universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte

Heinzel, Richard

Weimar, 1898

Edward. Von Erich Schmidt

urn:nbn:at:at-ubi:2-8906

Edward.

Von

Erich Schmidt.

Edward.

Schottisch.

1. Dein Schwert, wie ists von Blut so roth?
   Edward, Edward!
   Dein Schwert, wie ists von Blut so roth,
   Und gehst so traurig her? — O!
   O ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
   Mutter, Mutter!
   O ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
   Und keinen hab ich wie Er — O!

2. Dein's Geyers Blut ist nicht so roth,
   Edward, Edward!
   Dein's Geyers Blut ist nicht so roth,
   Mein Sohn, bekenn mir frey — O!
   O ich hab' geschlagen mein Rothross todt,
   Mutter, Mutter!
   O ich hab' geschlagen mein Rothross todt,
   Und 's war so stolz und treu — O!

3. Dein Ross war alt und hasts nicht noth, . . .
   Dich drückt ein ander Schmerz — O!
   O ich hab geschlagen meinen Vater todt, . . .
   Und weh, weh ist mein Herz — O!

4. Und was für Busse willt du nun thun? . . .
   Mein Sohn bekenn mir mehr — O!
   Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, . . .
   Will gehn fern übers Meer — O!

5. Und was soll werden dein Hof und Hall? . . .
   So herrlich sonst und schön — O!
   Ich lass es stehn, bis es sink und fall', . . .
   Mag nie es wieder sehn — O!

6. Und was soll werden dein Weib und Kind, . . .
   Wann du gehst über Meer? — O!

Die Welt ist gross, lass sie bettlen drinn, . . .
Ich seh sie nimmermehr — O!

7. Und was willt du lassen deiner Mutter theur? . . .
Mein Sohn, das sage mir — O!
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feur, . . .
Denn ihr, ihr riethets mir! — O!

V: Herders ‚Volkslieder' 2 (1779), 207—209, drittes Buch Nr. 5; im Register: Aus Percy *Reliq. Vol.* 1, *p.* 57 [der 2. Ausg. von 1767, p. 53 der 1. von 1765]. In dem von Redlich besorgten 25. Bande der Suphanschen Ausgabe S. 476. *M*: das abweichende Manuscript (s. XIV; Redlichs Varianten a). — *H*: Herders älteres Manuscript der ‚Volkslieder' (von 1773), Redlich S. 19. — *A*: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773. Bey Bode, S. 25. Suphan, 5, 172.

Keine Ueberschrift *A Edward, Edward. a Scottish Ballad.* (*Reliq. Vol.* I., *p.* 57.) Edward, Edward. *H* wo der Urtext vorgedruckt werden sollte und nun ein charakterisierendes Vorwort folgt. Die wiederholten Zeilen und die Anrufe werden nicht gezählt.

1,1 Wie thut dein Schwert so triefen mit Blut, *H* | Schwerdt *A* | 2 her] da *A* du *M* | 3 O fehlt *AM* | erschlagen mein'n Geyr so gut *H* | 4 Und das, das geht mir nah! — O! *A* | kein'n hatt' *H* | ich nu! O! *M* | keine Strophenspatia *A*.

2,1 Deins *H* | war nimmer so *H* | 2 bekenns *M* | das sag ich dir *H* | 3 O fehlt *AM* | schlagen *H* | roth Ross *H* | 4 so [Z. 2 und 4 ohne Majuskel *H*] stolz und treu einst mir — o! *H*.

3,1 hast noch mehr *H* mehr sind dein *M* | 2 was anders das schmerzt dir — o! *H* | 3 O fehlt *AM* | erschlagen mein'n Vater theur *H* erschlagen den Vater mein *M* | 4 Und das, das quält mein Herz! O! *A* ach! ach! und weh ist mir — o! *H* | Und ach! das drückt mein Herz! O! *M*.

4,1 Und was wirst [willst *M*] du *AM* Und was dafür willst *H* | nun an dir thun? *AMH* | 2 entdeck *H* | 3 Auf Erd soll nimmer mein Fuss mehr ruhn *H* | 4 wandern über *AM* gehn dort über *H*.

5,1 werd'n *H* | Hall! *V* (wiederholt: Hall?) 2 einst anzuschaun so schön — o! *H* | 3 Ach [Das! *M*] immer stehs und sink' und fall *AM* 'Lass all's da stehn, bis's sink und fall *H* | 4 Ich werd' es nimmer sehn! O! *A* mags nimmer, nimmer es sehn — o! *H* ich — nimmer werd' ichs sehn! — O! *M*.

6,1 willt lassen dein'm *H* Kind? *V* (wiederholt: Kind,) | 3 gross] Raum *H* | sie] s' *H* | betteln *A* | 4 seh nimmer, nimmer sie mehr — o! *H* | nimmer mehr *M*.

7,1 Und was soll deine Mutter thun *AM* | „du" fehlt *H* | 2 o sprich doch mir *H* o sag es mir *M* | 3 Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn *AM*.

Der Edward ist als die erste schottische Ballade, die Herder, am Ende eines Abschnittes der fliegenden Blätter über Ossian und die Lieder alter Völker, den Deutschen bescherte [1]), durch seine Meisterschaft zur grössten Berühmtheit unter uns gelangt. Voraus ging in dem Sammelheft von 1773 die seit Scheffers Lapponia viel umgewanderte und umgewandelte lappische Liebeselegie, der Herder im stillen Gegensatze zu Morhof und Mrs. Rowe, im ausgesprochenen aber zu Ewald von Kleist schon bei brieflicher Mitteilung an Caroline seine wiedergebärende, hinreissende Sprachkraft geliehen hatte. Sie war nicht der ersten Hand entnommen und ein andres Gedicht jenes fernen Nordens nicht gleich zur Stelle: „Dafür stehe hier ein altes, recht schauderhaftes Schottisches Lied, für das ich schon mehr stehen kann, weil ichs unmittelbar aus der Ursprache habe." Ohne Kommentar soll es wirken, nur mit ein paar kurzen Bemerkungen über den Vortrag umrahmt und von der lebhaften Frage begleitet: „Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausendern Zügen geschildert werden?"

