tschechische Philologe Dobrovský in einem Briefe an Jakob Grimm (4. April 1811) die Vermutung geäußert, der Tkadlecek sei die Vorlage des „Ackermann" gewesen. Seitdem galt bei den tschechischen Literarhistorikern, bei Hanka (1824), Sabina (1866), Sembera (1869), Jirecek (1876), der „Ackermann" als kürzende Übersetzung des Tkadlecek (Tk). Ernst Knieschek hat 1877 herausgestellt, daß der Ackermann gemäß den Hinweisen im 14. Kapitel auf das Jubeljahr 1400 (oder etwas später) zu datieren ist, Tk aber gemäß der Bemerkungen in Kap. 4 über den Brand von Königsgrätz 1408 [4]. Die deutsche Ackermann-Forschung hat gemäß dieser chronologischen Folge seitdem Tk als erweiternde Bearbeitung des deutschen Ackermann von 1401 angesehen. Da jedoch in den Hussitenwirren alle älteren Ackermann-Handschriften verloren gingen und unser frühester Textzeuge sich in einem erst 1449 geschriebenen Sammelband findet, kamen Hammerich [5] und Krogmann auf den Gedanken, den tschechischen Text von Tk bei der kritischen Erschließung des Ackermann-Textes von 1401 heranzuziehen. Für Krogmann steht Tk der Urschrift näher als der Archetyp aller deutschen Handschriften und Drucke [6]. Wenn Krogmann daraufhin viele Textstellen nur aufgrund von Tk gegen alle deutschen Handschriften gebessert hat, so erregt dies denn doch Besorgnis.

Diese Besorgnis wurde Anlaß, die Arbeitsweise des Verfassers von Tk und den Zeugniswert dieses Literaturwerkes neu zu überdenken. Nicht nur, daß Tk anstelle des „herre tôt" Frau Unglück setzt, er änderte auch die ihm vorliegende Allegorie des Schreibers als eines Ackerman-

---

[3] H. Rosenfeld: Zur Geschichte und Struktur des romanischen Volksbuches, ein Tagungsbericht, in: Aus dem Antiquariat 6 (1977), S. A 304 f.

[4] Ackermann aus Böhmen, hg. v. Johann Knieschek, Prag 1877.

[5] Der Ackermann aus Böhmen, hg. v. L. L. Hammerich / G. Jungbluth, Kopenhagen 1951. Vgl. dazu H. Rosenfeld, Studia neophilologica 25 (1953), S. 87—94.

[6] Johannes v. Tepl: Der Ackermann, hg. v. Willy Krogmann, Wiesbaden 1954, S. 86.

nes mit der Schreibfeder in die eines Webers. Sagt Ak 3,1 „ich bins genannt ein ackermann, von vogelwat ist mein pflug", so stellt Tk 7,5—8 dem entgegen: „Ich bin ein Weber gelehrten Standes, kann ohne Holz, ohne Rahmen und ohne Eisen weben, mein Schiffchen, mit dem ich anzettele, ist aus Vogelwolle, mein Garn ist aus dem Gewand verschiedener Tiere, der Tau, der meinen Acker benetzt, ist kein gewöhnliches Wasser, kein einfaches Wasser, ist aber mit gewöhnlichem Wasser benetzt." Hier, wo von der Tinte die Rede ist, fällt Tk also aus dem Rahmen seiner Weberallegorie zurück in die Ackermann-Allegorie. Er bringt dabei etwas, was unserem deutschen Ackermann-Texte (Ak) fehlt. Hat er dabei etwas erhalten, was 1401 im Ak stand und nur von den späteren Handschriften ausgelassen wurde? Oder hatte er eine andere, eine ausführlichere Vorlage, als sie ihm Ak bieten konnte?

Es ist das unbestreitbare Verdienst von Hrubý, nachgewiesen zu haben, daß sowohl an dieser Stelle wie auch an vielen anderen eine gemeinsame Vorlage von Tk und Ak durchschimmert [7]. In Ak sind alle Zitate kurz und zusammengefaßt und oft ohne Herkunftsangabe, im Tk sind sie ausführlich und mit präziser Herkunftsangabe. In Ak 30,30 heißt es z. B. „Aristotilem und Avicennam klagen noch heute vil leut . . ."; Tk 87, 349—355, aber spricht davon, daß der Kommentator des Aristoteles im dritten Buche vom Himmel gegen Avicenna polemisiert und ihn des Irrtums überführt habe, und tatsächlich findet sich im Averroes-Kommentar zu Aristoteles De caelo die Stelle, die hier sinngemäß zitiert wird [8]. Das Averroeszitat zeigt, mit welchem scharfen Verständnis der Autor der Vorlage die logischen Argumente zusammenfaßte. Tk hat zwar das Averroeszitat bewahrt, freiwillig dabei die Logik der Widerlegung verstümmelt, aber den charakteristisch mittelalterlichen Autoritätsbeweis treu bewahrt. Ak (1401) hat die formale Struktur der Syllogismen umgestaltet, die Aristoteleszitate gestrichen, aber die strenge Logik der Vorlage der Widerlegung seines Klägers einverleibt [9]. Das zeigt, daß Tk keinesfalls aus Ak schöpfen kann, sondern daß beide auf die gemeinsame Vorlage zurückgehen, wobei Tk sie ausführlicher, aber gelegentlich verstümmelt, wiedergibt, während Ak sehr stark kürzt, aber sinnvoll.

Wir erfahren aus Tk aber auch das Alter dieser Vorlage. Tk 18, 54—56, sagt: „Willst du, daß wir dich mehr ehren als den Kaiser Julius oder den König Alexander oder den guten, wahrhaft guten Kaiser Karl, zur Zeit den böhmischen König?" Diese Stelle kann nicht erst in den 1408, also zur Zeit von Kaiser Wenzel († 1419), verfaßten Tk eingefügt worden

[7] Antonín Hrubý: Der Ackermann und seine Vorlage, München 1971.
[8] Hrubý, S. 68.
[9] Hrubý, S. 131.

sein, sondern muß vom Tk unverändert aus der Vorlage übernommen sein [10]. Mithin wurde die gemeinsame Vorlage von Tk und Ak zu Lebzeiten von Kaiser Karl IV. († 1378) verfaßt!

Kann Johann von Tepl, der 1401 in Saaz den Ak schrieb, schon diese gemeinsame Vorlage verfaßt haben? Hrubý glaubt nicht, daß der Verfasser der Vorlage und des Ak identisch seien. Es paßt aber alles gut zusammen. Der Vater des Johannes von Tepl, Henslin von Sitbor, starb vor dem 7. Mai 1375. Wie aus einem Briefe seines Neffen Leonard, Erzpriester im Lavanttale in Kärnten, der sich um Henslins Nachlaß kümmert, also wahrscheinlich 1375 geschrieben wurde, hervorgeht, war Johannes bereits Notar in Saaz [12]. Johannes hatte sein Studium mit dem „Magister artium" abgeschlossen [13], und zwar nicht in Prag, denn dort ist er nicht nachweisbar, sondern wahrscheinlich in Paris, das im Ak 18, 31 erwähnt wird. Auch hat Johannes ja die typisch französische Todesikonographie in Ak. 16. Kapitel verwandt [14]. Er war dann einige Zeit in der kaiserlichen Kanzlei (wohl mehr als Anlernling) tätig, denn der Saazer Rat nennt ihn 1411 „tabellio imperialis" [15]. Sein Vetter, der oben erwähnte Erzpleban Leonard, droht dem Pleban Cubico in Mutynyn bei Hostau, der den beiden Söhnen das Erbe ihres Vaters Henslin vorenthielt, mit Anzeige bei Kaiser Karl persönlich [16]. Mithin muß Johannes dem Kaiser bekannt gewesen sein.

Johannes' Vater Henslin von Sitbor starb als Pfarrer von Sitbor, einem tschechischem Dorfe [17]. Wären seine beiden vom Erzpriester Leonard erwähnten Söhne illegitim geboren, so wären sie nicht erbberechtigt. Henslin wird also erst als Witwer Priester geworden sein. Um Priester zu werden, brauchte man keinerlei theologischen Vorkenntnisse und Ausbildung, sondern nur die Kenntnis der Liturgie und einiger Gebete [18].

---

[10] Hrubý, S. 10 f.

[11] Hrubý, S. 193 ff.

[12] Abdruck des Briefes bei Krogmann (Ausgabe), S. 24—26, sowie Krogmann: Neue Funde der Ackermannforschung, in: Wege der Forschung 143 (1968), S. 526—443 bzw. 537 f.

[13] In den Prager Universitätsunterlagen findet sich Johannes' Name nicht, jedoch ergibt das Akrostikon des Schlußgebetes im Ak „Johannes MA". Ferner bezeichnen Prager Urkunden vom 2. 10. 1404 und 11. 3. 1413 ihn als „magister" (vgl. Krogmann, Ausgabe, S. 24).

[14] H. Rosenfeld: Das römische Bild des Todes im Ackermann, ZfdA. 72 (1935), S. 241—247; Neudruck in: Festgruß Hellmut Rosenfeld zum 70. Geburtstag, Göppingen 1977 (GAG Nr. 234), S. 11—17.

[15] Briefauszug bei Krogmann (Ausgabe), S. 27 f.

[16] Vgl. Anm. 12.

[17] Krogmann (1968), (s. Anm. 12), S. 541.

[18] H.-Fr. Rosenfed / Hellmut Rosenfeld: Dt. Kultur im Spätmittelalter 1250—1500, Wiesbaden 1978, S. 263.

Die Überwechslung eines Witwers in den geistlichen Stand war nichts Seltenes. Auch der als Politiker und als Veranlasser des Nibelungenliedes von 1203 bekannte Bischof Wolfger von Passau hatte einen legitimen Sohn Ottokar, der Chorherr in Passau war [19]. Wolfger wurde 55jährig am 2. Juni 1191 zum Priester, wenige Tage später (9. Juni 1191) zum Bischof geweiht [20]. Da der Erzpriester Leonard in dem erwähnten Briefe Henslin von Sitbor „dominus" nennt und ein enges Verhältnis zu dem mächtigen Adelsgeschlecht der Herren von Rosenberg („nobiles de Rosenberk") andeutet, könnte er dem Patriziat oder Adel angehört haben.

Es spricht alles dafür, daß die Witwerschaft des Vaters der Anlaß für Johannes v. Tepl war, die etwa 1370/75 verfaßte „Vorlage" von Tk und Ak zu schreiben. Nicht umsonst erwägt der Kläger in Ak 27, 9 f. „Warzu sol ich mich nu wenden, in werltlich oder in geistlich ordenung?": damit wird ja gewissermaßen der Übertritt des Vaters in den geistlichen Stand bereits angekündigt. Wir dürfen annehmen, daß der frischgebackene Pariser magister artium, als sein Vater Witwer wurde, seine Ehre und sein ganzes Wissen eingesetzt hat, um in einer Art scholastischen Disputation dem Vater auf akademische Weise Trost zuzusprechen. Unmittelbarer Anlaß war das Seneca zugeschriebene Streitgespräch zwischen einem Witwer, der den Tod seiner Frau beklagt, und einem ihm widerspenstigen Gegner [21]. Ferner besaß Johannes von Tepl nachweislich einen Sammelband aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, der den sogenannten „Tractatus de crudelitate mortis", ein Streitgespräch mit dem Tod in 26 Strophen [22] enthält, und auch der weitverbreitete „Dialogus mortis cum homine" [23] war ihm sicher bekannt.

Jedenfalls war das, was der junge magister artium dem verwitweten Vater darbot, in die Form einer scholastischen gelehrten Disputation gekleidet und mit typisch mittelalterlichen Autoritätsbeweisen versehen, ein Bravourstück des eben von der Pariser Universität Zurückgekehrten. Da im damaligen Böhmen die gesamte Oberschicht dreisprachig (lateinisch-, tschechisch-, deutschsprechend) war, könnte diese sogenannte Vorlage, diese Disputation 1370/75 in jeder der drei Sprachen verfaßt

---

[19] H. Rosenfeld: Die Datierung des Nibelungenliedes Fassung *B und *C durch das Küchenmeisterhofamt und Wolfger von Passau, in: Beiträge zur Gesch. d. dt. Sprache 91 (1969), S. 104—120 bzw. 115.
[20] F. v. Krones, ADB 44 (1898), S. 124—126.
[21] Krogemann (Ausgabe), S. 44—46.
[22] A. Blaschka: Das Modellbuch des Ackermann-Dichters, Abhandlungen d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig 57 (164/56) Heft 2, S. 45—62 bzw. 52—57 (Text nebst Übersetzung); Krogmann (1968), S. 528—531 (lat. Text).
[23] Krogemann (Ausgabe), S. 42—44.

sein [24]. Das Wahrscheinlichste ist jedoch, daß der von der nur lateinsprachigen Universität Zurückgekehrte diesen Text auch lateinsch verfaßte. Das hat schon Newald 1953 vermutet [25] und kann heute als so gut wie sicher gelten, auch angesichts der eben genannten drei lateinischen Vorbilder für das Werk.

Die deutsche Fassung von 1401 ist also die zweite Stufe, eine Stufe, die die lateinische Stilistik auf die deutsche Sprache überträgt. Dabei wird alles Scholastische abgestreift, die wörtlichen Zitate meist weggelassen und, wie es im Widmungsbrief ausdrücklich heißt: „Hier wird ein langes Thema gekürzt, hier ein kurzes Thema gedehnt". Weiter heißt es: „Es zeigen ihr Bestes auch viele andere und gleichsam alle irgendwie möglichen und unmöglichen Kleinigkeiten der Stilkunst, die man in unserer ungelenken Sprache verwenden kann." Der Dichter ist also stolz, ein stilistisch durchgearbeitetes deutsches Wortkunstwerk vorlegen zu können. Es wird meist völlig übersehen, daß Johannes de Tepla in diesem seinen Widmungsbrief an Peter Rothers in Prag nach „Epistola" und dem Adressaten ausdrücklich zufügt „cum libello ackermann de novo dictato" [26], ihn also als Begleitbrief „zu dem Büchlein Ackermann, das völlig neu gedichtet ist" bezeichnet. Genau das sagt er im Brief selbst: „Ich überreiche euch dieses ungefüge und bäuerliche, aus deutscher Sprache zusammengeschriebene Machwerk, das eben vom Amboß kommt." Es handelt sich um eine radikale Kürzung des spätmittelalterlichen Streitdialoges, aber um eine wohl abgewogene, und zugleich wird der Streit um die Todesberechtigung von der philosophisch-naturalistischen auf die theologisch-ethische Ebene verlegt [27].

Hrubý hält es für ausgeschlossen, daß der nüchterne gelehrte Verfasser der Disputation von 1370/75 derselbe Mann sein kann, der die geniale Umarbeitung von 1401 vornahm, und verneint es mehr oder weniger. Es war ja auch nicht derselbe Mensch, der als junger Magister von ca. 25 Jahren die scholastische Disputation von 1370/75 schrieb, wenn nun nach fast 30 Jahren der lebenserfahrene Notar und Rektor der

---

[24] Johannes' Vater war zuletzt Pfarrer in dem rein tschechischen Dorf Sitbor, Johannes selbst mehrere Jahrzehnte Rektor der zweisprachigen Saazer Schule, an der ein Schüler wegen Nichtkenntnis des Tschechischen Schwierigkeiten hatte (Hrubý, S. 203, Anm. 26), hatte einen tschechischen Schwiegersohn und wurde 1411 Notar der Prager Neustadt, deren Rat zu gleichen Teilen aus Deutschen und Tschechen bestand.

[25] Richard Newald: Dt. Literatur im Zeitalter des Humanismus, Dt. Vierteljahresschrift f. Litw. 27 (1953), S. 309—326 bzw. S. 310 f.