Voller strömt diese aufgeregte Rhetorik des neue Welten eröffnenden Dolmetsch in der schon 1773, also zwei Jahre nach dem Abschluss seines Ossian-Aufsatzes, für den Druck gerüsteten, aber zurückgehaltenen handschriftlichen Fassung der „Volkslieder", wo es nach biblischen Worten heisst: „Und welch ein Gang im Liede! Zwischenpausen voll Schmerz, Grimm und tiefer verschlossner Noth." Der Vorruf steht im Einklang mit Herders gesamter Behandlung fremder Volkspoesie. Sein Grundsatz ist, nichts zu verlindern und zu ver-

[1]) Das Heft erschien im November 1772. Goethe besass das Gedicht schon länger oder wusste es von Strassburg her auswendig; Caroline schreibt am 9. März (Aus Herders Nachlass 3, 196) nach der ersten Bekanntschaft mit Goethe, sie hätten zusammen Menuet getanzt, „und darauf sagte er uns eine vortreffliche Ballade von Ihnen her, die ich noch nie gehört:

Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth?
Edward, Edward?

Er hat sie mir auf meine öftere Bitte den andern Tag nach seiner Rückkunft in Frankfurt, aber ohne Brief geschickt".

schönern, denn das wäre Fälschung, keine toten Lettern auf Papier zu setzen, denn es handelt sich nicht um kunstmässige Buch- und Lesedichtung, vielmehr in lebendiger Sage überall die Symmetrie des sanghaften Rhythmus wiederzugeben und, wo das schon von dem hitzigen Verfechter freier Lyrik Gerstenberg gepriesene „Dramatische in den alten Liedern" herrscht, die fortgehende, handelnde Scene vorzuführen. Gerade im Edward ist wirklich „Alles Bild, Strophe, Scene". Und wenn Herder den häufigen Mangel einer Exposition und Verbindung, jene später von Wilhelm Grimm über die altdänischen Heldenlieder hinaus so fein beobachtete und sinnlich aufgefasste Sprunghaftigkeit, nur zum Ausdruck seiner hellen Bewunderung des „Werfenden" ergreift, so leistet gerade der Edward im plötzlichen Einsetzen und in unmittelbarer Gegenwart das Stärkste. Ohne eine Silbe Vorgeschichte, ohne jedes epische Nachwort liegt das Ganze in dem musikalisch fortgesponnenen, volksmässig genau korrespondierenden Gespräch beschlossen. „Welche Würkung muss im lebendigen Rhythmus das Lied thun!" sagt Herder unter der ersten Mitteilung, und vorher: „Es ist ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn, und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet seyn, der der Text so viel Raum gönnet". Man vergleiche die ihm unbekannte, von Motherwell dem Son Davie beigegebene Weise und gedenke nicht des verfehlten Duettes von Brahms, wohl aber der Töne, die Löwe den Herderschen Versen kongenial gewidmet hat und die er selbst überaus wirksam vorzutragen wusste (Talvj, Charakteristik S. 602).

Die schottische Ballade (A. Schröers Neudruck der Percyschen Reliques S. 58; Child, The English and Scottish Popular Ballads Nr. 13) entführt unsere Phantasie auf den heimatlichen Schauplatz: graue Nebel, Macbeths Heideland, ein freier Platz vor der Burg, ernste Berge und tiefe Seen dahinten, im nahen Vordergrunde das wilde Meer, dessen Wellenschlag ein angepflocktes Boot schaukelt; oder ein Nachen liegt leck am Ufer. Mutter und Sohn, offenbar dem hohen besitzenden Stand angehörig, treten einander entgegen. Frage

und Antwort wechseln regelrecht in zwei Gruppen, beide überwältigend aus der furchtbar gepressten Stimmung emporgesteigert. In diesen parallel gebauten Hälften bleibt Sie die Lauernde und giebt ihrem Ton nur leis eine stärkere Dringlichkeit, während Er, das dumpfe Opfer, sein auf Umwegen mühsam herangebrachtes Geständnis und dann den letzten Fluch als zwei Donnerschläge in die dunkle, grollende Gewitterschwüle wirft. *He is about it,* mag die Mutter gleich Lady Macbeth gedacht haben — nun schleppt der Sohn sich blutig her. Sie weiss alles, hat aber ihre Lust an einem hartnäckigen Verhör, das endlich sie selbst niederschmettert. Ein Vatermord ist geschehen, und zwar eben jetzt. Das Blut tropft noch vom Schwerte des jungen Lords. Schritt für Schritt erfahren wir die That, die Anstiftung, die Folgen, nichts jedoch über den Anlass. War es Habgier, Herrschsucht? oder Rache, und wofür? Wie steht das tückische Weib zu dem Sohne, der als verheirateter Mann über das Jünglingsalter hinausgewachsen, aber bis jetzt von dem überlegenen Mutterwillen abhängig ist? Auf solche Fragen will unsre Ballade keine Antwort geben; auch die Zukunft des unseligen Verbrechers wird blos angedeutet, im Urtext anders als bei Herder. Dem geheimnisvollen, nächtigen Inhalt entspricht der schwere Gang der schmucklosen Sätze mit ihren wenigen Beiwörtern, die dunkle Vokalfärbung, die furchtbare Eintönigkeit der langgezogenen und im gleichen Doppelanruf der Person sich einbohrenden Wiederholungen, das immer und immer von der Mutter beigefügte, von dem Sohn am Ende, aber teilweis auch am Anfang seiner Reden hervorgestöhnte O.

Herders „allaussprechende“ Aneignungskraft ist auf dem Wege seiner vier Fassungen, unter denen *M* am niedrigsten steht, dem schottischen Nachtstück gerecht geworden. Zur zweiten *(H)* bemerkt er: „Wer eine Sylbengezältere Uebersetzung wünschet, sehe die fliegenden Blätter von Deutscher Art und Kunst.“ Hier ist Sprache und Vers geglättet, das „O“ des Auftakts (1,$_3$ u. s. w.) wie in *M* weggelassen, in 3,$_4$ das *Alas* und *wae* noch mehr als in *M* verwischt und 1,$_4$ frei abgeschwächt, dagegen 5,$_3$ mit einem unnötigen Ausruf

„Ach“, den *M* durch sein rhetorisches „Das!“ noch überbieten will, belastet. Empfindlich hat in *AM* die Schlussstrophe verloren, indem nicht blos das leider von Herder in *AMV* der Zeile 3,3 *O, I hae killed my fader deir* („den Vater mein“ *M*) und überall dem Zuruf 2,2 4,2 *My deir son* entzogene, an unserer Stelle tiefironisch wirkende „teuer“ fehlt, sondern auch das *what wul ye leive* in die Brüche geht und die Kraft des darauf folgenden Fluches durch den Reim „ruhn“ übel gedämpft wird. Dass *H* „den alten Aerugo“ treuer bewahren soll, zeigt sofort die dem schottischen *Why dois your brand sae drap wi bluid* wörtlich angeglichene Eingangszeile, deren äussere Uebereinstimmung Herder dann wie das *my hauke sae guid* 1,3 oder *ye hae gat mair* 3,1 (in *M* recht prosaisch „und mehr sind dein“) oder das *wul ye leive* 6,1 wieder fahren liess. Desgleichen beseitigt, in die alte Bahn einlenkend, der endgiltige Text jene im Ossian-Aufsatz über Gebühr gepriesenen und in *H* reichlicher gebrauchten Elisionen (mein'n kein'n dein'm werd'n, 6,3 s' für „sie“; 2,1 „Deins“ geht durch), die den kühnen Proben aus Shakespeare masslos anhaften und sogar ein „'d“ statt „und“ herbeiziehen. Er tilgt in dem so zusammengehackten Vers 5,3 *H* „'Lass all's da stehn, bis's sink und fall'“ den ebendort (S. 58 f.) seltsam empfohlenen Apostroph für einen anzudeutenden Auftakt (vgl. „'Knabe“; 25, 287 „'Bitt dich“) und hebt auch sonst — mit nicht glücklicher Umkehr 6,1 — die in *H* gemäss deutschem Volksliedsbrauch stärker vollzogene Weglassung des Personalpronomens wieder auf, behauptet aber 5,4 diese Freiheit mit *H* gegen *AM*. *A* bietet sie 1,3, wo *M* ihr durch den bösen Reim „gehst du“: „hab' ich nu“ ausbiegt; ja in 5,4 verdoppelt *M* das „ich“. Das in *H* 2,3 gewagte „schlagen“ für „geschlagen“ oder „erschlagen“ entschwand, aber 6,3 bietet allein *A* die korrekte Form „betteln“. Nur *H* giebt 2,2 *I tell thee* treu wieder, sonst wird es dem späteren Imperativ *now tell me* entsprechend behandelt und dadurch der Satz unter Hinzufügung eines „frey“, wie 4,2 eines „mehr“, verstärkt. Der Text der gedruckten Volkslieder ist nicht blos eklektisch aus den älteren zusammengefügt,

sondern auch auf neue Prüfung des Originals gegründet, denn 4,1 geht das Wort *penance*, das bisher in verschwommener Wiedergabe entfallen war, nun als „Busse" in den deutschen Vers ein.

Allen Fassungen ist gemein: dass 5,3 *doun fa* zwei Zeitwörtern Platz macht; dass 7,4 doppeltes „ihr" den Nachdruck erhöht, während 5,4 und 6,4 nur *H* dies einfachste Steigerungsmittel (1,4 „das, das" *A*) anwendet und „nimmer, nimmer" oder „nimmer, nimmer . . mehr" für *nevir mair* einsetzt; dass 6,1 die Formel „Weib und Kind" mit dem Singularpronomen die Mehrzahl *bairns* mindestens nicht klar wiedergiebt. *Hauke* würde besser mit „Falk" als mit „Geyer" übersetzt. Und ein Versehen ist dem Dolmetsch vielleicht entschlüpft, wenn er 6,3 *The warldis room* — die mit der Frage *And what wul ye leive to your bairns and wife* fest verkettete Antwort: den Raum der Welt will ich ihnen hinterlassen — verdeutscht „die Welt ist gross" oder mit falscher Buchstabentreue in *H* „die Welt ist Raum", den Genetiv *warldis* seiner Vorlage (Percy 1767, ebenso 1765; *warld is* erst im späteren Nachdruck) in zwei Worte auflösend[1]). Eine bewusste eingreifende Aenderung wird nachher zur Sprache kommen.

Es ist und bleibt Herders Text, den wir in Wort und Weise von früh her kennen wie kein anderes fremdes Volkslied. Nach diesem Text singt die sorgen- und ahnungsvolle Frau Trude in Z. Werners Mordstück (Der 24. Februar, 1. Sc.) „ein garstig Lied":

---

[1]) Doch könnte der Gebrauch von *room* in der Wendung *the warldis room* anstössig erscheinen, während das Adjectiv *room* im Satz *the warld is room* nichts Befremdliches hätte. „Die Welt ist weit" sagt Herders Nachtreter in Seckendorfs Musenalmanach 1808 S. 8. — Vgl. Son Davie 11: *What wilt thou leave to thy old son — I'll leave him the weary world to wander up and down;* Lord Randal (Child 2, 498): *The wide world for to go and beg;* aber L. R. 1, 160 *The world 's wide, she may go to beg,* 162 *The world is wide all round for to beg* und The cruel brother 1, 150 *The warld 's wide, and let them beg.* Man kann also im Edward ganz wohl *The warld is room* lesen, und Herders Versehen, ausser der unglücklichen Variante *H*, ist kein eigentlicher Fehler, nur eine metrisch ungefälligere Auflösung.

Wovon ist dir dein Schwert so roth?
Edward, Edward?
Ich hab' geschlagen 'nen Geier todt,
Davon ist mir mein Schwert so roth!
O weh, o weh! —

Und im letzten Auftritt raunt sie schlaftrunken wieder diese unheimlichen Zeilen, deren Ende, den „dummen Schluss", — „Wie'n Beil, das eiskalt übern Nacken fährt" — nun hart vor dem Sohnesmord Kunz Kuruth also zusammenrafft:

Ich hab' geschlag'n meinen Vater todt!
Davon ist mir mein Schwert so roth;
Daran seid ihr schuld, Mutter!