[26] K. J. Heilig: Die lat. Widmung des Ackermann aus Böhmen, in: Wege der Forschung 143 (1968), S. 130—147; Brieftext auch bei Krogmann (Ausgabe) S. 9 f.

[27] Hrubý, S. 212 f.

Saazer Schulen, gereift und vom Leid geprüft, sich erneut ans Werk macht. Daß er in seinem Widmungsbrief an Rothers ausschließlich von der stilistisch ausgewogenen Form spricht, besagt nur, daß diesem nüchternen Gelehrten und Mann der Praxis von Notariat und Schule die stilistische Durchformung allein es erlaubte und ermöglichte, zu sagen, was er litt, dem Schmerz um die im Kindbett gestorbene Gattin Ausdruck zu verleihen.

Die deutsche Fassung des Ak von 1401, bleibt ja nicht im Vorfeld philosophischer unverbindlicher Spekulationen wie die scholastische Disputation von 1370/75. Jetzt hat er den Tod und das Leid am eigenen Leibe erfahren und verwandelt deshalb die einstige unverbindliche und unentschieden ausgehende Disputation in eine christliche Todeserfahrung. Jetzt wird Gott als Richter über die Streitenden gesetzt, der den Tod in seine Schranken verweist und ihn zum Werkzeug seiner Vorsehung macht. Das unverbindliche Streitgedicht wird also zum Trostgedicht. Der vom Schmerz Aufgewühlte findet in Gott seine Geborgenheit und kann deshalb das Streitgespräch einmünden lassen in fromme christliche Devotion, eine ohne die Anrufung der Nothelfer und Heiligen auskommende litaneiartige Fürbitte für die Verstorbene, verbunden mit einer alle Register christlicher Vergleiche für das Numinose ziehenden Preisung Gottes, so daß das Streitgedicht sich durchringt zu einem „Amen" zu Gottes Vorsehung und Fügung. Der Ak von 1401 bleibt das weltanschauliche Bekenntnis eines einzelnen, auch darin, daß in einer Zeit höchster Blüte des Heiligen- und Nothelferkultes jeder Hinweis auf die Heiligen und selbst auf Maria fehlt und nur Gottvater selbst angerufen wird. Das Werk war hinsichtlich seines Inhalts und erst recht hinsichtlich seiner kunstvoll stilistischen Durchformung von hoher Qualität und nicht für eine breite Masse bestimmt. Wie konnte es zu einer Art Volksbuch werden?

Ich habe anderwärts eine erste Welle mittelalterlicher Volksliteratur aufgewiesen, die vor allem für Frauen bestimmt war und deshalb Probleme von Ehe, Liebe, Eifersucht, Keuschheit und fraulicher Heroik bevorzugte. Eine zweite Welle von Volksliteratur zieht die Erfindung der Brille für Alterskurzsichtige im 15. Jahrhundert nach sich [28]. In den Alternden wird ein neues Lesepublikum gewonnen, das bestimmte Ansprüche stellt. Neben volkstümlichen Erzählungen von Weltweite und Abenteuer, die den Alternden Ersatz bieten für die ihnen nicht mehr

[28] H. Rosenfeld: Probleme der Entstehung von Volkspublizistik am Rande der Hochliteratur im ausgehenden Mittelalter (Résumé), Bericht d. internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum roman. Volksbuch 1977, S. 89—92; ders.: Erzählende Volkspublizistik im ausgehenden Mittelalter, Französische Spielkarten um 1500 als Dokumente verlorener Volksliteratur, Gutenberg-Jahrbuch 1978, S. 10—15.

mögliche eigene Aktivität, treten Sachbücher, Chroniken und religiöse Literatur, das heißt Legenden, Andachtsbücher und Auseinandersetzungen mit dem Problem des Todes, z. B. Totentanzbilderbogen, Totentanzbücher, und die „Ars moriendi" in der Volkssprache. Manchmal wurden für ein anderes Publikum gedachte Werke durch die Aufmachung, Format oder Illustration den Alternden schmackhaft gemacht. Das Hausratgedicht des adeligen Hagenauer Schöffen Konrad von Dangkrotzheim von 1431, die Aufbauschung eines volkstümlichen Hausratbilderbogens auf 536 Verse als Neujahrsgeschenk für einen adligen reichen Freund, wurde als reines Sachbuch aufgefaßt und noch 1531 (sicher nicht zum ersten Male) mit einem kleinen Zusatz volkstümlich auffrisiert und als reines volkstümliches Sachbuch dargeboten [29]. So ähnlich geht es auch mit dem Ackermann aus Böhmen von 1401. Bereits Diebolt Lauber in Hagenau, der eifrige Verbreiter illustrierter Literatur durch eine Werkstatt mit mehreren Schreibern und Illustratoren, führt in seiner Bücheranzeige von 1445 auf: „der ackermann und belyal gemalt" [30]. Schon die älteste erhaltene Handschrift vom Ak. (1449) bringt in einer Zeit, in der Titelblatt und Titel sich erst durchzusetzen beginnen, einen sogenannten Argumentum-Titel, das heißt eine den Inhalt der volkstümlichen Schrift in mehreren Sätzen wiedergebende Überschrift. Argumentum-Titel wurden geschaffen, weil man diese kleineren Werke, die man vorrätig hielt, auf einem Holzbrett festmachte und Vorübergehenden zur Ansicht darbot. Die ausführliche Inhaltsangabe sollte Leser bzw. Verkäufer anlocken [31]. Bei der Handschrift A (1449), die wohl ursprünglich einzeln verkauft werden sollte und erst später mit anderen Schriften zusammengebunden wurde, lautet dieser Argumentum-Titel folgendermaßen:

> „In dem büchlein ist beschrieben ein Krieg, wie einer dem sein liebes gestorben ist, schiltet den tot; so verantwortt sich der tot: also seczt der clager je ein cappittel und der tot das ander bis an das ende; der cappittel seint vierunddreyssig, dorinn man hubsches synnes getichtes behendigkeit wol findet, und begynnet also der ackermann mit seyner clage anzuvahen das erste cappittel.

Bei aller Ausführlichkeit nivelliert dieser Titel, indem er Gottes Entscheidung als 33. Kapitel und Rede des Todes und das Schlußgebet als 34. Kapitel erscheinen läßt (im Text selbst werden diese beiden Fehler weder in dieser Handschrift noch in den Drucken gemacht). Das Ganze

[29] H. Rosenfeld: Konrad Dangkrotzheim, Verfasser-Lexikon d. dt. Lit. des Mittelalters, 2. Aufl., 2 (1979), S. 30—42; — Textausgabe ist geplant.
[30] R. Kautzsch: Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, Zentralblatt f. Bibelw. 12 (1895), S. 57—113.
[31] H. Rosenfeld: Titel, in Reallexion d. dt. Literaturgesch., 2. Aufl., Bd. 4 (1980).



Abbildung: Ackermann-Druck, Bamberg 1461

wird als „behendiges Gedicht hübschen Sinnes" etwas unbestimmt gerühmt. Der älteste Druck in Bamberg bei Albrecht Pfister (ca. 1461) hat wortwörtlich den gleichen Argumentum-Titel (nur ist das nach „liebes" fehlende „weib" nach einer besseren Vorlage richtig eingesetzt). Auch alle weiteren Drucke (Bamberg 1463, Basel 1473, 1474 [32], Eßlingen 1474, Augsburg 1484, Heidelberg 1490, Straßburg 1500, 1502) haben diesen oder einen ähnlichen Argumentum-Titel, der alle diese Drucke als Volksbücher kennzeichnet. Schon Albrecht Pfister hatte 1461 und 1463 ein weiteres Merkmal volkstümlicher Drucke zugefügt, indem er dem eigentlich jeder Illustrierung widerstreitenden philosophischen Streitgespräch fünf Holzschnittillustrationen beigab, und auch bezüglich der Illustration sind ihm die meisten anderen Drucker gefolgt.

Mit Argumentum-Titel und Illustrierung wurde das geniale Wortkunstwerk auf die Ebene der Volksbücher für jedermann herabgedrückt. Das revolutionäre Werk von 1401 hatte seine Aktualität eingebüßt und bekommt durch die volkstümliche Aufmachung den Stellenwert eines

[32] Der Ackermann aus Böhmen in Abbildung des Drucks e 1, hrsg. von H. H. Menge, Göppingen 1975 (Litterae Nr. 37).

Volksbuches. Wer als Alternder eine Auseinandersetzung mit dem Problem des Todes suchte, jeder Verwitwete, der seiner Gattin nachtrauerte, jeder, den die Frage nach dem Sinn des Todes plagte, fand nun bei dieser volksbuchartigen Aufmachung im Ackermann, geistreich in Rede und Gegenrede aufgespalten, eine „behendige", das heißt abwechslungsreiche Erörterung seiner Grübeleien und Probleme, fand darin Erleichterung und Trost und Hinleitung zu dem Gott, der aller Schicksal in seinen Händen hält. Der weite Weg von der scholastischen rein philosophisch-unverbindlichen lateinischen Disputation über eine durch eigenen Schmerz geläuterte und gereifte religiös-ethische deutsche stilistisch abgewogene Kunstprosa zum schlichten Volksbuch für jedermann war zurückgelegt, ein nur für eine Elite gedachte Auseinandersetzung zum tröstlichen religiösen Volksbuch für viele geworden.

Analyse einer portugiesischen Volkserzählung: „João Soldado que Meteu o Diabo no Saco"

Von Arnaldo Saraiva

„João Soldado que Meteu o Diabo no Saco" („João Soldado" — oder Hans der Soldat, der den Teufel in seinen Sack steckte") ist eine alte portugiesische Volkserzählung, die jahrhundertelang mündlich überliefert wurde, und die heute von Zeit zu Zeit von einem Verleger populärer Literatur in Porto (Rosa Celeste de Castro Fernandes) und einem anderen in Lissabon (Livraria Barateira) in Auflagen von Tausenden Exemplaren herausgegeben wird. Es handelt sich dabei um eine Ausgabe in kleinem, für die Kolportageliteratur typischen Format, die häufig auf Märkten und auf der Straße zu sehr niedrigen Preisen (2.50 $) verkauft wird und für das vom Verleger als „interessantes Buch, das die Geschichte eines Soldaten erzählt, dem es dank seiner Schlauheit und Geschicklichkeit gelang, den Teufel in seinen Sack zu stecken" geworben wird.

Der Text ist, so wie er heute publiziert wird, voller Archaismen, aber es ist schwierig, ihn zeitlich einzuordnen; dennoch kann man die Behauptung aufstellen, daß die Originalfassung, die wohl im Laufe der Jahrhunderte kleine Veränderungen erfahren hat, wenigstens aus dem 17. Jahrhundert stammt.

Der Inhalt der Erzählung ist folgender:

> João Soldado, der dem König 24 Jahre lang gedient hat, wird entlassen, weil er alt und unbrauchbar geworden ist. Als er fortgeht, gibt man ihm nur vier Heller und ein Brot. Auf seinem Weg trifft er Christus und den hl. Petrus, die ihn um Almosen bitten. João Soldado teilt mit ihnen sein Brot (jeder bekommt ein Drittel davon). Er trifft sie ein zweites Mal, der hl. Petrus bittet ihn wieder um Almosen, und João Soldado teilt mit ihnen das Drittel seines Brotes, das er nicht gegessen hatte. Aber diesmal ißt er sofort das Drittel vom Drittel seines Brotes, denn er fürchtet, daß ihn wieder jemand darum bittet, es mit ihm zu teilen. Und wirklich, Christus und der hl. Petrus kreuzen wieder seinen Weg; der hl. Petrus bittet ihn um Almosen und João Soldado teilt seine Heller mit ihnen. Danach weiß er nicht, was er mit dem ihm verbliebenen Geld machen soll. Er denkt, daß er sich sein Brot verdienen muß. Aber der hl. Petrus bittet Christus, etwas für João

Soldado zu tun. Christus erklärt sich einverstanden und bittet den hl. Petrus João Soldado zu fragen, was er wolle. João Soldado denkt nach und antwortet, daß er sich die Fähigkeit wünsche, alles, was er wolle, in seinen Sack stecken zu können — und er erhält sie.

João Soldado kommt ganz nahe an das Zelt eines Dorfbewohners und seines Sohnes. Er sieht darin Brote und Würste. Er ruft: „Kommt in meinen Sack" — und er sieht, die Brote und Würste verschwinden darin. Am Abend kommt er an einen anderen Ort. Er wendet sich an den Bürgermeister, um ihn um eine Unterkunft zu bitten. Der Bürgermeister schlägt ihm vor, in einem Bauernhof zu übernachten, wo niemand hingehen will, weil darin ein Verurteilter gestorben war. João Soldado, der keine Angst hat, willigt ein und findet dort einen „Ort des Überflusses". Als er gerade im Keller trinkt — da er Wein gerne hat und auch keine Angst haben will — hört er eine Stimme aus dem Kamin, die sagt: „Kann ich herunterfallen". Er antwortet: „Falle, wenn du Lust dazu hast", und ist erschrocken, als er Stück für Stück den Körper des Verurteilten herunterfallen sieht, der ihn bittet, die Erde auszuheben. João Soldado lehnt es ab, denn er will niemandem mehr einen Dienst erweisen, ohne seinen Lohn dafür zu kennen, und das Gespenst beginnt selbst, drei Gruben zu graben, die Kupfer, Silber und Gold enthalten. Dann bittet es João Soldado, das Kupfer den Armen zu geben und mit dem Silber Messen für seine Seele zu bezahlen. Wenn er das mache, fügt das Gespenst hinzu, dann stehe ihm das Gold zu. Er tut es, wird reich, und die Seele des Gespenstes ist gerettet.

Luzifer will sich an João Soldado rächen und nimmt den Vorschlag eines kleinen Teufels an, der bereit ist, ihm unseren Helden zu bringen. Dieser hat seinen Sack nicht bei sich und bittet den kleinen Teufel, auf einen Feigenbaum zu steigen, was dieser tut, da er Feigen gerne hat. João Soldado hat Zeit, seinen Sack zu holen und ruft: „Komm in meinen Sack". Der kleine Teufel verschwindet darin und João Soldado versetzt ihm eine Tracht Prügel. Darauf kommt Luzifer selbst, João Soldado zu holen, der ihn mit seinem Sack erwartete. Es widerfährt ihm dasselbe und er sieht sich sogar gezwungen, die Hölle zu schließen, damit João Soldado nicht hineinkommt.

Kurz vor seiner Todesstunde kommt João Soldado mit seinem Sack zum Himmel. Der hl. Petrus versucht ihn aufzuhalten, um ihn nach seinen Verdiensten zu fragen, aber er antwortet, daß die 24 Jahre, während welcher er dem König ohne einen anderen Lohn als einem Brot und vier Hellern gedient habe, genug sind; und da der hl. Petrus nicht einverstanden ist, ruft er: „Komm in meinen Sack" — und erreicht den Himmel, den er für ein „Invalidenspital" hält.