Durch Heines wüsten „Ratcliff" erklingt von der ersten Scene an, einfach aus dem Munde der tollen Margarethe und duettmässig, der Refrain „Was ist von Blut dein Schwert so roth? Edward, Edward?" (Elster 2, 313, 338, 342 f.) bis zur Ermordung Marias, und Edward Ratcliff, der seinen Vornamen nur der Ballade verdankt, hat einst trotzig gesungen: „Ich habe geschlagen mein Liebchen tot, — Mein Liebchen war so schön, O!" Auch stammen, wie jedermann sofort erkennt, die Verse des einen Grenadiers (1, 40):

Was schert mich Weib, was schert mich Kind! . . .
Lass sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind —

aus der schottischen Strophe. Ja, man möchte glauben, das Grundmotiv des christlichen „Vermächtnisses" (1, 420), worin der kranke Dichter die Widersacher mit all seinen Gebresten bedenkt und ein fluchendes Codicill nicht vergisst, sowie des minder giftigen „Testamentes" (2, 220) sei bewusst oder unbewusst aus derselben Quelle geschöpft.

Die Versuche und Verdienste der Nachfolger Herders sind im Stillen geblieben. Ursinus stellte einfach den Text der Blätter „Von Deutscher Art und Kunst" an die Spitze seiner unselbständigen Sammlung; Bodmer lies sich in keinen Wettkampf ein. Was eines Anonymus schon vorhin erwähnte, bei Child nicht vergessene Uebertragung unter den „Stimmen der Völker" des Seckendorfschen Musenalmanachs 1808 S. 7 („Was trieft dein Schwert so rot von Blut?") Gutes hat, dankt sie dem alten Meister, verfällt aber mit thörichter Alter-

tümelei in ein kindisches Lallen, wenn es gar heisst: „O, ich hab schla'n lieb Vater mein.“ Immerhin ist dieser falsche Volkston erträglicher als das stilisierte Gewand, das Graf Platen, mit dem sehr nötigen Zusatz „Frei nach dem Altschottischen“, dem vielgeprüften Edward aufgezwängt hat (Redlich 1, 548). Die im Tagebuch mannigfach erwähnte Beschäftigung mit Volksliedern [1]) und Herders Schriften konnte den geborenen und streng geschulten Klassicisten der Form nicht abhalten, alles Refrainmässige seiner Vorlage zu tilgen, um sie dafür zu verkünsteln und zu verbreitern, aufzuhellen, zu mildern und wehleidige Reflexionen dreinzustopfen. Auch die dämonische Mutter erkennt man in den polierten Strophen nicht wieder.

Edward, Edward, zeige mir die Kleider,
Warum sind sie so von Blute roth? —
„Mutter, Mutter, sagen muss ich's leider,
Meinen edlen Falken schlug ich todt!“ —

Dieser arme Schächer nennt sich einen „verworfnen Sohn“ und antwortet auf die schier gemütliche Frage „Willst du nicht nach Weib und Kindern sehn?“: „Gott ist gütig, und viel Raum auf Erden,“ — auch Platen las also: *The world is room* — „Weib und Kinder mögen betteln gehn“. Zur Busse will er „Fliehn nach Ost und Süd, nach West und Norden, Ewig fliehen, ewig nimmer ruhn!“, aufgebauschte, nichtssagende Worte, denen die schlimmste Strophe folgt:

---

[1]) Tagebücher 1, 129 (1814): Percys collection, qui m'enchante. S. 130: Je traduis quelques morceaux du Pastor fido et quelques autres des Reliques de Percy. S. 131: J'ai trouvé des trésors de poésie dans les Voix des peuples, que Herder a rassemblé et traduit. J'y trouvais quelques romances danoises qui m'ont charmé. Herder est un traducteur parfait. Il était bien difficile de rendre p. e. avec une fidélité scrupuleuse The nutbrown maid, ou cette chanson touchante et harmonieuse de Shakespeare: Come away death. Also hat Platen den Edward wohl in der ersten Oktoberwoche 1814 ohne Kenntnis Herders verdeutscht. Nun übersetzt er seltsamer Weise Schillers Ritter Toggenburg ins Englische (S. 131), wie im April 1815 das Volkslied „Ich stand auf hohen Bergen“, das ihn schon bei Herder angesprochen hat, nach einem fliegenden Blatt (S. 189). Vgl. noch S. 269.

Und was soll's mit deinen Haus und Hallen,
Ziehst du hin nach frommen Büssers Brauch? —
„Lass in Trümmer sie zusammenfallen!
Alles falle, denn ich fiel ja auch!“ —

Diese moralische Platitude ist freilich höchst abgeschmackt, doch wir haben hier eine Jugendsünde vor uns und sind einem Dichter gegenüber, dessen Balladenmacht keineswegs im Volksrevier liegt, also auch nicht nach der verstiegenen Künstelei am alten Thema der Donna Lombarda (1, 243) beurteilt werden darf, schon zu weitläufig geworden. Deshalb sei ganz abgesehen von Bearbeitern wie Adolf von Marées (Altenglische und schottische Dichtungen der Percyschen Sammlung übersetzt, 1857) oder Wilhelm Gerhard (Minstrelklänge aus Schottland rhythmisch verdeutscht, 1853), den sein Streben nach Einfalt doch nicht hindert, die Frage „Und deiner Gattin und Kinder Loos, Wenn fern deine Wimpel wehn?“ zu deklamieren. Nur Einer verdient noch grössere Beachtung im Schwarm der Nachzügler[1]), ein Meister eigenster und angeeigneter Balladen, Theodor Fontane. Der hat, mit den bisherigen Lösungen der Aufgabe unzufrieden, einen Schritt vorwärts thun wollen und seinen neuen Versuch in der „Argo“ (Belletristisches Jahrbuch für 1854 S. 211) dargebracht. Zur Probe mögen zwei Strophen dienen:

Dein Ross war alt, das kann es nicht sein, . . .
Was thät deine Wang entfärben; —
Ich hab' erschlagen den Vater mein, . . .
Und mir ist weh zum Sterben.

Und deiner Mutter, was lässest du ihr, . . .
Die dich unterm Herzen getragen?
Den Fluch der Hölle, den lass ich dir,
Mutter, Mutter,
Die That war mein, doch du riethest sie mir,
Wir haben ihn beide erschlagen.

Das ist keine schlichte Uebersetzung mehr, sondern eine rundende, stärker reflektierende Umdichtung, der Fontane übrigens keinen Platz in den „Gedichten“ vergönnt hat.

[1]) Als Kuriosum verzeichne ich die schwache Parodie „Das Schwert“ gegen Görres und Leo von Th. E[chtermeyer] im 2. Intelligenzblatt der Hallischen Jahrbücher 1839.

Aber wie? Hier lesen wir: „Ich geh an den Strand und steig in den Kahn Und gebe mein Schiff den Winden", bei Gerhard: „Ich setze den Fuss in jenen Kahn", bei Seckendorf: „Ich sez mein' Fuss in jenes Boot" — davon hat uns Herder ja nichts gesagt. In der That zeigt seine vierte Strophe die grösste Freiheit gegen das Original, wo Edward erklärt: „*Ile set my feit in yonder boat And Ile fare ovir the sea O!*" Herders Worte: „Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, Will gehn fern übers Meer" sollen das Umschweifen des Verbrechers in der weiten Welt ankündigen, während Platen gar von einer Pilgerfahrt zum heiligen Grabe zu phantasieren scheint, und der erste Satz, Herders Eigentum, ist offenbar dem Gedanken an Kain entsprungen. Auf „Kains Brudermord" weist ja der Druck von 1773 emphatisch hin, stärker noch im Anschluss an Genesis 4, 12—14 die Handschrift der „Volkslieder": „Ein Schottisch Lied voll Kains-Stirn und Unruh! 'Sein Schwert hat Väterlich Blut getrunken, darum liegt sein Angesicht zu Boden. Seine Sünde ist grösser dass sie ihm könnte vergeben werden, will unstät und flüchtig seyn auf Erden!'" Gewiss sollte Rudolf Hildebrands jäh abgebrochener letzter Aufsatz (Euphorion 2, 269) gerade jene Strophe erörtern, denn er spricht von „einem Versehen der Uebersetzung, wodurch Wesen und Kern des Gedichts getroffen werden", und ich wüsste keine andre Stelle. Ob auch Hildebrand, so wie ich anzunehmen geneigt bin, den Ausdruck *yonder boat* nicht auf ein bloses Fortrudern für immer, sondern im Zusammenhang mit nahverwandten Balladen und vereinzeltem Rechtsbrauch auf eine tödliche Sühne bezog? An sich sagt der Vers freilich nur, dass Edward im Kahn fernhin fahren will, sich auf ewig zu verbannen; wie der Brudermörder Willie (Child 2, 442) erklärt: *I'll saddle my steed, and awa' I'll ride, To dwell in some far countrie.* Aber „jener" Kahn wird der „bodenlose" sein, von dem Edwards nächster Blutsverwandter im Balladenreiche, der Brudermörder Son Davie[1]) auf die Frage, welchen Tod er begehre, sagt: *I'll set*

[1]) Child Nr. 13 mit dem Edward, aus Motherwells Minstrelsy 1827 (mündliche Mitteilung einer alten Frau). O. L. B. Wolff, Halle der

my foot in a bottomless ship, And ye'll never see mair to me, oder in der zusammenhangenden Gruppe The twa brothers der Brudermörder Willie auf die gleiche Frage: *Ye'll put me in a bottomless boat, And I'll gae sail the sea,* oder in dem ebenfalls benachbarten Kreise Lizie Wan der Schwestermörder Geordy: *I'll set my foot in a bottomless boat, And swim to the seaground,* während die aufgeschwellte folgende Variante das Motiv verwischt und den Versen *I'll set my foot on yon shipboard . . I'll set her foot on some other ship* die Hoffnung anhängt, das scheidende Weib werde seine Gefährtin sein. Als Wilhelm Grimm 1813 den Lord Randal, der ihn sofort an Grossmutter-Schlangenköchin erinnerte [1]), und aus Motherwell einen Text der Twa brothers übertrug, bemerkte er nichts zu diesem Wortwechsel zwischen dem Mörder und seiner Schwägerin:

O, was für einen Tod willst du sterben, Wilhelm? Nun, Wilhelm, sag mir's fein! —
Ich setz mich in ein bodenlos Schiff und segel' in die See hinein.

Er wusste vielleicht noch nicht, dass nordische Greise ihr unnütz gewordenes Dasein dem lecken Boot hingeben, wie die Niálssaga erzählt, und dergestalt selbst die Einschiffung des Leichnams vorwegnehmen; nicht, dass sich Belege dafür finden, altgermanische Strafe für einen Parricida sei „ihn in ein steuerloses, leckes Schiff setzen" (Rechtsaltertümer S. 701 und 741; ein paar hsl. Nachträge, die mir Heusler als Neubearbeiter freundschaftlich mitgeteilt hat, sind für unsern Zweck belanglos, und die ihm wenigstens zum Teil wohlbekannten schottischen Balladen hat Jacob überhaupt nicht heranziehen wollen). Der Parricida unserer Lieder

Völker 1, 22 (246), dazu Kleins Wortschwall, Geschichte des Dramas 12, 480; besser Rosa Warrens, Schott. Volkslieder S. 96. — The twa brothers, Child Nr. 49. — Lizie Wan Nr. 51. — Lord Randal Nr. 12, und 2, 498 ff.