Diese Erzählung gehört zu einer bekannten Gattung von abendländischen Volkserzählungen, deren Antiheld der Teufel ist, das Urbild der List — wie die Frau auf anthropomorpher und der Fuchs auf zoomorpher Ebene — und deren Held ein einfacher Mann aus dem Volk ist, der, anders als Doktor Faust, den teuflischen Versuchungen widerstehen kann. Aber das semantische Gebilde der Erzählung ist ziemlich komplex und strukturiert. Es kommen andere als die religiösen Werte ins Spiel, und die Variablen und Varianten des Stereotypus der Gattung oder Art

rechtfertigen, wie man sehen wird, das besondere Interesse, das die Erzählung bei den Hörern und Lesern aus dem Volk geweckt hat. Und das, trotz mancher logischsemantischer Inkohärenzen der Einzelheiten, mancher abnormer Pausen, mancher stilistischer Schwächen — aus Unachtsamkeit des Erzählers, der Erzähler? Aus Zwang zu knappem Bericht? Aus Mißachtung mancher Erzählregeln der Hochliteratur? Diese Inkohärenzen, Pausen und Schwächen scheinen auf die Rezipienten (aus dem Volk) der Erzählung und ebenso auf ihren individuellen oder kollektiven Ursprung hinzuweisen und sprechen sicher für ihre lange populäre Tradition und ihren grundsätzlich oralen Charakter, selbst wenn sich zu einem gegebenen Zeitpunkt der Erzähler an die „verehrten Leser" wendet. Hier einige Beispiele dafür:

1. „Ich habe euch zu erklären — sagte João Soldado im Selbstgespräch".
2. Unmittelbar nacheinander wird der hl. Petrus als *junger* Diener Christi und als *Kahlköpfiger* beschrieben.
3. João Soldado besitzt nur vier Heller *(vinténs)*, aber er gibt dem hl. Petrus einen *„pataco"* (eine andere alte portugiesische Münze) und behält den zweiten (ohne daß der Text Aufschluß darüber gibt, was er damit macht).
4. João Soldado befindet sich im Keller, als das Gespenst „herunterfällt", aber im Text heißt es, daß die beiden danach in den Keller gehen.
5. „Nacheinander fielen die vier Viertel eines Menschen herunter, dann der Kopf".
6. Man weiß nicht, ob João Soldado Christus und den hl. Petrus erkannte, als sie ihn um ein Almosen baten, oder später. Der Zusammenhang und die verglichene Literatur führen uns zu der Annahme, daß er sie nicht erkannte. João Soldado ist jedoch nicht erstaunt, als er die Zauberkraft erhält.
7. Die Formel „Komm in meinen Sack" ist beim hl. Petrus erst wirksam, als sie wiederholt wird, und nicht das erste Mal.

Kann man dabei von einer Zerstreutheit des Autors (des individuellen oder kollektiven) der Erzählung sprechen? Entstehen die hier angeführten Beispiele durch die Knappheit der Volkserzählung? Wir wissen auf alle Fälle, daß die Volkserzählung den logischen und stilistischen Regeln der nicht-volkstümlichen Erzählung wenig Beachtung schenkt und vielmehr jene bevorzugt, welche die Erzählstrukturen betreffen. Das beweist: „João Soldado".

Der Text beginnt mit dem Topos „Es war einmal", der den Abstand des Berichterstatters zur Zeit des Berichtes festlegt, der aber in erster Linie als Einleitung der Erzählung zu werten ist. Die historische Verankerung wird etwas später durchgeführt: „zur Zeit als unser Herr Jesus Christus auf dieser Erde wandelte". Der Zusammenhang legt aber die Interpretation des „zur Zeit als" nicht als eine bestimmte Zeit (das 1. Jahr-

hundert unseres Zeitalters), sondern als eine mythische oder unbestimmte Zeit nahe. Die verschiedenen Zeitabschnitte der Erzählung sind überdies im allgemeinen nur sehr schwach abgegrenzt, als ob die zeitliche Dimension dem Erzähler (und so auch den Hörern und Lesern) ganz oder fast gleichgültig wäre, oder als ob der Abstand zwischen einem weit zurückliegenden „einst" und einem „gestern" nicht zuträfe, da das, was zutrifft, die Bedeutung „vergangen" (das heißt erlebt, wirklich) hat.

Wie üblich folgt auf den Topos „es war einmal" ein anderer von unterschiedlicher Art: die Anspielung auf den Helden der Erzählung („Es war einmal ein Bursche"), der sofort als: 1. guter Herkunft, 2. sehr arm, 3. Soldat während 24 Jahren beschrieben wird. Aber anders als der erste Absatz, der Titel der Erzählung (und auch der Untertitel: „Geschichte des João Soldado") und der Name der Titelfigur anzukündigen scheint, steht im 2. Absatz nicht mehr die erzählerische Schilderung des Lebens des João Soldado

— *vor* seinem Militärdienst (zukünftiger Soldat)

— *während* seines Militärdienstes (Soldat)

im Brennpunkt, sondern setzt erst wieder

— *nach* seinem Militärdienst (Ex-Soldat)

ein.

Die zwei ersten Zeitabschnitte umfassen sechs Zeilen der Erzählung, der dritte den Rest. Man findet aber Anspielungen auf den Soldatenberuf des Helden in der ganzen Erzählung. Diese Anspielungen können unter einem prospektiven („. . . ein Bursche guter Herkunft, der sehr arm war und den das Los traf, Soldat zu sein") oder unter einem retrospektiven Gesichtspunkt („. . . nachdem er dem König 24 Jahre lang gedient hatte") betrachtet werden. Sie können die Form eines Eigennamens (Autonomasie) oder eines Refrains annehmen. Sie können vom Erzähler oder vom Helden selbst, dessen Geplagtheit und Enttäuschung sie ausdrücken, gemacht werden. Wenn die Betonung solcher Anspielungen die dauernde oder dauerhafte Seite einer Eigenschaft oder der Vorstellung einer Eigenschaft des Helden hervorhebt, was überdies den Übergang von der allgemeinen Bezeichnung zum Eigennamen rechtfertigt, so betont sie auch sein wesentliches Merkmal und umspannt eine Nebenbedeutung — die der Text auf anderen Ebenen zum Ausdruck bringt — und die das Leben eines Menschen mit dem eines Soldaten oder das Leben als einen Kampf identifiziert.

Überdies gleichen sich die drei Zeitabschnitte (die Lage des Soldaten stimmt mit der des zukünftigen Soldaten und des Ex-Soldaten überein).

Was sich verändert, sind einige Erscheinungen und das Ergebnis:

		Anfänglich	Dauernd	Abschließend
zukünftiger Soldat	vor seinem Militärdienst	„von guter Herkunft"	„sehr arm"	„Soldatenlos"
	während des Militärdienstes	„Soldatenlos"	aufeinanderfolgende Anwerbungen	„Entlassung"
Exsoldat	nach dem Militärdienst	Aufbruch („unterwegs")	Prüfungen	Ankunft im „Himmel"

Das Verhalten des Helden ist in drei Abschnitten identisch: Er erfährt dank einer Gabe oder dem Entschluß sich zu ändern oder zu leben, einen mehr (zukünftiger Soldat) oder weniger (Soldat, Exsoldat) euphorischen Beginn und durchläuft eine schwierige Zeit (Entbehrung — Militärdienst — Entbehrung, Versuchung, Herausforderung, Verführung). Was das Ergebnis betrifft, so erlebt der Held am Ende des ersten Zeitabschnittes einen sehr schwach euphorischen Zustand (das „Soldatenlos" beinhaltet keine Aussichten auf „Glück", sondern bedeutet eine Verbesserung der Lage für jemanden, der sehr arm ist). Am Ende des zweiten Zeitabschnittes befindet er sich in einem äußerst dysphorischen Zustand; und am Ende der dritten Periode ist er in einem äußerst euphorischen Zustand, in dem er bleiben wird (was nicht gesagt, aber vorläufig vorausgesetzt wird).

Die Erzählung berichtet demnach von einem optimalen Wandel: Dank mehrerer Handlungen geht der Held von einem Zustand, der dauerhaft dysphorisch ist, aber euphorische Momente aufweist, zu einem gänzlich und unveränderbar euphorischen Zustand über. Diese beiden Zustände entsprechen der Behauptung von einer Trennung oder einer Vereinigung des Helden mit einem wertvollen Gut, das der Text nicht ausdrücklich nennt, das wir aber in Anbetracht des Soldatenberufes des Helden als „Frieden" bezeichnen können.

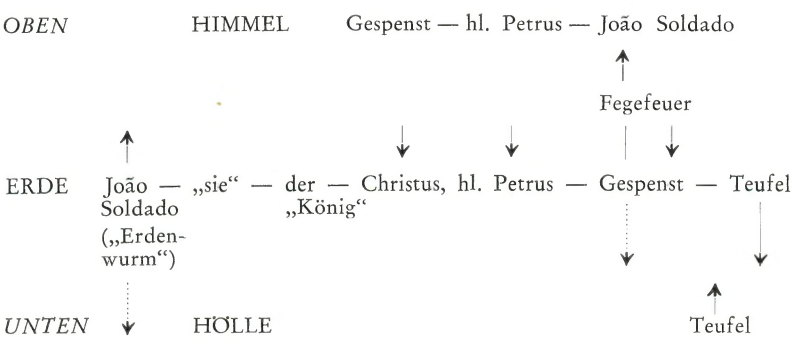
Aber der Endzustand und der Anfangszustand sind auch mit zwei Umständen und zwei verschiedenen Modi verbunden:

Raum	Erde	Himmel
Zeit	Leben	Weiterleben
Modus	Reise (Kampf)	Ruhepunkt (Frieden)

ZEIT	Geburt („von guter Herkunft“) Dauer: x Jahre	LEBEN (Zeit des Militärdienstes) „24 Jahre“	Alter („alt“) y Jahre	WEITER-LEBEN
RAUM	fremd oder offen („ohne festen Wohnsitz“)	ERDE vertraut oder begrenzt (Ort der militärischen Aktivitäten)	fremd oder offen vertraut oder begrenzt („Welt“ und „Bauernhof“	HIMMEL
MODUS	Reise („ohne festen Wohnsitz“)	REISE Reise und Ankunft ?	Reise — Ankunft — Reise ↓ ↓ ↓ „unter-wegs“ „sitzend“ „unter-wegs nach“	RUHE-PUNKT

Nichtsdestoweniger ist die Endsituation in der Anfangssituation angekündigt, im voraus dargestellt und vorherbestimmt — so wie der zukünftige Soldat auf den Soldaten und dieser auf den Exsoldaten hindeutet, und der erste Teil des Berichtes die anderen im vorhinein darstellt. So kann das Ziel „Frieden" den anderen Zielen entsprechen, die der Held während seines Lebens erreichen möchte — Suche nach Identität, Dienst, Essen, Überleben, Besitz von Gold, Sieg über die Feinde oder Gegner. Der Raum „Himmel" stellt einige Analogien zu einem begrenzten Ort „Bauernhof" und dem umfassenden Ort „Erde" oder „Welt" her, wo sich Christus und der hl. Petrus befinden, und wo der Held eine göttliche Gabe erhält. Die Zeit des „Weiterlebens" entspricht der Zeit des Eintritts des Helden in die militärische Laufbahn, als er sehr arm war, der Zeit, die er nach dem Erhalt der Zaubermacht durchlebte, und der Zeit der Trunkenheit im Bauernhof. Der Modus „Ruhepunkt" schildert den Helden, als er sich im Bauernhof befindet — und vielleicht auch während seines Militärdienstes, da er sich zu diesem Zeitpunkt an einem *festen* Ort befindet: Im Text heißt es, daß *er aufbricht*, als er entlassen wird. Die Übersichtstabelle auf Seite 176 kann zum Verständnis der Relation Zeit — Raum — Modus in *„João Soldado"* beitragen:

Die Vorherbestimmungen und die Ankündigungen der Endsituation in der Anfangssituation (oder in den Zwischensituationen) bereiten den Leser (oder die Erzählung) auf den Wandel vor und machen die Unterschiede zwischen den Handlungen und den aufeinanderfolgenden Umständen sichtbar; aber sie zeigen auch, daß der Unterschied zwischen den beiden Zuständen weniger der Unterschied einer grundlegenden Aussage, als der Unterschied an Intensität (mehr/weniger), eines Gesichtspunktes (umfassend/begrenzt) oder einer Erscheinung (vorübergehend/bleibend, momentan/dauernd) ist. Der Widerspruch besteht auch im Inneren jedes Begriffes oder Zustandes: die große Reise gliedert sich ebenfalls in Reisen und Pausen.



Andererseits ist die Reise (das heißt das Handeln) des Helden niemals eindimensional: Jedes Tun ruft einen Zustand hervor, jeder Zustand verursacht eine neue Tat. Jede fortlaufende Bewegung zeichnet sich in der Unterbrechung ab oder beinhaltet sie. Die Vertikale vereinigt sich mit der Horizontalen, die Vergangenheit mischt sich mit der Gegenwart. Der Raum des Wohlbefindens im besonderen Sinn und der Raum der Qualen im besonderen Sinn stehen nicht im Gegensatz zu dem Raum der Erde, die demnach ein Raum der Qualen und des Wohlbefindens ist. Der „Erdenwurm" kann entweder durch sein Tun oder unabhängig von seinem Tun oder durch das Tun eines anderen mit dem einen oder dem anderen Raum in Verbindung stehen (der Text schließt die Hypothese von einem „Abstieg" João Soldados in die Hölle nicht aus, aber um ihn zugrundezurichten). Das heißt, daß João Soldado während seines ganzen Lebensweges einige Prüfungen durchmacht, einigen Gegnern widerstehen muß und auf einige Hilfen zählen kann. Man sieht dies sehr deutlich, wenn man den Text in Abschnitte gliedert. Es gibt sechs oder vier, die den vier Paragraphen unserer Zusammenfassung entsprechen, wenn man berücksichtigt, daß die beiden ersten den einleitenden Bericht betreffen und als Unterabschnitte fungieren.

Der erste und zweite Abschnitt dienen der Bestimmung des Helden am Beginn der Erzählung — zum Zeitpunkt seines Aufbruchs zum Bettlerdasein des Exsoldaten. Zu diesem Zeitpunkt betrachtet er sich als betrogen: Er hat 24 Jahre lang für nichts gedient. Es ist der Augenblick des Bewußtseins (oder der Dankbarkeit): der Einfältige, der Manipulierte wird sich der Manipulation bewußt (ein interpretativ-kognitiver Vorgang), weil er sich mit verschiedenen Werten und Dingen verbunden glaubte, derer er sich nun beraubt sieht: beraubt seines Berufes (entlassener Soldat), seiner Arbeitsfähigkeit und Kraft („alt"), einer festen Bleibe oder einer Basis (er macht sich wie ein Vagabund auf den Weg), der Sicherheit und der Hoffnung auf Brot und Geld (der fast leere Sack: ein Brot und vier Heller). Aber dem kognitiven Vorgang im Helden folgt ein dezisiver, diesem wiederum ein exekutiver. Anstatt im Augenblick seiner Enttäuschung zu verzweifeln, wird João Soldado ironisch, trifft die Entscheidung, sich auf eine neue Suche nach einer neuen Bindung zu machen, und bricht auf.