[1]) Kleine Schriften 1, 228 (Lord Randal auch bei Freiligrath 2, 226). Er freut sich solcher Parallelen und giebt S. 219 zum dritten Helgeliede „Wie ist deine Brynie (Panzer) von Blut so roth!" . . . die Fussnote: „Wer denkt hier nicht an den Eingang des schönen schottischen Liedes: Wie ist dein Schwert von Blut so roth, Eduard?"

richtet sich selbst oder befiehlt in dem einen Text: *Ye'll put me . .* Gern wird dieser Botschaft eine in aller Volkspoesie verbreitete und mannigfach variierte bildliche Umschreibung des Nimmerwiedersehens[1]) beigefügt: Wann wirst du heimkehren, Willie? — und er antwortet: *Whan the sun and moon dances on the green, And that will never be* oder *When sun and mune leap on yon hill . .* Am ausführlichsten ist, dem so wortreichen parallelisierenden Stil dieses Volkes gemäss, der aus Schottland über Schweden zu den Finnen gewanderte Blutige Sohn (H. R. v. Schröter, Finnische Runen. Upsala 1819 S. 124 = Stuttgart 1834 S. 150), den nach dem verzögerten Bekenntnis des Brudermordes und seinen letzten argen Wünschen die „Goldmutter" fragt:

Wann kommst du nach Haus von draussen?
Froher Sohn du mein?
Wenn der Tag aus Nord aufleuchtet,
O Goldmutter mein!
Wann wird der Tag aus Nord aufleuchten? . . .
Wenn auf Wasser Steine tanzen . . .
Wann mag Stein auf Wasser tanzen? . . .
Wenn zum Grunde Federn sinken . . .
Wann sinkt Feder wohl zum Grunde? . . .
Wenn zum Richtstuhl alle kommen.

Der Edward-Text ist auch darin enthaltsam. Er nimmt in

[1]) Uhland, Schriften 3, 217. Eine Fülle von Belegen giebt Child 2, 437. (Vgl. noch den Treuschwur bei L. Tobler, Schweizerische Volkslieder 2, 209 „Bis der Mülstei traget Rebe . . . bis die Distle traged Fige". Toischer und Hruschka, Deutsche Volkslieder aus Böhmen S. 91 das Trauern soll währen „Bis der Birnbaum wird Aepfel tragen" oder S. 99 erst enden „Wenn alle die Steineln am Wasser schwimmen"; burlesk S. 162 die Liebe dauert, bis die Weide Nelken trägt, der Krebs weisse Wolle spinnt, die Schnecke eine Kerze von Schnee anbrennt. Dazu Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee S. 168.) Einer albanesischen Mutter erklärt der Schriftgelehrte den Brief ihres gefangenen Sohnes: „er sagt, wann er zurückkehrt. Wenn zum Weinberg wird die Salzflut, Dann kehrt dir dein Sohn zurück; Wenn am Eichbaum Nüsse wachsen, Dann kehrt dir dein Sohn zurück" (Gustav Meyer, Essays und Studien 1, 81). Wunderbar wird in einem finnischen Märchen die Bedingung erfüllt: wenn dem Felsen Wasser entströme und ein schwarzes Schaf weiss werde, solle dem Schuldigen vergeben sein (Meyer 2, 179).

manchem Betracht eine Sonderstellung ein, und wenn Herder gerade ihn als „altes“ schottisches Lied anerkannt hat, so fehlt es nicht an Widerspruch gegen seine durchaus volksmässige Gestalt. Motherwell hat, abgesehen von einer luftigen geschichtlichen Kombination, mit Recht bemerkt, dass der Vorname Edward in schottischen Balladen nur für englische Könige vorkomme, wonach vielleicht Aenderung durch einen Engländer — Percy selbst? (Child 1, 167) — anzunehmen wäre. Und Fontane ist durch sein dichterisches Gefühl getrieben worden, das hohe Alter dieser Strophen zu bezweifeln, die Percy nicht dem grossen Foliomanuskript verdankt, sondern von Sir David Dalrymple, dem späteren Lord Hailes, zugeschickt erhalten hat. Eine vortreffliche Niederschrift archaistisch geprägter schottischer Mundart, aber nach Brandls Meinung metrisch zu kunstvoll ausgearbeitet, um als treuer *popular song* gelten zu können. Denn in den durch die wiederkehrenden Anrufe und Interjektionen und die Doppelung der Sätze aufgeschwellten Strophen, ursprünglich je zwei Langzeilen:

Why dois your brand sae drap wi bluid, and why sae sad gang yee?
O J ha killed my hauke sae guid, and J had nae mair bot hee,

bis zu

And what wul ye leive to your ain mither deir, my deir son, now tell me?
The curse of hell frae me sall ye beir, sic counseils ye gave to me.

finden wir überall inneren Reim viel durchgebildeter als im Son Davie, und, was schwerer ins Gewicht fällt, derselbe Endreim bindet die 14 Langzeilen (*yee hee thee frie drie mee me sea see bee sea see me me*) trotz ein paar Wiederholungen mit einer Fülle, an die des Son Davie neun *me*, zwei *thee*, ein *tree* nicht von fern heranreichen. Gleichwohl darf dies rein formale Bedenken in keine Hyperkritik ausarten, als sei irgend ein Motiv und irgend ein Wort dieser meisterlichen Fassung dem echten Balladenstil fremd.

Es ist meine Absicht, den Edward einmal im grossen Zusammenhange der Volkspoesie zu besprechen und dann die

Maschen weiter zu ziehen. Hier nur ein paar Andeutungen über dialogische Balladen. Gehen wir aus von der uralten Donna Lombarda [1]), die zwei höchst dramatische Scenen mit einem erzählenden Epilog beschliesst, so vergisst auch Nigra nicht, vom Schlänglein-Gift die Brücke zur Nonna-cuoci-serpenti zu schlagen, obwohl keine eigentliche Filiation besteht. Diese Gruppe Grossmutter - Schlangenköchin ist, während die Lombarda ausserhalb Italiens, und zwar vor allem des nördlichen, nur eine einzige verderbte Spur in Frankreich aufweist, überreich in vielerlei Gestalt bei Germanen, Romanen, Slaven, Magyaren zu belegen und, nachdem Brentano die mündliche Ueberlieferung seiner greisen schwäbischen Kindermuhme (Steig 1, 161) erst dem ‚Godwi' (2, 113), dann „Des Knaben Wunderhorn" anvertraut, nachdem Uhlands „Volkslieder" die schlichteste Form gebracht hatten, mehrmals genauer untersucht worden. Einst erklang der Ruf nach einem deutschen Percy, heute müssen wir sehnsüchtig einen deutschen Child fordern, der statt der kahlen, wie ein Schneeball von Sammlung zu Sammlung sich fortwälzenden bibliographischen Noten alle Fassungen einer Ballade historisch-kritisch vereinigte und dabei über das blosse Auffädeln hinausstrebte. Ansätze dazu werden jetzt hier und dort gemacht, und Grossmutter - Schlangenköchin hat einstweilen in A. Reifferscheids „Westfälischen Volksliedern" [2]) die beste Obhut gefunden. Diese Masse, deren sämmtliche Vertreter beinahe mit der gleichen Frage („Kind, wo bist du henne west?" „Wo warst

[1]) Nigra, Canti popolari del Piemont 1888 Nr. 1; zahlreiche, allein 15 piemontesische, Texte und ein vorzüglicher Commentar (über das Verhältnis zur Rosimunda bei Paulus Diaconus vgl. G. Meyer, Essays und Studien 2, 127). Paul Heyses unübertreffliche, äusserst treue Uebersetzung von 1860 — nie ist eine Ballade besser verdeutscht worden! — s. jetzt „Italienische Dichter" 4, 285; Böhme im Liederhort 1, 376 ahnt davon nichts.

[2]) 1879 Nr. 4. Vgl. R. Köhler, Anzeiger der Zs. für deutsches Altertum 6, 263 ff., besonders aber neben Nigra Child Nr. 12 Lord Randal, und die reichen Nachträge in II. Erben, Prostonárodní české písně 1864 Nr. 13 „Schwester Giftmischerin", drei weitschweifige Fassungen, mir von R. Rosenbaum übersetzt.

du denn gestern Abend, Heinrich lieb, du Söhnlein mein?“ *„Dov'eri ersera a veglia, caro mio figlio . . ?“ „Where hae y been a'day, Lord Roland, my son . . ?“* usw.) anheben und einen stereotypen Dialog durchführen, lässt sich nach Reifferscheids Vorgang in mehrere einander schneidende Kreise zerlegen. Entweder wird ein Kind vergiftet von der Stiefmutter, Stieftante, Grossmutter, Amme usw., oder ein junger Mann von der falschen Geliebten (der *dama,* dem *sweetheart* oder *truelove*). Und entweder hören wir nur ein Gespräch über die Vergiftung, oder es wird danach ein teils auf wirkliche Habe, teils auf gute und arge Zukunftswünsche bezügliches Testament durch Frage und Antwort entwickelt. Im Italienischen geschieht das wohl in Form Rechtens vor dem *signur nodar,* im Englischen mitunter nach der bestimmten Erklärung: *I wad make my testament there* (Child 1, 49), *I'll there sit down, and make my will* (1, 145). Dies Testament hat seine einfachste Form bei Uhland: der Vater soll einen Stuhl im Himmel, die Stiefmutter einen Stuhl in der Hölle haben; durch eine Reihe von Schenkungen, eine Folge von Flüchen wird das Motiv vielfach bereichert und gesteigert. Ungleich grösser ist natürlich die Wirkung, wenn keine liebende Mutter, wie z. B. im Lord Randal, fragt, sondern die hinterhaltige Anstifterin der Vergiftung, wenn es nicht heisst: meiner Buhle, Frau, Schwester lass' ich den Galgen, den Strick, denn sie trägt die Schuld, sondern wenn die letzte Verwünschung aufs Haupt der Fragenden selbst, sei es die Stiefmutter, sei es die falsche Geliebte oder Gattin (Nigra Nr. 26), wuchtig niedersaust. So im Edward.

Ohne Zweifel hat die kleine, strenggenommen auf Schottland beschränkte Edward-Gruppe und der verwandte Complex der Twa brothers, der nordgermanisch und durch schwedische Vermittlung auch bei den Finnen vertreten ist, das Testament ebenso wie die Gruppe The cruel brother (Child Nr. 11) von jenen über Europa ausgebreiteten Vergiftungsballaden übernommen. Sie teilt mit den Twa brothers, dem Cruel brother und mit Lizie Wan das Motiv des Verwandtenmordes, den ein Knabe oder ein junger Mann thut, und des einleitenden

Verhörs, dem dort eine epische Erzählung vorausgehen kann, während der Edward gleich der Lombarda und der Schlangenköchin ganz analytisch angelegt ist. Diese Technik des Gesprächs wäre auch an den mannigfaltigen Texten des herrlichen Jean Renaud und seiner vielen romanischen Sippen zu beobachten. Ich habe dafür manches gesammelt, darf aber einem Meister wie G. Paris nicht vorgreifen.

Son Davie weist als Brudermörder auf die Twa brothers, woher auch der Name des Opfers John stammt, doch in der Structur, dem Wortlaut, der Stimmung, die nichts von der knabenhaften Unschuld oder Halbunschuld einiger Stücke jenes Kreises und des sanften schwedischen Kain (Sven i Rosengård) weiss, gesellt er sich eng zum Edward. Dieser allein trägt die Schuld des Vatermords. Im Uebrigen nehmen wir nahe, ja wörtliche Zusammenhänge wahr; nur die Frage nach Haus und Halle steht vereinzelt, ausser dass Randal einmal (Child 2, 500) *houses and land* seinem Vater hinterlässt. *What bluid 's that on thy cost lap, son Davie, son Davie?* hebt die Mother Lady an — mit dem Blute des Falken und des Grauhundes will er sich ausreden [1]). Ein Text der Twa brothers (Child 2, 440) bietet die Strophen:

16. ‚But whaten bluid 's that on your sword, Willie?
Sweet Willie, tell to me;'
‚O it is the bluid o my grey hounds,
They wadna rin for me.'

17. ‚It 's nae the bluid o your hounds, Willie,
Their bluid was never so red;
But it is the bluid o my true-love,
That ye hae slain indeed.'

[1]) Aehnliche unabhängige Wendungen finden sich in deutschen Balladen, z. B. Böhme-Erk, Liederhort 1, 134 ff. „Ritter Ulrich": „Warum sind deine Schuh so blutroth?" oder „Was hast du für blutige Händelein?" oder „Wie kommts dass dein Schwert so blutig ist?" — ich habe ein Turteltäubchen erstochen; ebenso S. 145. S. 160 „Wie ist denn der Mantel von vorne so roth? Wie ist das blanke Schwert vom Blute so roth?" — wir haben ein Wild geschossen. Und immer sagt dann der Fragende: nein, es war das Mädchen. Anders ist es, wenn etwa in der schwedischen Ballade „Klein Christel" der todwunde Magnus auf die Frage seiner Mutter „Was rinnt das Blut aus dem Busen dein?" schonend erwidert, er habe sich zu Ross an einem Baum gestossen.