Doch der erste „Vorfall" seiner Reise scheint seine Lage zu verschlimmern: er wird ärmer als er gewesen ist und zieht sogar den Gedanken in Betracht, zu arbeiten, um sein Brot zu verdienen. Später wird er erfahren, daß die Bitte um ein Almosen nur seine Freigebigkeit auf die Probe stellen sollte, die er immer wieder, trotz seiner eigenen Armut, beweist; und daß seine Freigebigkeit die der zwei anderen Personen nach sich ziehen wird, die sie erbaten und von denen der Text uns

	Einleitender Bericht		Vollendeter Bericht			
Abschnitte	1	2	3	4	5	6
Held	zukünftiger Soldat	Soldat	Exsoldat	Exsoldat	Exsoldat	Exsoldat
Episoden Taten und Funktionen	Geburt Vagabunden-leben Rekruten-aushebung	Rekruten-aushebung Eintritt ins Regiment Entlassung	Aufbruch Orts-veränderung Empfang der Zauberkraft	Aufbruch Orts-veränderung Pause Zusammen-treffen mit dem Gespenst Vertrag	Versuchung „Kampf“ Sieg	Aufbruch Orts-veränderung „Kampf“ Sieg
Gegenstand der Suche	(Identität)	Dienst-ableistung	Nahrung (Geld, Arbeit)	Nahrung Gold	Heil	Himmel
Helfer			Christus	Gespenst		
Gegner	(Gesellschaft)	König Sie (Gesellschaft, Staat) *(Erscheinungs-*form) id. *(Seins*ebene)	hl. Petrus *(Seins*ebene) id. *(Erscheinungs-*form)		Teufel	hl. Petrus
Prüfungen			bestimmend		entscheidend	ruhmreich

nicht sagt, ob er sie erkannte, auch nicht zum Zeitpunkt der Erteilung der Zauberkraft, die ihm die bereits „erwähnten" Verbindungen und andere später „erwähnte" Verbindungen: die Nahrung (das Brot, die Würste, der Wein), das Geld (das Gold), die Bleibe (der Bauernhof, der Himmel) und sogar eine Trennung: mit dem Teufel, mit der Hölle, erlauben wird. Hier sind einige Bemerkungen notwendig. Die erste betrifft die Beziehung zwischen dem 3. und dem 4. Abschnitt und die Grenzen des 4. Abschnitts. Der Held beeilt sich tatsächlich, als er die Zauberkraft erhält, sie gegen einen Dorfbewohner zu gebrauchen, der seine Brote und Würste einbüßt. Aber danach braucht er sie nicht zu verwenden: Er kehrt natürlich in den Bauernhof zurück, wo er den Reichtum findet, er geht einen Vertrag mit dem Gespenst ein (und dieser im Text formulierte und eingehaltene Vertrag muß im Gegensatz zu dem im Text nicht ausdrücklich formulierten und gebrochenen Vertrag stehen, den João Soldado mit dem König oder dem Staat eingegangen ist, da er sich der Folgen nicht bewußt war. Nun ist er nicht bereit, „einem anderen Herrn" — oder Vorgesetzten — zu gehorchen, wenn er nicht weiß, daß sein Dienst gut gezahlt sein wird).

Das heißt, daß die Macht des Tuns (die Leistung) João Soldados nicht nur aus der Zauberkraft herrührt, sondern aus seiner Geschicklichkeit, aus seiner durch einen (oder durch mehrmalige) Versuch erworbenen Kenntnis. Sein Mut und seine Schlauheit erlauben die Verwirklichung eines guten Vertrages mit dem Gespenst. Das Handeln des Helden diesem gegenüber ist demnach sehr unterschiedlich zu seinem Handeln dem Dorfbewohner, dem Teufel und dem hl. Petrus (an der Himmelstür) gegenüber, gegen die er seine Zaubermacht anwendet. Aus diesem Grund meinen wir, daß die Episode mit dem Dorfbewohner einen in den 5. oder sogar 6. Abschnitt, der sie im wesentlichen wiederholt, (es handelt sich um den Gebrauch der Zauberkraft, entweder mit einer materiellen oder geistigen Absicht) eingefügten, untergeordneten Abschnitt oder einen untergeordneten Abschnitt des 3. Abschnitts darstellt (es handelt sich um die Verwirklichung der ruhenden Zauberkraft, um die Überprüfung durch die Anwendung der erhaltenen Fähigkeit).

Auf alle Fälle ist die syntagmatische Stellung des Abschnitts vom Bauernhof nach dem der Erteilung der Zaubergabe bedeutsam: erscheint das Gespenst João Soldado, weil er mutig und fähig ist, oder weil er von Christus ausgezeichnet wurde? Ist das „Geschenk" des Gespenstes — trotz der Verdienste João Soldados — nicht eine weitere Zaubergabe, die, wie die erste, einen gewissen Willen und eine gewisse Pflicht (und einen gewissen Glauben) vom Helden verlangt? Tatsächlich erfüllte João Soldado, bevor er seine Zauberkraft erhielt, seine *Pflicht* der Nächstenliebe, gab seinen *Willen* durch die Form und die Formel seiner

Macht zu erkennen und *glaubte* an die Macht des Gebers und seiner Formel, so wie er auch nicht am Versprechen des Gespenstes zweifelte. Das bedeutet, daß die Macht João Soldados, die er auf Dinge (Brot, Würste) oder Wesen (Teufel, hl. Petrus) ausübt, die er aus materiellen (Nahrung) oder spirituellen (Heil) Gründen gebraucht, göttlicher oder magischer und auch menschlicher Art ist, daß sie dank eines Spenders, der von Christus und dem Gespenst oder ihren Helfern, dem hl. Petrus und dem Bürgermeister repräsentiert wird, aber auch dank der Fähigkeiten João Soldados: seiner Freigebigkeit, seinem Mut, seiner Erfahrung, seinem Wissen und auch seiner Schlauheit erworben ist.

Denn es handelt sich um einen schlauen Helden, der sich von dem früher einfältigen Mann unterscheidet, zumindest gegenüber einigen Gegnern: Er ißt das Drittel des Drittels seines Brotes, bevor jemand kommt, ihn darum zu bitten (er nimmt das Tun des Empfängers vorweg, um einen Verlust, eine Verweigerung oder eine Lüge zu vermeiden). Er bittet um eine scheinbar bescheidene, offenbar an einen Sack, von dem er schwer getrennt wird und den er leicht wiederholen kann (siehe die Episode mit dem kleinen Teufel) gebundene Fähigkeit (die er für Grundlegendes anwendet, um in Frieden weiterzuleben). Er trinkt, um keine Angst zu haben. Er hebt die Erde nicht aus, bevor er die Absichten des Gespenstes kennt. Er betrügt selbst den Teufel — welcher der Archetypus der Schlauheit ist, wie es auf anderen Ebenen die Frau, der Fuchs und der Kraken ist.

Die Schlauheit João Soldados wird gerade im Abschnitt mit den Teufeln auf die Probe gestellt, wo er sich als schlauer als „der schlaueste und pfiffigste" Teufel der Hölle erweist, wo er einen manipuliert, der selbst Experte auf diesem Gebiet der Manipulation ist. Auf die Schmeichelei des kleinen Teufels, der kommt („Guten Tag, D. João") antwortet er provozierend („kleiner Affe") oder verführerisch („ich bin froh, dich zu sehen" — und bietet ihm zu rauchen und zu trinken an). Der Teufel läßt sich nicht verführen, unter dem Vorwand, daß João Soldado nicht das hat, was ihm gefällig wäre — was eine neuerliche Provokation von seiten des Helden nach sich zieht, der ihn beschimpft („Seele des Kain"). Darauf legt der Teufel klar seine Absicht dar — mit João Soldado verbunden zu sein, der den entgegengesetzten Wunsch kundtut und auf der Herausforderung besteht: Er bezeichnet den Teufel als unfähig, ihn mitzunehmen, und erklärt sich selbst für fähig, ihm zu widerstehen, indem er sich auf seine Erfahrung beruft. Auf dieses herausfordernde und heuchlerische Vorgehen (denn er hielt sich ohne seinen Sack, den er gerade nicht bei sich hatte, für nicht fähig) folgt eine neuerliche Verführung oder Pseudoverführung, die darin besteht, dem Antihelden eine Übergangsbeschäftigung vorzuschlagen, die es dem Helden erlauben

wird, eine Nebenhandlung durchzuführen — seinen Sack zu holen — , die ihm erlauben wird, in den Besitz der Fähigkeit zu gelangen, um seinen Plan durchzuführen: sich dem Plan des Antihelden wirksam zu widersetzen. Die vorgeschlagene Übergangsbeschäftigung ist, auf den Feigenbaum zu steigen, was der Teufel annimmt, da er Feigen gerne hat (er ist naschhaft), während João Soldado, der schon seinen Sack bei sich hat, ihn ohne Schwierigkeit manipuliert.

Noch einmal sieht man, daß die Fähigkeit des João Soldado die Folge eines göttlichen Geschenkes, aber auch eines menschlichen Verdienstes ist — eines sehr großen Wissens, Willens und Glaubens. Diese Doppelnatur seiner Fähigkeit steht überdies im Einklang mit den zwei Haupt-Isotopien des Textes, die man als menschlich und göttlich, materiell und spirituell, immanent und transzendent, ökonomisch und symbolisch, natürlich und kulturell bezeichnen könnte. Aber der Bericht macht, wie wir bereits bemerkt haben, keinen wesentlichen Unterschied zwischen den Problemen und Bedürfnissen der Welt und des Himmels, des Körpers und der Seele, des Lebens und des Weiterlebens. Die Zaubergabe gehört durch ihre Herkunft und Finalität zu beiden Isotopien. Die beiden Isotopien unterscheiden sich fast niemals: sie kreuzen und überschneiden sich sehr häufig. Und der Erzähler selbst übernimmt es, merkwürdige Verbindungen zu schaffen, wenn die eine oder andere nicht vorhanden ist. So wird er sagen „enquanto o *diabo* esfrega um olho" (= sehr schnell), wenn João Soldado mit dem Bürgermeister spricht. Aber er wird den synonymen Ausdruck „num abrir e fechar de olhos" verwenden, wenn Luzifer spricht.

Man ist überdies versucht zu sagen, daß eine Isotopie die andere im Grunde nur etwas nuanciert mit Grad-, Zeit- oder Intensitätsunterschieden wiederholt. Vielleicht ist es das, was der Erzähler durch die Zahlenfolge (João Soldado ist Soldat während acht und acht und acht Jahren. Er besitzt vier Heller. Er teilt sein Brot in drei Teile und ein Drittel nochmals in drei. Das Gespenst setzt sich aus vier Vierteln [und dem Kopf] zusammen. Es gibt drei Arten von Trunkenheit. Im Keller sind drei Gruben) und sogar durch das paarweise Auftreten der Personen (Christus/hl. Petrus, Dorfbewohner/Sohn, kleiner Teufel/Luzifer) sagen will.

Aber die zahlreichen Wiederholungen im Text, die nicht nur die Personen, Handlungen und Orte, sondern auch die Sätze betreffen („Komm in meinen Sack", „Nachdem er dem König 24 Jahre lang gedient hatte . . ." usw.) scheinen seinen oralen oder oralisierenden Charakter, trotz des schmeichelhaften Komplimentes des Erzählers an die „verehrten Leser", und den didaktischen Charakter zu manifestieren.

„João Soldado" beinhaltet wirklich einige sehr einfache Aussagen, einige dem proverbiellen Typus angehörende Klischees und Gedanken, die zweifellos für ein Publikum aus dem Volk bestimmt waren. Diese Aussagen wiederholen im wesentlichen, daß das menschliche Tun (das Leben) schwierig ist, vor allem dann, wenn dieses Tun nur dem Gewinn der anderen dient; daß dieses mühselige Schaffen des Menschen einen Lohn verdient (den Sold, den Frieden, das Vergnügen, die Ruhe), der das Überleben sichert; daß das schwere menschliche Leben einem Kampf gleichkommt und daß jeder Mensch daher ein Soldat ist, auch vor und nach seiner Reife — ein Soldat, der gegen die kämpfen muß, die ihn manipulieren, gegen falsche Freunde oder offene Feinde, irdische und überirdische, und der gegen Hunger, aber auch gegen Reichtum kämpfen muß (denn gerade im Augenblick des Reichtums versucht der Teufel João Soldado zu verführen); und schließlich, daß die Beweggründe des menschlichen Handelns wichtig sind: es genügt nicht zu tun, tun zu *müssen* oder zu *können* — man muß *geschickt* handeln, schlau sein, sogar sosehr, daß man seine Skrupel verliert. (Um überleben zu können, „beraubt" João Soldado einen Dorfbewohner und wendet gegen den hl. Petrus die Fähigkeit an, die dieser ihm sozusagen erteilt hat.)
„João Soldado, der den Teufel in den Sack steckte" ist demnach eine revolutionäre Erzählung, die sich den bürgerlichen und christlichen Werten widersetzt, die sie beeinflussen. Man versteht gut, warum das portugiesische Volk diese Erzählung auch heute noch gerne hat und warum es sich im Protagonisten João Soldado, einem Sancho Pansa, der zu einem klugen Quijote wird, wiedererkennt.

Deutsch von Elisabeth Zacherl

Die rumänischen Leser eines Volksbuches kretischer Herkunft: der „Erotocrit"

Von Cătălina Velculescu

Eine Definition der älteren rumänischen Kultur — die vor allem die orale und figurative Sprache verwendete — ist schwierig, wenn man sie nur von der geschriebenen Literatur her unternimmt. In einer Welt, die sich bemühte, die Kontrolle der Vernunft über die Phantasie aufrechtzuerhalten, die nur soweit akzeptiert wurde, als sie feste Wahrheiten bestätigte, überwogen religiöse und historische Bücher sowie Weisheitsbücher über die Erbauungsliteratur. Daher vollzog sich die Entwicklung der schönen Literatur in den rumänischen Ländern spät und auf eine andere Weise als in der Kultur anderer Gebiete Europas [1]. Obwohl rumänische Übersetzungen literarischer Texte schon seit langem in Form von handgeschriebenen Kopien zirkulierten, wurde erst gegen Ende des 18. Jhdts. damit begonnen, diese zu drucken. Eine Finanzierung durch die Vorausbezahlung wurde erst 1831 verwirklicht, und zwar durch das Erscheinen des Romans „Paul et Virginie" in Jassy in der rumänischen Übersetzung von Iancu Buznea. Das Vorhandensein jenes Romans von Bernardin de Saint-Pierre zu diesem Zeitpunkt in Rumänien erscheint auf den ersten Blick wie das Echo tiefgreifender Veränderungen des literarischen Geschmacks der Zeit. In Wirklichkeit aber stellt diese Veröffentlichung das Ergebnis einer vorausgehenden Tendenz dar, die mit dem Schicksal eines anderen literarischen, ins Rumänische übersetzten Werks verknüpft ist, dem zweiten, das eine Subskribentenliste enthält. Es ist dies das 1837 in Sibiu erschienene Werk „Erotocrit" des kretischen Dichters Kornaros, der Mitte des 17. Jhdts. eine Bearbeitung des französischen höfischen Romans „Paris et Vienne"[2] geschrieben hatte.

[1] Alexandru Duțu, Cultura română în civilizația europeană. București 1978; idem, Livres populaires allemands dans la culture roumaine à l'époque des lumières. Un cas insolite. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch, Bd. 4, hrsg. Felix Karlinger / Dieter Messner. Seekirchen 1977, p. 2 ff.

[2] Nicolae Cartojan, Poema cretană „Erotocrit" în literatura românească și izvorul ei necunoscut, An. Acad. Rom., sect. lit., IIIe sér., t. VII, 1934—1936, p. 83 ff. und Rev. litt. comp., XVI, 1936, no 2, p. 265 ff; idem, Cărtile po-

Der „Erotocrit", der schon lange in griechischen Varianten bekannt war, erhielt gegen Ende des 18. Jhdts. zweimal eine rumänische Form (in Prosa bis auf wenige Seiten). Eine der Übersetzungen war dann Gegenstand einer Bearbeitung, die nicht ohne Vorzüge ist, und die wahrscheinlich von Vasile Vîrnav aus Botoşani durchgeführt wurde. Die vielen davon erhaltenen handgeschriebenen Kopien sowie die Ausgabe von Anton Pann (der sich jedoch der Variante von Dionysios Photeinos bediente) zeigen, wie sehr das kretische Gedicht den damaligen Anforderungen rumänischer Kreise entsprach.

Im ersten Manuskript vermischter Schriften (nach 1777), das eine rumänische Version des berühmten kretischen Gedichts enthält, finden wir nur eine inhaltlich wesentlich verkürzte Variante. Die Kopisten — unter ihnen ein gewisser Enache, Bürger von Tighina, Sohn eines „Hadschi", der damals in einem Laden in Jassy arbeitete, und ein gewisser Agapie, Sohn des Ioan aus Chişinău — haben darin vielgelesene Bücher gesammelt. Diese beweisen, daß im Zeitgeschmack die Neigung zu den für die Weisheitsbücher typischen Entwicklungen Hand in Hand mit der Vorliebe für Kämpfe, zeitgenössische Ereignisse oder phantastische Abenteuer ging. Die Anmerkungen der Leser weisen darauf hin, daß das Manuskript nicht über den Kreis begüterter Städter (ein Hauptmann, ein Dichter) hinausging — zu welchem übrigens auch die ersten Kopisten gehörten — sowie über die Gruppe der Bojaren (wie z. B. die Nachkommen der Familie Caracaş, Gründer einer Einsiedelei in der Moldau, die es noch 1826 lasen) [3].

Eine der letzten erhaltenen Abschriften des „Erotocrit" stammt aus dem Jahre 1827, also ein halbes Jahrhundert nach der vorhin erwähnten. Dieses Manuskript wurde in der Walachei fertiggestellt, genauer gesagt im Topolog-Tal. Der Kopist, Costache Mantheu, war Unterpräfekt, Kollege des „Ioniţa Brătianu"; beide standen im Dienst der Präfekten, des „Căminar" Iancu Ralet und des „Paharnic" Constandin Lazăr. Der „Erotocrit" wurde nicht mehr in seiner verkürzten Form abgeschrieben, sondern in einer weiterentwickelten Variante, die sich allmählich durchgesetzt hatte. Von den historischen Werken ist als einziges die „Istoria Troadei" in diesem Manuskript enthalten, übrigens das einzige, das auch

---

pulare în literatura românească, Bd. II, p. 425 ff., Bucureşti ²1974; Leandros Vranoussis, Ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ Ἐρωτοκρίτου στή βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, ΗΩΣ, Athinai, VII, 1964, nos 76—85, p. 449 ff.; G. Popescu-Vîlcea, Erotocritul logofătului Petrache, Bucureşti 1977.

[3] Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, Bibliografia analitică a cărţilor populare laice româneşti. Sub ingrijirea ştiinţifică a lui J. C. Ciţimia, Bucureşti 1976, 1978, p. 67ss. (als Bibl. c. p. zitiert); Cărţile populare în literatură românească, ed. I. C. Chiţimia-Dan Simonescu II, p. 29ss., Bucureşti 1963.

eine Liebesgeschichte beinhaltete. Die Hagiographien wurden durch Anweisungen an die Provinzbeamten ersetzt, so an den Leser, der 1839 mit „Monsiu Triandafil Pănescu", wohnhaft in „Singurătatea Movrinştenilor" [4] unterzeichnet.

Aus den Anmerkungen der Kopisten, Leser oder Besitzer der Manuskripte geht hervor, daß der „Erotocrit" — dessen Übersetzung ins Rumänische im Milieu des Klerus und des mittleren Adels entstanden ist — vor allem im niederen Adel, im Bürgertum, unter Provinzbeamten und innerhalb der niederen Geistlichkeit zirkulierte.

Was die neugriechische Bearbeitung von Dionysios Photeinos (gedruckt bei Hirschfeld in Wien 1818) betrifft, so war das Publikum ganz anders, was natürlich nicht durch den Inhalt, sondern durch die Sprache bedingt war. Der Herausgeber war übrigens bemüht, dem Buch ein kostbares Aussehen zu geben, das dem Geschmack jener Leser, mit denen er rechnete, entsprach. Die Subskribentenliste enthält berühmte Namen der höheren Gesellschaftsschichten [5].

Von den 206 Abonnenten (für 237 Bände) stammen 164 aus Bukarest, 28 aus Jassy, 7 aus Wien (darunter 3 „englische Philhellenen") und ebenso 7 aus Konstantinopel. Die einen geben keinen sozialen Stand an (darunter finden sich viele Griechen), die anderen, zahlreicheren, sind kleinere und mittlere Bojaren. Charakteristisch für die Liste ist jedoch das Vorhandensein wohlklingender Namen von in der sozialen Hierarchie hochstehenden Persönlichkeiten. So z. B. heißen die „drei erlauchten beizadé" (Fürstensöhne) Soutzo, Caragea und Ghica. 34 Bojaren (55 Bände) aus Bukarest und Jassy, die „Großban, Groß-Hetman, Groß-Vistiernici, Groß-Vornici und Groß-Logofăţi" genannt werden, tragen historisch bedeutende Namen: Brâncoveanu, Ghica, Golescu, Creţulescu, Văcărescu, Racoviţa, Sturdza, Balş, Roseti, usw. In Konstantinopel suskribiert Mihai Soutzo, der „erlauchte Dolmetscher des mächtigen ottomanischen Reiches". Von den „philhellenischen Engländern" in Wien ist „North Gilford" ein Lord. Bei der Übersetzung und Bearbeitung des Dionysios Photeinos — bekannt vor allem als Autor der „Ιστορίας τῆς πάλαι Δακίας" (Wien 1818—1819) — ist keiner der Subskribenten Unterpräfekt, Sohn eines „Hadschi", Konditor, usw., zumindest legt keiner Wert darauf, es zu erwähnen.

---

[4] Bibl. c. p., p. 203 ff.

[5] Die teilweise von Nicolae Iorga und vollständig von Nicolae Cartojan veröffentlichte Subskriptionsliste ist enthalten im Sammelwerk von Filippos Iliou, Βιβλία μὲ συνδρομητές Ι. Τά κρόνια τοῦ Διαφωτίσμοῦ (1749—1821) Ὁ Ἐρανιστής, 12, 1975, p. 101 ff. (Rezension von C. Papacostea-Danielopolu, RESEE, XV, 1977, no4 p. 801 f)

Die Versübersetzung von Anton Pann und Tudorachi Iliad [6] — die auf der Bearbeitung von Dionysios Photeinos (der in den Text von Kornaros neugriechische, hauptsächlich in den Donaufürstentümern verbreitete Lieder eingearbeitet hatte) basiert — wurde 1837 in der Druckerei des Georg von Closius in Sibiu gedruckt, also rund 20 Jahre nach der Ausgabe von Wien [7]. Aus der Subskribentenliste ist ersichtlich, daß sich die rumänische Variante an die gleichen sozialen Schichten richtete, in denen die alten handgeschriebenen Prosaübersetzungen zirkuliert hatten, und nicht an die sozialen Kreise, die die neugriechischen Bände kauften. Es zeigt sich somit, wie der Faktor Sprache beim selben Inhalt bestimmend auf den sozialen Kreis der Leser war. Die Ausgabe Anton Panns — zu deren Verwirklichung der „Medelnicer" Alecu Bujoreanu durch Geldmittel beitrug — suskribierten 198 Käufer bei 273 Bänden [8]. Der Großteil der Suskribenten (85%) — die Käufer von nur 50% der Bände — geben weder ihren sozialen Stand noch ihren Beruf an. In einer früheren Studie [9] haben wir uns ausführlich mit dieser Kategorie und ihrer Bedeutung

---

[6] Anton Pann, Scrieri literare, ed. Radu Albala, I. Fischer, drei Bde., Bucureşti 1963; O. Papadima, Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Bucureşti 1963.

[7] Anton Pann, rumänischer Schriftsteller und Komponist der ersten Hälfte des 19. Jhdts., kümmerte sich persönlich um den Druck und Vertrieb seiner Werke; zu diesem Zweck reiste er oft durch Dörfer und Marktflecken. Entscheidend von der Folklore beeinflußt, kannte Pann auch die Volksbücher, Niederschläge von Halima, Esopia, vom Zyklus Nastratin Hogea lassen sich leicht entdecken. In einer neuen Bearbeitung hat er nicht nur Erotocrit herausgegeben, sondern auch Archirie şi Anadan 1850 und Istoria poamelor (Porikologos) 1852.
Tudoraki Iliad (alias Teodor M. Eliat) ist vor allem bekannt durch die Übersetzung und Herausgabe des Gedichtes des „Vistier" Sravrinos, Ἀνδραγαθίες του εὐσεβεστάτου καί ἀνδρειοτάτου Μιχαήλ Βοεβόδα 1837 in Bukarest.
(Die hohen Taten des äußerst frommen und tapferen Fürsten Michael), zum ersten Mal 1638 in Venedig gedruckt, danach mehrere Male wieder aufgelegt. Dieses Gedicht wird von einigen Spezialisten als griechisches Volksbuch angesehen, dessen sich rumänische Chronisten des 17. Jhdts. bedienten.

[8] In unseren früheren Veröffentlichungen über die Subskriptionslisten (s. Anm. 9) haben wir uns immer auf die Zahl der bezahlten Bände bezogen und nicht auf jene der eingeschriebenen Namen. Auch wenn wir hier die Zahl der eingeschriebenen Personen erwähnen, teilen wir zunächst das Resultat der Berechnungen der Bände mit, da wir die Kaufkraft als wesentlichstes Element betrachtet haben.

[9] Cătălina Velculescu / Viktor George Velculescu, Livres roumains à listes de souscripteurs (première moitié du XIX^e siècle). In: Revue des études sud-est européennes, XII, 1974, no2, p. 205 ff.; XIII, 1975, no4, p. 539 ff.; Synthesis, II, 1975, p. 85 ff.
Eine statistische Untersuchung mit modernen mathematischen Mitteln — basierend auf einem daher reichhaltigeren Material — macht eine Forschergruppe der Universität Newcastle-upon-Tyne: P. J. Wallis, Book Subscription

beschäftigt. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß sich der Leserkreis hauptsächlich aus Personen zusammensetzt, die sich nicht ihrer sozialen Position rühmen wollen, oder nichts haben, dessen sie sich rühmen können. Gerade letztere finden wir im Fall der Übersetzung von Anton Pann am häufigsten. Vier bekannte Buchhändler Bukarests kaufen 14% der Bände, womit sie an zweiter Stelle der Kaufkraft stehen. Eine so hohe Beteiligung der Buchhändler an der Subskription läßt sich durch das kaufmännische Geschick Anton Panns erklären, der gleichzeitig von allen in seiner Zeit üblichen Vertriebsformen des Buchhandels Gebrauch machte.

Tudorachi Iliad, „der zur Übersetzung dieser Geschichte beigetragen hat", subskribierte selbst zehn Exemplare, wahrscheinlich in der Hoffnung, durch diese Geste einen Reklameeffekt zu erzielen. Anton Pann gelang es unter anderem auch,, das Interesse des Ingenieurs Ioan Prediteci aus Bukarest zu wecken, obwohl das Fehlen der Beteiligung von Vertretern „intellektueller Berufe" konstant in den Subskriptionslisten literarischer Werke festzustellen ist (mit Ausnahme des Lehrberufes, der als eigene Kategorie anzusehen ist, mit ganz bestimmten Interessensgebieten). Die Anzahl der für jede der in der Folge angeführten sozialen Gruppen subskribierten Bände reicht entsprechend ihrer Kaufkraft von 3 bis 6%. Unter den Vertretern der mittleren Schicht fällt die große Streuung der Beschäftigungen auf.

Unter den Würdenträgern befinden sich nur einige Namen von Bojaren, hingegen eine Menge von „Pitari, Cluceri, Slugeri und Medelniceri", alles Titel, die in den Jahren von 1830—1840 von jedem, der etwas Geld zusammengetragen hatte, gekauft werden konnte. Von der Geistlichkeit sind Priester, Mönche und vor allem Kantoren zu nennen, zweifellos Freunde des Übersetzers.

Theologieprofessoren der Seminare in Bukarest und Buzău zögern nicht, ihr Interesse für den „Erotocrit" zu bezeugen, wie auch andere Professoren öffentlicher weltlicher Schulen, wie der bekannte Literat Florian Aaron, damals „stellvertretender Direktor und Professor für allgemeine Geschichte am Kollegium Sfîntul Sava".

Die Haltung des Publikums hinsichtlich des „Erotocrit" zeigt eine merkwürdig erscheinende Entwicklung. Man vermutet, daß die erste Übersetzung in verkürzter Form aus dem ausgehenden 18. Jhdt. das Werk eines Mönchs [10] war. Als sie sich daraufhin in Miszellen Seite an Seite mit verschiedenen hagiographischen und historischen Texten oder Frag-

---

Lists, The Liberary, 1974, nº 3, p. 255 ff.; idem, The Social Index. A New Technique for Measuring Social Trends, Univ. of Newcastle-upon-Tyne, 1978.

[10] Vasile Grecu, Erotocritul lui Cornaro în literatura română. Dacoromania, I, 1920—1921, Cluj, p. 36 ff.

menten von Weisheitsbüchern befand, ging sie durch die Hände anderer Geistlicher, die keinerlei Verdacht hinsichtlich der wahren Beschaffenheit dieses Werks hegten. Als aber Dionysios Photeinos seine neue Variante in Wien veröffentlichte, gaben die Bojaren natürlich ihre Namen an, während es die Geistlichen vorzogen, anonym zu bleiben [11]. Es ist also nicht ihr Geschmack, der sich verändert hatte, sondern vielmehr die Vorstellung der Laien in bezug auf die Ehrbarkeit einer „sentimentalen" Literatur. Die von Anton Pann in seiner „Einleitung" ergriffenen Vorsichtsmaßnahmen hinsichtlich der möglichen Zweifel über die Moralität seines Werkes (obwohl es sich ja nicht um eine „Neuheit" handelte, sondern um eine weitverbreitete und lang bekannte Erzählung!), spiegeln einerseits einen „Usus" seiner Zeit wider (alle Vorworte zu rumänischen Romanen, wie auch zu solchen anderer Sprachen, mußten dem Leser den seriösen Charakter des Werks versichern); andererseits zeigen sie die Verschiedenheit der Meinungen auf, die charakteristisch ist für die Kreuzungspunkte der Geschichte (neben den Kennern des Werks, also den Subskribenten, existieren wahrscheinlich auch solche, die es verachteten), wenn sich die verschiedenen Wertmaßstäbe treffen, kreuzen und widersprechen [12].

Die Erklärungen Anton Panns in der „Einleitung" hindern ihn nicht daran, in seinem „Anhang" zum Werk Verse zu veröffentlichen, getränkt mit „Ah" und „Oh", Akrostichen, wo Diminutivbildungen von Frauennamen regelmäßig abwechseln.

Unter allen literarischen Werken, deren Listen wir analysiert haben, erfreute sich der „Erotocrit" der größten Beliebtheit bei den öffentlichen Beamten (4% der gesamten Auflage). Unter ihnen finden wir Kassierer, Gerichtsschreiber, einfache Büroangestellte, aber auch einen Staatsanwalt, einen Unterpräfekten und sogar — mit Hinweis auf seine Bojarenwürde — einen Präfekten [13].

---

[11] N. Iorga, Contribuţii la istoria literaturii române la începutul secolului al XIX-lea. (An. Acad. Rom. sect. lit., s. II, 1906—1907, tom XXIX, p. 3 ff.).

[12] Paul Cornea, Originile romantismului românesc. Bucureşti 1972, vor allem p. 95—114.

[13] Was die Dorfbewohner und die arme Bevölkerung der Städte betrifft, so haben wir keinerlei Hinweise darauf, ob sie den „Erotocrit" oder andere Volksbücher lasen. Es ist jedoch leicht möglich, daß sie — in diesem Fall die Stadtbewohner — diese kannten und zwar durch das öffentliche Vorlesen, das — wie Ion Heliade Rădulescu (Bibl. c. p., p. 27) berichtet — gerade zu dieser Zeit an bestimmten Orten stattfand. Die Situation war sogar für Länder, in denen der Analphabetismus weit weniger verbreitet war, gleich. (Rudolf Schenda, Volk ohne Buch. München 1977, vor allem p. 441—467; Buch und Verlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Kommunikation in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. von H. G. Göpfert, G. Konzielek und R. Wittmann, Berlin 1977).