In anderen Texten derselben Ballade (Child 2, 441. 443) fragt der Vater *What blood is this upon you?* oder der Reihe nach *O what blude 's that* auf deiner Braue, deiner Hand? . . und lehnt mit der stereotypen Wendung die Ausreden ab: vom Grauross, vom Grauhund, vom Falken. Im Gesang kleiner Mädchen ist für *hauke, steid, hound* naiver Weise *rabbit* und *squirrel* eingetreten nach der Frage der Mutter *How came this blood upon your knife* (2, 443)? Dagegen nennt der Mörder in Lizie Wan (Nr. 51) einmal den Grauhund, das andere Mal das Pferd und — den Grossvater: *O what blude is that on the point o your knife? . . . The blude o your grandfather was neer sae red!* Das Testament wird in den oben genannten Gruppen ganz ähnlich gebracht und immer mit den Worten *what will ye leive . . .* fortgeführt; ohne materielle Gaben und gute Wünsche im Edward. Nach beiden Richtungen zeigt der Blutige Sohn, dessen letztes Drittel schon citiert wurde, den finnischen Hang zur gedehnten Variation und Responsion:

Woher kommst du? woher kommst du?
Froher Sohn du mein!
Vom Seestrande, vom Seestrande,
O Goldmutter mein!
Was dort thatest? . . . Rosse tränkt' ich . . .
Wie ist lehmbeschmutzt dein Wamms dir?
Rosse stampften . .
Wie ward dir dein Schwert so blutig?
Meinen einz'gen Bruder schlug ich.
Wohin denkst du nun zu kommen?
Weit in andre fremde Länder.
Wo lässt du den alten Vater?
Geh' zum Wald er, hacke Holz dort,
Wünsch' er nicht mich mehr zu schauen, o Goldmutter mein!
Wo lässt du die alte Mutter?
Mag sie sitzen, Flachs ausrupfen, Wünschen nicht . . .
Wo lässt du die junge Gattin?
Geh' geputzt sie, nehm' nen andern, Wünsche nicht . . .
Wo lässt du dein junges Söhnlein?
Geh' zur Schul' er, dulde Reis dort, O Goldmutter mein!

Lang bevor ich diese Verse und überhaupt die Verbindungsfäden zwischen skandinavischer und finnischer Poesie

kannte, war mir bei der ersten Lektüre des Kalewala[1]) aufgefallen, wie sehr die grosse Kullerwo-Episode in Motiven und Ausdruck den schottischen Balladen ähnle. Comparettis ausgezeichnetes Buch, das in der Epenforschung mit einer täuschenden Legende ein für allemal aufgeräumt und diese von dem vermeinten Homer Lönnrot erst im Verlaufe seiner beiden Redaktionen künstlerisch zusammengeschweissten Partien als späte, den alten Runen fremde Einschiebsel erwiesen hat, geht auf jene Verwandtschaft nicht ein. Childs bewundernswerter Umsicht ist sie allerdings, wie ich erst nachträglich bemerke, aufgefallen: er erörtert das in der Einleitung zu Nr. 50 The Bonny Hind, einem isolierten Gedicht von unbewusster Blutschande und der Tötung der Schwester durch den Bruder, um dann das Motiv der Lizie Wan, sowie die Gespräche des Edward und der Twa brothers zu streifen. Es liegt auf der Hand, dass hier keine zufällige Uebereinstimmung herrscht. Kullerwo hat, ohne es zu wissen, die eigne Schwester vergewaltigt; nach der furchtbaren Entdeckung ertränkt sie sich. Seinem Selbstmord aber gehn lange Gespräche mit der Familie voraus (2, 158 ff.):

Nahm die Mutter wieder die Rede:
Wenn du im Kriege fällst, o Sohn,
Wer bleibt deinem alternden Vater
Dann als Stütze für spätere Zeit? —
Gab ihr Kullerwöinen zur Antwort,
Liess sich also hören und sprach:
‚Lass ihn sterben am offnen Wege,
Mag er niedersinken im Hof!‘ —
Wer bleibt deiner alternden Mutter
Dann für spätere Tage als Schutz?
‚Mag sie, ein Bündel Stroh im Arme,
Todt zur Erde fallen im Stall!‘ —
Wer bleibt deinem jüngeren Bruder
Dann zum Schutze für spätere Zeit?
‚Mag er auf der Heide vergehen,
Niederstürzen auf offenem Feld!‘ —

[1]) Ich citiere jetzt nicht Schiefner, sondern die sehr überlegene Verdeutschung Hermann Pauls, Helsingfors 1885 f., 2 Bände.

Wer bleibt deiner jüngeren Schwester
Dann für spätere Zeit als Schirm?
‚Mag sie sterben am Weg zum Brunnen,
Wenn sie am Ufer Wäsche spült!'

Mit gleichem Parallelismus folgen die Abschiedsreden, streng auf der einen, trotzig auf seiner Seite, zwischen dem Vater, dem Bruder, der Schwester und Kullerwo; voll heisser Liebe jedoch aus dem Munde der Mutter. Er geht dahin. Unterwegs ereilen ihn Boten: Komm heim, dein Vater ist gestorben — Mag er tot sein! Ebensowenig schiert ihn das Ende der Geschwister, aber den Tod seiner Mutter bejammert er herzzerreissend. Die finnische Volkspoesie hat unter Lönnrots Nachhilfe nichts Ergreifenderes, Tieferes geschaffen, als Kullerwos Rückkehr in das öde Haus und den Selbstmord auf derselben unheilschwangeren Stätte, wo er für die schwesterliche Maid entbrannt war. Diesen ausmalenden Stil kennt die schottische Ballade nicht, die einsilbig den dumpfen Bescheid giebt:

Ile set my feit in yonder boat,
Mither, mither,
Ile set my feit in yonder boat,
And Ile fare ovir the sea O!