Charakteristisch für diese Liste ist jedoch das Vorhandensein von Handwerkern (für fast 4% der Bände), einer sozialen Schicht, die praktisch in allen Subskribentenlisten literarischer Werke fehlt. Wenn man bedenkt, daß die Handwerker nur 3,8% der gesamten rumänischen, durch Subskriptionen veröffentlichten Werke — ohne Unterschied der Gattung, der sie angehören — kauften, so gewinnt ihr Prozentsatz im Falle des „Erotocrit" noch mehr an Bedeutung. Die neugriechischen Verse des Dionysios Photeinos konnten einem Prinzen Ghica, Brâncoveanu oder Caragea gefallen; die gleichen Verse, ins Rumänische übersetzt, verschönten die Mußestunden eines Stoffhändlers, Steinmetzes, Malers und Anstreichers oder eines Konditors — Personen also, die über einen gewissen Wohlstand verfügten, aber doch weit von den Ersten der sozialen Hierarchie entfernt waren. Man könnte zu bedenken geben, daß die Luxusausgabe von Wien 1818 erschien, während die fünf bescheidenen Bändchen Anton Panns (die, um den Verkauf zu fördern, alle zusammen um zehn „Zwanziger" verkauft wurden) aus den Jahren 1837—1838 stammen. Aber ebenfalls 1818 wurde der rumänische „Erotocrit" in Piatra Neamț in der Moldau kopiert, und zwar von einem gewissen Simion Popa, dem „Diener im Haus des Herrn ‚Sulger' Simion Oprișan", auf dessen Anordnung hin. Außerdem finden wir auf einem anderen Manuskript eines Kantors eine handschriftliche Notiz aus dem Jahr 1825, die von einem Darlehen von vier Dukaten an den „Kürschner Ioan Pocreacă" [14] spricht. Außerdem dürfen wir nicht vergessen, daß das Manuskript von 1777 in einem kleinen Laden in Jassy geschrieben wurde, von einem Bewohner Tighinas, dem Sohn eines „Hadschi". In diesem Zusammenhang wollen wir darauf hinweisen, daß diese Stadtbewohner, die sich „Hadschi" nannten, d. h. Personen, die sich eine Reise zu den Heiligen Stätten erlauben konnten, auch zur Ausgabe Anton Panns von 1837 beitrugen, indem sie ungefähr 3% der Bände kauften. Dieser Prozentsatz entspricht fast genau demjenigen, den die Angehörigen von Militär und Polizei subskribierten (eine Kategorie, die in allen Subskriptionslisten literarischer Werke aufscheint).

Das Interesse der Frauen an der „Erbauungsliteratur" bestimmt ihre dauernde Anwesenheit unter den Käufern, aber es ist offenkundig, daß die tatsächliche Anzahl der Leserinnen weitaus diejenige der weiblichen Subskribenten überstieg.

Von allen literarischen Werken ist der „Erotocrit" das einzige, das von

---

[14] Bibl. c. p., p. 201—203 (Alexandru Duțu, I rinnovamenti della cultura romena scritta e le strutture sociali nel periodo dei Lumi. Im Sammelband: Structure sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques aux XVII[e] — XVIII[e] siècles. Bucarest 1975, p. 138)

Bewohnern aller drei rumänischer Länder subskribiert wurde: der Walachei, Transsylvaniens und der Moldau. Die Zahl der Orte, an denen Anton Pann Kunden sucht, erklärt sich aus seiner Berufung zum Kaufmann, sowie durch seine Gabe, seinen Leserkreis sogar über die Grenzen seines Betätigungsfeldes hinaus auszudehnen.

Trotzdem war die erste rumänische Ausgabe des „Erotocrit" nicht der Anfang, sondern das Ende der Zirkulation eines „Buches". Das Werk war seit dem 18. Jhdt. in den Kreis der bevorzugten Lektüre des rumänischen Lesers getreten, zu einer Zeit, in der man auch andere byzantinische oder neugriechische Romane übersetzte, von welchen einige aus der westlichen Literatur des Mittelalters [15] stammten. Die Wiederaufnahme dieser früheren Werke läßt sich durch das immer noch wachsende Interesse an Details der Umwelt und der Gefühlswelt erklären. Unserer Ansicht nach ist es bezeichnend, daß man am Anfang des 18. Jhdts., obwohl die Erzählung des trojanischen Kriegs schon seit langem in den rumänischen Ländern durch verschiedene Varianten bekannt war, auf einen neuen Text des „Troiaromans" zurückgegriffen hat, und zwar auf dessen westliche Fassung, die im 13. Jhdt. von Guido delle Colonne verfaßt wurde, und deren Struktur auf dem Prinzip der endlosen Verbindung von Intrigen und Abenteuern beruht [16]. Neben „Alexandria", „Archirie şi Anadan" oder „Sindipa" gehören die im 18. Jhdt. übersetzten Romane — wie „Istoria Imberie şi Margaronii" (basierend auf „Pierre de Provence et la belle Maguelonne"), „Theagen şi Haricleia" („Etiopica") „Istoria lui Poliţion"; „Ismin şi Ismenia", „Alţidalis şi Zelidia", usw. — zum Moment des Aufbäumens, das aus den traditionellen Werken langsam aber unaufhaltsam einen neuen Zweig hervorbrachte: den der Werke der „Intrigen und der Liebe" [17].

Gegen Mitte des 19. Jhdts. drohte dieser neue Zweig alle anderen aufzusaugen, wenn auch nicht quantitativ, so doch wenigstens durch die Rolle, die er im Leben der Leser innehatte. Die Romane, die im Lauf der vorhergehenden Jahrzehnte übersetzt worden waren, sanken nach

---

[15] Zum gleichzeitigen Vorhandensein in der rumänischen Kultur von Volksbüchern, die von verschiedenen Quellen und über verschiedene Wege kamen, siehe I. C. Chiţimia, in: Bibl. c. p., II. Teil, p. IX—XXIII, sowie Volksbücher in europäischer Perspektive. In: Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch, Bd. 2, Seekirchen 1975, p. 39 ff.

[16] Radu Constanınescu, Klaus Henning Schroeder, Die rumänische Version der „Historia Destructionis Troiae" des Guido delle Colonne, Tübingen 1977.

[17] Mircea Anghelescu, Preromantismul românesc. Bucureşti 1971; Al. Duţu, Sinteză şi originalitate în cultura română, Bucureşti 1972.

und nach auf den Rang „alter Geschichten" ab, die ein für allemal vergessen wurden, und deren Platz von anderen Werken eingenommen wurde, in denen die Betonung der Gefühle, die Erotik und der pathetische Ausdruck eine vorherrschende Funktion besaßen. Von den früheren Romanen hielten sich noch einige Zeit — bis zur 2. Hälfte des Jahrhunderts — nur mehr der „Erotocrit" und „Filerot şi Anthusa".

1839 betrachtete Mihail Kogălniceanu — ein Enthusiast, der für seine Epoche außerdem gut dokumentiert war — die Übersetzung des Gedichts von Kornaros als ein Werk der rumänischen Literatur, das der Erwähnung würdig sei („wir besitzen in Übersetzungen die besten ausländischen Romane, wie jene von Lord Byron, Lesage, Voltaire, Fénelon, Cervantes und den berühmten Ritterroman „Erotocrit", der im Griechischen in das 16. Jhdt. zurückreicht.") [18]

Petre Ispirescu, Buchdrucker und renommierter Sammler von Volkstraditionen (er stammte aus einer bescheidenen Friseurfamilie) erinnert sich, wie um 1840 die Kinder kleiner Handwerker in einer Vorortesschule Bukarests begierig den „Erotocrit" lasen: „Der Wille mich zu bilden beherrschte mich. Ich wollte lesen. Ich weiß nicht, welche Bücher man damals veröffentlichte. Aber ich weiß, welche mir in die Hände gefallen sind: Vămile văzduhului, Istoria despre Arghir, Erotocrit, Uşa pocăinţei, Halima und Alexandria, die ich verschlungen habe. Diese Bücher haben meine Neugier geweckt, wie man Bücher schreibt. Ich fragte diese und jene und erfuhr, daß sie gedruckt wurden. Ich dachte, daß man dort, wo man die Bücher druckt — nämlich in der Druckerei — alles studieren kann und erkundigte mich nach den erforderlichen Bedingungen, um in eine Druckerei eintreten zu können und ... ich bin eingetreten" [19].

In seinem Stück „Boieri şi ciocoi" (Bojaren und Emporkömmlinge) von 1873 erinnert Vasile Alecsandri mit einem leicht maliziösen, aber auch nostalgischen Lächeln daran, daß vor 1848 die Liebeserklärungen der Personen, die vor kurzem in die „große Welt" aufgenommen worden waren, getränkt mit Zitaten aus dem „Erotocrit" waren.

Dem sei noch hinzugefügt, daß man in den rumänischen Versen des beginnenden 19. Jhdts. der Dichter Văcărescu — große Bojaren und bedeutende Persönlichkeiten — Niederschläge der Bearbeitungen von Dionysios Photeinos wiederfindet, und daß Teile der Ausgabe Anton

---

[18] Documente şi manuscrise literare, Bd. II, ed. Paul Cornea, Elena Piru. Bucureşti 1969, p. 213, 223.
[19] Ibidem, p. 139, 205.

Panns durch die Vermittlung der Spielmänner bis in die entlegensten Dörfer gelangten [20].

Obwohl in der Mitte des 19. Jhdts. jede soziale Schicht ihre bevorzugte Lektüre hatte, gab es doch auch Bücher, die in allen Kreisen zirkulierten.

Deutsch von A. Birner und D. Messner

[20] N. Cartojan, op. cit., An. Acad. Rom., p. 85 f; Ariadna Camariano, Influenţa poesiei lirice neogreceşti asupra celei româneşti. Bucureşti 1935. Betrachtungen über die Beziehung Volksbücher — Folklore — rumänische Literatur siehe I. C. Chiţimia, Probleme de bază ale literaturii române vechi. Bucureşti 1972, p. 351 ff.; dazu ebenso die Artikel von Ovidiu Bîrlea in: Berichte. ... Bd. 2, Seekirchen 1975, p. 36—38 und von I. C. Chiţima und Ion Talos, In: Cahiers roumains d'études littéraires, 1977, n° 1, p. 41—61.

Nichtspanische Sprachelemente magischer Formeln in volkstümlicher kolumbianischer Literatur

Von Reinhold Werner

Textmaterial und Auswertung

An anderer Stelle [1] finden sich gewisse volkstümliche Heftchen aus Kolumbien beschrieben, die als Nachfolger der *pliegos de cordel* charakterisiert werden. Dabei werden verschiedene Typen dieser neuen *pliegos* unterschieden. Einen Typ stellen Heftchen dar, die Anleitungen zu magischen Praktiken geben und magische Gebete enthalten. Die Texte in den Heftchen dieses Typs enthalten eine ganze Reihe magischer Formeln, die teilweise oder ganz aus Wörtern bestehen, die nicht der spanischen Sprache entstammen. Bei diesen Wörtern handelt es sich um Elemente aus anderen Sprachen, teils wohl auch um Phantasiewörter. Bei vielen dieser nichtspanischen Formelemente ist es schwer, festzustellen, ob es sich um ein reines Phantasiewort, eine Art Notarikon [2] oder um ein verballhorntes Wort irgendeiner Sprache handelt. Dies rührt großenteils daher, daß fast alle nichtspanischen Sprachelemente (selbst das Spanische der Texte zeichnet sich durch enorm viele Druckfehler, Irrtümer und Inkorrektionen aus) stark entstellt sind. Zu dieser Entstellung hat sicher gerade auch ihre Unverständlichkeit beigetragen. Die Art der Entstellung läßt auch vermuten, daß die magischen Formeln nicht nur aus gedruckten Texten in andere gedruckte Texte übernommen worden sind, sondern daß von einem Zusammenwirken zwischen mündlicher, handschriftlicher und gedruckter Verbreitung auszugehen ist. Im folgenden soll eine Kostprobe nichtspanischer Formelemente in spanischen Texten des oben charakterisierten Typs gegeben werden.

Dafür wurden neun Heftchen mit folgenden Titeln ausgewertet: *Chain el mago* (zwei verschiedene Ausgaben), *Kardonne el mago, Opalsky el*

[1] Reinhold Werner, Nachfolger der „pliegos de cordel" in Kolumbien, in: Arbeitshefte zum romanischen Volksbuch, Nr. 4, Hrsg. Felix Karlinger u. Dieter Messner, Seekirchen, 1977, S. 118—129.

[2] Zum Begriff „Notarikon" siehe Hans Biedermann, Handlexikon der magischen Künste von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert, 2. Aufl., Graz, 1973, S. 373.

mago (zwei Ausgaben), *El tabaco* und *La cenica del cigarillo*. Mit Ausnahme von *La ceniza del cigarillo*, das 99 Seiten stark ist, umfassen alle Heftchen 32 Seiten, teilweise in falscher Reihenfolge, teilweise falsch und teilweise nicht numeriert. Die Beschaffenheit der Heftchen erübrigt genaue Quellenangaben für die Zitate. Die meisten Formeln finden sich in jeweils mehreren Heftchen, deren Inhalte sich teilweise überschneiden. Soweit eine zitierte Formel in verschiedenen Varianten gefunden wurde, werden hier alle Varianten zitiert [3]. Der Wiedergabe der nichtspanischen Elemente folgen jeweils Angaben zu Kontext und, soweit möglich, zu sprachlicher Herkunft (teils nur in hypothetischer Weise), originalem Wortlaut und letztlicher Quelle (z. B. Bibel, Liturgie usw.). Nicht wiedergegeben werden hier die zahlreichen nichtspanischen Wörter, die eindeutig als Eigennamen fungieren (einschließlich Namen von Engeln und Dämonen, wie z. B. *Astarot, Phalay, Rubiel, Sadao* usw.), griechisch-lateinische Termini aus Chemie (einschließlich Alchemie), Botanik und Medizin (einschließlich Pseudotermini und Verballhornungen wie etwa *sperma viris humanae)* sowie etwa vierzig nichtspanische Wörter, die als fremdsprachliche Bezeichnungen von Tieren, Pflanzen und Gegenständen angegeben werden (vor allem in *La ceniza del cigarillo)* und bei denen es sich um meist verballhornte Wörter der verschiedensten Herkunft handelt, die, soweit sie identifiziert werden können, auch nicht die Bedeutung haben, die für sie angegeben wird (Beispiel: *hissopus* als griechische Bezeichnung des Uhus). Eine Auflistung der verbleibenden fremdsprachlichen Formelemente nach Sprachen oder einem sonstigen sachlichen Kriterium ist kaum möglich (Vermengung von Elementen aus verschiedenen Sprachen, unbekannte Herkunft von Elementen usw.). Als Notlösung wurde deshalb die alphabetische Anordnung gewählt.

Liste

1. V_1: Acotos, Exfeten Canabo
   V_2: „Actor, Exfeton, Canaba"
   V_3: „Actos, Exfeton, Canaba"

Die Formel ist Bestandteil eines magischen Rituals, das dazu dient, zu bewirken, daß eine gewünschte Person herbeikommt. Sie ergibt keinen Sinn, selbst wenn man die lateinischen Wörter *actor* oder *actum* und *canava* / *cannaba* oder *cannabis* (gr. κάνναβις) heranzieht.

2. „Adhuma lis cados ambulavit in fortitudine cibiulius".

Die Formel ist Bestandteil der Herstellung eines Bandes, das seinem Träger ermöglicht, sieben Meilen in der Stunde zurückzulegen. In

[3] Zur Kennzeichnung verschiedener Varianten werden die Abkürzungen V1, V2 usw. verwendet.

der Mitte der Formel kann leicht die lateinische Wortfolge „ambulavit in fortitudine" identifiziert werden. Hinter „Adhuma lis" verstecken sich möglicherweise lat. *ad* und *humilis*. Nur rein formal mit lat. *cadus* und gr. κάδος könnte „cados" in Zusammenhang gebracht werden. Für „cibiulius" ist interessant, daß es in *La ceniza del cigarillo*, in einem Kapitel „De las virtudes de ciertos animales", über das Kamel heißt „los caldeos le llaman ‚ciboi' y los griegos ‚ihpim' ". Für die Bezeichnung *caldeo* ist natürlich zu berücksichtigen, daß es in der astrologischen und magischen Literatur nicht nur als Ethnonym fungiert, sondern auch für einen Typ von Wahrsager steht [4]. Nachdem im selben Kapitel dem Uhu eine griechische Bezeichnung „hissopus" (lat. *hissopus* und gr. ὕσσωπος ‚Hysop') und dem Löwen ein chaldäischer Name „calamus" (lat. *calamus* und gr. κάλαμος ‚Rohr') zugeschrieben werden, ist es vielleicht nicht zu weit gegriffen, wenn man auch hinter *ciboi* rein formal gr. κύβοι (Plural von κύβος ‚Würfel') vermutet.

3. V_1: ALES-DALES-TOLAS.
   V_2: ALES -/- DALES -/- TOLAS -/-
   V_3: Alex . . . Dalex . . . Tolak

Im Fall von V_1 und V_2 soll sich jemand die Wörter in den rechten Arm ritzen, als Schutz bei Händeln. V_3 wird bei einer Wahrsagepraktik ausgesprochen. Die Wortfolge hatte kaum jemals irgendeinen Sinn, sondern ist wohl nur einer von vielen Zaubersprüchen, die sich oft durch ähnlich lautende Phantasiewörter, die gerne den Buchstaben x (s für x könnte hier durch die Aussprache des Spanischen bedingt sein) enthalten, auszeichnen. So gesehen kann vielleicht eine Formel „Alex, dalex, tolax" als ursprüngliche Form angenommen werden, es sei denn, hinter „TOLAS" verbirgt sich lat. *tollas* (von *tollere*).

4. Anima mea, turbata et valde; sed tu Domine, usque guo.

Es handelt sich um den Schlußteil einer Formel, mit der die Sonne beschworen wird, um eine gewünschte Person zu sehen. Es ist als der leicht entstellte Wortlaut von Vers 4 des Psalms 6 zu erkennen, der lateinisch so lautet:

et anima mea turbata est valde
et tu Domine usquequo [5]

5. „Arke pias Ferdaco, Sircari".

Die Formel ist Bestandteil einer magischen Prozedur, mittels derer man erkennen kann, wie es einer abwesenden Person geht, von der man keine

---

[4] Vgl. Biedermann, S. 118—119.
[5] Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem, Hrsg. Robertus Weber, Stuttgart, 1969, Bd. I, S. 775.

Nachricht hat. Im Anfang der Formel könnte sich der Name des arabischen Alchemisten Artephius [6] verbergen.

6. Armini Farini Restingo.

Diese Formel soll man auf ein Stück Papier schreiben, das man schluckt, um sich vor Feuerwaffen zu schützen. Sie soll dann bei Gefahr auch ausgesprochen werden. In der Wortfolge sind auf jeden Fall lat. *arma* und *restinguo* zu erkennen. Die Formel könnte ursprünglich „Arma ignifera restinguo" gelautet haben, mit „Armini" < „Arma igni-" und mit Angleichung von „-fera" an „Armini" nach dem für Zaubersprüche typischen Verfahren, Wörter mit gleichlautenden Schlußsilben aneinanderzureihen.

7. „Bar, Krabar, Llai, Alla, Tetragramaton".

Diese Formel dient dazu, in der Johannisnacht die Geister an einen bestimmten Ort zu rufen. „Bar, Krabar" könnte durch die Praktik zustande gekommen sein, das Wort *abracadabra* oder *abraxas* elfmal so untereinanderzuschreiben, daß immer ein Buchstabe weggelassen wird. Das Wort *abracadabra* dient in magischen Praktiken u. a. oft dazu, die Hilfe guter Geister herbeizurufen. Sowohl für *abracadabra* wie *abraxas* gibt es vielfältige Deutungen, z. B. für *abracadabra* eine, die auf die Hl. Dreifaltigkeit, und für *abraxas* eine, die auf die Idee der Gottheit hinweist [7]. „Alla" hat wohl kaum mit dem islamischen *Allah* zu tun, sondern eher mit dem auf einem Notarikon basierenden Tetragrammaton *AGLA* [8], das wie *abracadabra* gerne auf Amulette geschrieben wird, die vor Fieber schützen sollen. Auch das Wort „Tetragramaton" nach „Alla" legt diese Vermutung nahe. Bei „Llai" könnte es sich theoretisch um entstelltes „Llaa" handeln, also um eine Buchstabenumstellung von „Alla". Da „Llai" auf „Bar, Krabar" folgt, ist vielleicht nicht uninteressant, daß 1873 ein Werk *Gli Abraxas* von einem Autor namens F. Barzilai [9] erschienen ist.

8. Brac, Cabrac, Cabra, Cadabrac, Cabracam.

Die Formel, die dann mit „yo te curo" fortfährt, gehört zu einer magischen Prozedur gegen die Krätze von Schafen. Hier handelt es sich eindeutig um ein Wiederholen von Fragmenten des Wortes *abracadabra,* wobei „Cabra" noch einen besonderen sprachlichen Effekt ergibt.

---

[6] Siehe Biedermann, S. 66.
[7] Ausführlicher bei Biedermann, S. 16—17. W. Drexler, Abrasax, in: Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. Aufl., Hrsg. Albert Hauck, Bd. I, Leipzig, 1896, S. 113—118.
[8] Siehe Biedermann, S. 23 u. 484.
[9] Biedermann, S. 557.

9. V_1: „Bouni Jacum".
V_2: Buioni Jacum.
V_3: *Buioni Jucum.*
V_4: „Buoni jacum".
V_5: „Buoni Jacum".
V_6: „Buoni Jacun".

Diese Formel ist auf ein Band zu schreiben, das um das rechte Handgelenk gebunden wird, um vor Verletzungen bei einem Duell oder Handgemenge zu schützen. Nachdem das Band mit der Aufschrift um den Arm gebunden wird, der die Waffe führt, wäre eine Deutung der Aufschrift als „Boni iactus" mit *iactus* in der mittellateinischen Bedeutung ‚Hieb', ‚Stich' nicht auszuschließen, wobei der Buchstabe u in den verschiedenen Varianten „Buoni" usw. auf italienische Vermittlung hindeuten könnte.

10. „Chormy, sorback, Kamini

Diese „palabras caldeas", „cuyo sentido no puede revelarse sino a los iniciados", gehören zu einer komplizierten Praktik der Erkundung des eigenen Schicksals in der Zukunft. Wichtigstes Requisit des magischen Vorgangs ist ein Ei, von dem es heißt:

> Tómese un huevo de gallina que el gallo no haya tocado aun, sumérjase en la cera fundida no hirviente y retíresele al punto, para volverle a introducir si es menester hasta que se halle cubierto por una capa del todo de una línea al menos de espesor; se hará entonces un agujero en cada extremidad del cascarón, y soplando sucesivamente, se lavará repetidas veces el interior del cascarón. Luego de dejarle secarse bien, introdúzcase en el aceite de oliva bien puro, pomada de incienzo, un grano de alcle y semilla humana en suficiente cantidad; a continuación se tapará los agujeros con cera, y se irá a colocar el huevo a media noche entre el estiércol de caballo. El noveno día en el momento en que la luna haya llegado a su mayor elevación en el cielo se le retirará y cogiéndole en la mano izquierda se le oprimira hasta aplastarle.

Der hier beschriebene Vorgang ist eine phantastische Variante der Herstellung des Steins der Weisen, in deren zweiter Phase, der Putrefaktion, die verflüssigte, verglühte oder oxydierte *materia prima* in Pferdemist vergraben wird [10]. Somit liegt es also nahe, aus der Formel Deklinationsformen der russischen Wörter черный („Chormy") und камень („Kamini") herauszulesen, eventuell auch von собрать (ся) — weniger wahrscheinlich сорваться — („sorback"), wobei das Verbum ursprünglich vor den beiden anderen Wörtern gestanden haben müßte, etwa so: „собрать черный камень".

[10] Siehe Biedermann, S. 467—470 u. 507.

11. Consumatum est -/- Consumatum -/- est -/- Consumatum est -/-
Es handelt sich um einen Teil eines Gebets gegen Unfälle. Die Worte stammen aus dem Neuen Testament (Joh., 19, 30): „Consumatum est“ [11].

12. „Cur ed Neuq! Cur ed cos Neq!
Die Formel fährt dann fort „Scheva, pîdole que destruyas el poder de mis rivales“ und ist ein Bestandteil einer magischen Praktik, die sichern soll, daß man seine Rivalen beim Werben um die Gunst einer Frau aussticht.

13. V_1: Deus abeat parten et utecio a remone. Non tradus Dominun Nostrum Jehun Christum Matón. Amén.
V_2: Deus abeat paten et utecio a remone Non tradus Dominum Nostrum Jehum Christum Matón Amen.
Dieses Gebet soll, das linke Bein über das rechte geschlagen, verrichtet werden, damit Feuerwaffen nicht schießen. Es sind darin leicht die lateinischen Wörter *Deus, abeat, partem, et, a remotis* (mittellat. ‚im Gegenteil‘, ‚von fern‘), *non, tradere* (irgendeine Konjugationsform), *Dominum, Jesum* und *Christum* zu erkennen. Trotzdem ist es schwer, einen sinnvollen ursprünglichen Wortlaut zu rekonstruieren. Ob es sich bei „Matón“ um das spanische *matón* handelt, ist unsicher.

14. Domine Jesu Christe, qui dixiste ego sum via veritas et vita, ecce enim verita tem dilexisti, inverta et oc lta sapientae tuae manifestati mihi adhucquae revelet in hac nocti sicut ita revelatum fuit parbulis solis, insogni ta et ventura unaque alia me dosceas, ut posim amnia cognoscere, si et si sit, it monstra mihi mortem ornatum omni bibo bono pulcrum et gratan pomarium, aut quandam ren gratam sin auten ministra mihi ignem ardentem, bel aquarum currentem, vel aliam quam cum que rem pue domino placeant, et vel Angeli Ariel, Rubiel et factores ab opus obtinendum quod cupio scire, videre, cognoscere el prae videre per ilum Deum qui ve turos est judicare vios ea mortuos, et sae culum perigmen. Amén.
Dieses Gebet braucht man, um in der Lotterie immer zu gewinnen. Der ursprüngliche lateinische Wortlaut ist relativ wenig entstellt, am meisten außer durch willkürliche Interpunktion durch Zerstückelung von Wörtern und einzelne falsche Buchstaben („dixiste“ für *dixisti*, „veria tem“ für *veriatem*, „oc lta“ für *occulta*, „parbulis“ für *parvulis*, „dosceas“ für *doceas*, „posim“ für *possim*, „amnia“ für *omnia*, „bibo“ für *vivo*, „gratan“ für *gratum*, „ren“ für *rem*, „auten“ für *autem*, „bel“ für *vel*, „aquarum“ für *aquam*, „quam cum que“ für *quamcumque*, „pue“ für *quae*, „prae videre“ für *praevidere*, „ilum“ für *illum*, „ve turos“ für

[11] Vulgata, Bd. II, S. 1694.

venturus, „vios" für *vivos*, „ea" für *et*, „sae culum" für *saeculum* usw. Inhaltlich sind an dem Gebet die liturgischen Elemente zu Anfang und Ende auffallend, rein äußerlich die Entstellungen, die von der Phonetik der spanischen Sprache bedingt sind (einfacher Konsonant für Doppelkonsonant, b für v, n für m im Wortauslaut).

15. Dominus, Deus

Diese zwei lateinischen Wörter kommen mitten in einem ansonsten spanischen Gebet zur „Virgen del Carmen" (gegen alle Arten von Gefahren) vor.

16. V_1: ¡Durgos! ¡Durgos! ¡Durgos!
V_2: Durgós, Durgos, Durgos.

Diese Anrufung geht zusammen mit anderen Vorbereitungsschritten der „Oración de los siete nudos" voraus, einem magischen Gebet, während dessen Verrichtung sieben Knoten in eine Schnur geknüpft werden [12]. Möglicherweise ist „Durgos" ein entstelltes *Demiurgos* (gr.δημιουργός)[13].

17. Ecce Lignum Crucem In que Salus Mundi Crucem

Diese Worte gehören zu einer magischen Praktik, die bewirken soll, daß die Lämmer schön und stark werden. Sie stammen aus der katholischen Karfreitagsliturgie: „Ecce lignum Crucis, in quo salus mundi pepedit" [14].

18. V_1: Ely Ely
V_2: Ely Ely Ely
V_3: Ely-Ely-Ely

Diese Worte erscheinen ohne jeglichen inneren Zusammenhang mit dem Kontext in einer schriftlichen Anrufung, die bei der Vorbereitung von Tinte für Briefe mit magischer Kraft eine Rolle spielt. Es muß sich um die Worte Christi am Kreuz handeln: „Eli, Eli, lema sabachtani!" (Matth. 27, 46) [15].

19. V_1: Gamilaren uxtos Bohot
V_2: Gamilaren uztos Bohot

Diese Worte sind Bestandteil einer längeren Anrufung, die zu einem Behexungsritual gehört (siehe dazu auch 43).

---

[12] Zu dieser Praktik, die im deutschen Sprachraum als „Nestelknüpfen" bekannt ist, siehe Biedermann, S. 363—366.
[13] Siehe dazu Wörterbuch der Religionen, 2. Aufl., Hrsg. Kurt Goldammer, Stuttgart 1962, S. 128.
[14] Anselm Schott, Das vollständige Römische Meßbuch, Hrsg. Benediktiner der Erzabtei Beuron, Freiburg, 1958, 393—394.
[15] Sagrada Biblia, Übs. Eloino Nacar Fuster u. Alberto Colunga Cueto, 26. Aufl., Madrid, 1975, S. 1270.

20. „Gloria ineselsis deus"
Der Anfang des Gloria (entstelltes „Gloria in excelsis Deo") erscheint in derselben Wahrsagepraktik wie Formelelement 3, V_3.

21. V_1: HAK, PAK
V_2: KAK, PAK.
Das Aussprechen dieses Spruches soll verhindern, daß man von einem Hund gebissen wird. V_2 leitet sich wohl von V_1 her, das seinerseits an den Zauberspruch *HAX PAX MAX* [16] erinnert, der vor allem aus den Grimoires [17] bekannt ist. Es ist zu vermuten, daß ein genaueres Nachforschen in Grimoires eine Reihe weiterer hier angeführter Zaubersprüche erklären würde, deren Herkunft hier nicht festgestellt werden kann.

22. Herego gomet hunc gueridans sesserant deliberant amei.
Diese Formel spielt bei einer Praktik der Behandlung von verhexten Tieren eine Rolle. Obwohl aus ihr einige lateinische Wörter herausgelesen werden können („hunc", „sesserant", „deliberant", „amei" von *amen),* ist es nicht möglich, daraus einen sinnvollen Wortlaut zu rekonstruieren, so daß anzunehmen ist, daß von einem ursprünglich viel längeren Wortlaut nur ein paar einzelne, teils verballhornte, Fragmente übriggeblieben sind.

23. V_1: Ibel—laber—chabel—estaber—rabel.
V_2: IBEL, LABER, CHABEL, STABER, RABEL.
Diese Worte sollen auf unbenutztes Pergament geschrieben werden, das dann auf dem Herzen getragen wird, um dem Träger bei jeglicher Art von Spiel gewinnen zu lassen. Der Spruch weist zwei typische Eigenheiten von Zaubersprüchen auf, gleichlautende Wortbestandteile mehrerer Wörter und Bestandteile, die aus anderen Bestandteilen durch Buchstabenumstellung gewonnen werden.

24. INRI
Diese Buchstaben, auf ein Stück Papier geschrieben, spielen eine Rolle bei einer magischen Prozedur, die Blutverlust aufhalten soll. Die Aufschrift auf dem Kreuz Christi („Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum") erscheint oft in alchemistischen Texten als Notarikon, für das es eine ganze Reihe verschiedener Deutungen gibt [18].

25. Kaphe, Karita non Paphete et publica filii omnibus suis.
Diese Worte sollen in einer Konversation mit einer Person, um deren Liebe man sich bemüht, ausgesprochen werden, um zu bewirken, daß man von dieser Person tatsächlich geliebt wird. Wie bei 22 handelt es

[16] Siehe Biedermann, S. 246—247 u. 546—549.
[17] Siehe Biedermann, S. 210—212.
[18] Siehe dazu Biederman, S. 261.

sich auch hier wahrscheinlich um einen verballhornten, ursprünglich längeren Wortlaut, von dem noch die lateinischen Wörter „non" und „et publica filii omnibus suis" zu erkennen sind. Für „Karita" kommt eventuell eine Herleitung von lat. *caritas*, aber auch von dem Notarikon *ARARITA* [19] in Frage.

26. „Kirios clementissime que Abraham Servo tuo detisti uxorem, saram et filio ejus obedientissimo, per admirabilem sigmun induscuti, Rebecam uxorem mihi ancilae tuae, quem sim nuptura virum, per ministerium o pirituum Balideth, Aisiabi abumith. Amén."
Dieses nur leicht entstellte (Interpunktionsfehler „„obedientissimo" für *oboedientissimo*, „admirabilem sigmun" für *admirabile signum*, „indiscuti" für *induxisti*, „Rebecam" für *Rebeccam*, Fehlen eines Wortes zwischen „uxorem" und „mihi", „ancilae" für *ancillae*, „o pirituum" für *spiritiuum*, der Name *Abumith* klein geschrieben) Gebet gehört zu einer magischen Praktik, mittels derer Mädchen und Witwen erkennen können, wer ihr Ehemann sein wird.

27. „Kto, enoy, sonnjoy, kto, moy, viajanov, tot pakajetsia ninie".
Diese Formel gehört zu einer magischen Praktik mit demselben Ziel wie die unter 26 erwähnte. Sie ist auf jeden Fall russischer Herkunft und muß in ihrem ursprünglichen Wortlaut ungefähr so lauten: „кто мой, со мной кто, мой въявь[?], тот покоится ныне."

28. „Lucha, Lucha, Stof, Lub, Salem, Sadil P."
Diese Formel wird als Alternativformel zu 27 angegeben. Es handelt sich wohl nur um eine Aneinanderreihung einzelner Wörter aus verschiedenen Sprachen, wie vielleicht span. *lucha*, dt. *Stoff*, russ. луб *oder* лук , arab. *salem* oder Toponym *Salem* (Schauplatz berühmter Hexenprozesse im 17. Jahrhundert [20]) und span. *p[uta]*.

29. Millant, Vath, Vitalot
Diese Formel findet beim Anbringen von Umschlägen gegen Kopfweh Verwendung.

30. „Miserere mei Deus".
Ein Vers des Psalms 50 [21] kann an Stelle der Wörter „R bald", „Nobal" und „Varnabi" bei einer magischen Praktik gesprochen werden, die dazu dient, einen Mann impotent zu machen.

31. Murogansip, Muronon.
Diese zwei Wörter soll eine Frau mit eigenem Blut auf einen Talismann

[19] Siehe Biedermann, S. 373.
[20] Siehe Biedermann, S. 436—438.
[21] Vulgata, Bd. I, S. 830.

schreiben, der bewirken soll, daß sie von ihrem Ehemann besonders geliebt wird.

32. „Nobal".

Eines von drei Wörtern — die beiden anderen sind „R bald" und „Varnabi„ —, die zu einer magischen Praktik gehören, mittels derer man Impotenz eines Mannes bewirken kann. Es scheint sich um drei Namen zu handeln, bei „Nobal" wohl um *Noval(is)*.

33. V_1: Omna map, Khepra kar mani hay mukkin me bas samanaya Sy ahá.
V_2: Omna map, khepra kar mani hay mukkin mo bas samanaya sy ahá.
V_3: Omna may Krepha kar mani bay may mukin me has samanaya.
V_4: Omna may Krepha kar mani bay mukin me has samanaya.
V_5: Omna may Krepha Kar mani bay mukin me has samanaya.

Diese Worte stehen jeweils am Ende ähnlich lautender Texte, die alle mit „Secreto oriental para hacerce amar" überschrieben sind. Sie werden nicht als Bestandteil einer magischen Formel angegeben, sondern deren Beschreibung angefügt. Die magische Verrichtung selbst besteht darin, morgens sieben Schluck Wasser zu nehmen, bei jedem Schluck den Namen der begehrten Frau aussprechen und dabei intensiv an sie zu denken. Es ist anzunehmen, daß die Formel letztlich aus einem lamaistischen, buddhistischen oder hinduistischen Text stammt („kar mani" ist vielleicht *karman* [22]).

34. Onagardo, labialatis parandomo y arogani

Diese Worte sind Teil folgender Beschwörungsformel, die bei einer Prozedur eine Rolle spielt, mittels derer Einbrecher ermittelt werden können:

> „yo os conjuro, Onagardo, labialatis parandomo y arogani, para que me hagáis conocer la persona que deseo".

Die Struktur der Formel scheint die einer einfachen *citatio daemonum* zu sein, in der auf das perlokutive Verbum des Beschwörens die Namen der beschworenen Geister folgen [23]. „Onagardo", „labialatis", „parandomo" und „arogani" können also entstellte Dömonennamen sein, von denen eventuell noch einzelne sprachliche Bestandteile etymologisch zu erkennen sind (z. B. *labia-*).

35. V_1: Oris .. dovis dermitauro
V_2: Oris .. dovis ... dermitauro
V_3: Oris ... dovis. dermitauro

[22] Siehe dazu Wörterbuch der Religionen, S. 280—281.
[23] Siehe Biedermann, S. 91—92, 135—139 u. 159—161.

Dieses Formelement kommt in den drei sich nur durch die seltsame Interpunktion unterscheidenden Varianten in folgendem magischen Gebet vor, das für die Verhexung eines Feindes benötigt wird:

Oris .. dovis dermitauro que muera el enemigo.
Oris .. dovis ... dermitauro que cesen sus traiciones.
Oris .. dovis . dermitauro que escuche Santa Elena la petición
que hago en este sacrificio ...

Die Auslassungspunkte zwischen den Wörtern deuten schon darauf hin, daß diese nur Relikte eines längeren Wortlauts sind. Obwohl *oris* (zu *os* ‚Mund' oder mittellat. *ora* ‚Stunde') und *dovis* (zu mittellat. *dova* ‚Faßdaube' mögliche lateinische Wortformen sind, liegt es näher, die Wörter als Entstellungen von sich reimenden *ovis* oder *Iovis* und *bovis* anzunehmen, die inhaltlich besser zu „dermitauro" passen.

36. Osi, Osoa

Diese Worte soll man sprechen, wenn man eine Schlange sieht, um sie leicht fangen zu können. Möglicherweise haben sich die Worte aus einem onomatopoetischen Locklaut entwickelt.

37. V_1: Partiti sunt vetimenta ema, miserut contra me ad incarte clea a fili a Eniol, Liebce, Braya, Braguesca, et Oelzeut.
V_2: Partiti sunt vetimenta ema, miserut contra me ad incarte clea a fili a Eniol, liebce, Braya, Braguesca, et Oelzeut.
V_3: Partiti sunt vetimenta mea, miserunt conta me ad incarte clea a fili a Eniol, Liebce, Braya, Braguesca, et Belzebut.

Mit dieser Formel, begleitet von drei Kreuzzeichen, kann man Spielkarten oder Würfel verhexen, um das Spiel immer zu gewinnen. Der Anfang der Formel stammt aus der Bibel (Joh. 19, 24) [24].

partiti sunt vestimenta mea sibi et in vestem meam miserunt sortem

Der Schlußteil der verstümmelten lateinischen Formel enthält Namen von Dämonen, als letzten *Beelzebub.*

38. „Peanro, Petosen, Tanetdo"

Mit diesen „palabras cabalísticas" beginnt eine Formel, die zu einem Maleficium gehört, das „tiene por objeto cerrar el contucto de la ureta, lo que imposibilita la expulsión de la orina y del semen".

39. per nostrum

Die beiden lateinischen Wörter gehören zu einer Formel, die Bestandteil einer Wahrsagepraktik ist. Die vollständige Formel lautet:

Abraza per nostrum: per nostrum abraza.

Oder:

Abraza per nostrum; per nostrum abraza. Abraza per nostrum.

[24] Vulgata, Bd. II, S. 1693.

Die Formel lautete wohl einmal „Abrasa cor nostrum". *Abrasa* wäre dabei die Übersetzung von lat. *Ure*. Siehe dazu 44.

40. „R bald".
Siehe 32. Hier würde es sich um einen Namen germanischer Herkunft handeln.

41. Run Ras, Paxifarmo".
„Granduras Denclifaq, Panta Silante
Die gesamte Beschwörungsformel, die zu einer magischen Praktik — „Para hacernos amar de una persona ausente y hacerle sentir grandes deseos de venirnos a ver" — gehört, lautet:

„Rauda ronca, Run Ras, Paxifarmo".
„Granduras Denclifaq, Panta Silante. Yo os juro por los cuatro vientos, por tizón y por carbón y por el Diablo Cojuelo; y por cuantos demonios, hembras son".

Es handelt sich wohl wieder um die Namen der beschworenen Dämonen. Sie sind bis auf „Denclifaq" etymologisch durchsichtig. Für Beschwörungsformeln typisch ist der Stabreim zu Beginn der Formel.

42. V_1: SENOZAN, GORGORA, GOBERDON.
V_2: SENOZAN, GORORA, GOBERDON.
V_3: SENOZAN, GOROR, GOBER.
Diese Worte soll ein Gefangener auf Brotrinde schreiben, um auf magische Weise seine Flucht zu bewerkstelligen.

43. V_1: Turban erobal, infinitus est.
V_2: „Turban, Kereba, infinitus,
V_3: Turban, Kerebal infinitus,,
V_4: Turban, Kerobal, infinitus,
V_5: Turban, Keróbal, infinitus,
V_6: Turbán, Keróbal, infinitus ser".
Die Worte kommen jeweils in zwei Varianten in einer längeren Verhexungsprozedur innerhalb längerer Formeln vor, zu deren Bestandteilen auch der unter 19 zitierte Formelbestandteil gehört. Die beiden Wörter, die dem lateinischen „infinitus [est]" vorausgehen, sind wahrscheinlich wieder Namen beschworener Dömonen.

44. V_1: Ure: Ige, Sacti, Spiritu, rene nosotros et cor no strun. Domine. Amén.
V_2: Ure: Ige, Sancti Spiritu, renes nosotros et cor no strun. Domine. Amén.
V_3: Ure, Igne, Sancti Spíritu, renes nosotros et cor no strun. Domine Amén.
Die Formel gehört zu einer magischen Prozedur, die immer unter der Überschrift „Secreto para el amor" beschrieben wird. Sie ist liturgischen

Ursprungs: „Ure igne sancti Spíritus renes nostros et cor nostrum, dómine“ [25]. Wahrscheinlich leitet sich davon irgendwie auch die unter 39 zitierte Formel her.

45. „Varnabi“
Siehe 32. Hier könnte es sich um den Namen *Barnabas* handeln

Bewertung

Die meisten fremdsprachlichen Elemente in den untersuchten magischen Formeln weisen, soweit eine Identifizierung möglich ist, auf längere Traditionen in der obskuren Literatur der Zauberbücher hin, wie sie in Europa ziemliche Verbreitung erreichten [26]. Viele Elemente der Zaubersprüche in der europäischen Zauberliteratur kommen auf irgendeinem Wege aus der katholischen Liturgie, der kabbalistischen Literatur und der in engem Zusammenhang mit der eigentlichen Zauberliteratur stehenden Literatur der mittelalterlichen Alchemie. Die sprachliche Identifikation dieser Elemente, für die meist das Lateinische, das Griechische, das Hebräische und auch das Arabische als Quellen in Frage kommen, ist oft sehr schwer möglich, wegen der häufigen extremen Verballhornungen (Kürzungen, Vermischung von Elementen verschiedener Herkunft, Angleichung fremdsprachlicher Elemente an Elemente der Sprache des Autors oder Schreibers, Abschreib- und Druckfehler usw.), die durch eine ständige Reproduktion von Texten und Textteilen durch teilweise fremdsprachenunkundige, wenig gebildete Personen außerhalb des ordentlichen, professionellen Buch- bzw. Verlagswesens und durch den positiven Stellenwert alles Obskuren in dieser Art von Schrifttum bedingt sind. Relativ wenige Formelelemente sind eindeutig nicht auf bestimmte Quellen oder Sprachen außerhalb der oben genannten klassischen Bereiche zurückzuführen, wie etwa 10, 27 und 33 unserer Liste. Es ist nicht festzustellen, ob diese Elemente bereits über spanischsprachige europäische Texte vermittelt oder ob sie erst in Südamerika in spanische Texte rezipiert worden sind. Auffällig ist, daß sich keines der vorgefundenen nichtspanischen Elemente als indianischer oder afrikanischer Herkunft bestimmen läßt, was man vielleicht aufgrund der Kenntnis der ethnischen und folkloristischen Gegebenheiten in manchen iberoamerikanischen Ländern, darunter auch Kolumbien, erwarten könnte. Diese Feststellung stimmt jedoch mit der Tatsache überein, daß in den untersuchten Texten nicht nur in sprachlicher Hinsicht, sondern auch bezüglich der enthaltenen folkloristischen Elemente allgemein keinerlei Einfluß aus dieser Richtung festzustellen ist, wenn man davon absieht,

[25] Schott, S. 546.
[26] Siehe dazu Biedermann, S. 539—543.

daß in dem Heft *El tabaco* eine magische Praktik expliziert als aus dem indianischen Bereich — „indios de (Sacuara)" — stammend angeführt wird, die jedoch neben der unter 35 unserer Liste zitierten Formel eine ganze Reihe von europäischen Elementen (Kreuzzeichen, Anrufung der hl. Helena, Verwendung von Senf usw.) umfaßt, dagegen kein typisch indianisches. Das völlige Fehlen spezifisch südamerikanischer Elemente und die Konservierung alter europäischer Elemente scheint übrigens für alle diese an anderer Stelle [27] beschriebenen Heftchen typisch zu sein. Eine Analyse anderer Typen kolumbianischer *pliegos* (Traumdeutung, Chiromatik, Volksmedizin, Briefsteller usw.) führt genau zu denselben Schlüssen.

[27] Siehe Fußnote 1.