

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 47 (1967-1968)
Heft: 7

Artikel: Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters
Autor: Bindschedler, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162014>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters

MARIA BINDSCHEDLER

Die folgende Studie bezweckt nicht in erster Linie, einen Beitrag zur Geschichte der literarischen Gattungen, etwa der Tierfabel oder des Tierepos, zu liefern. Solche gattungsgeschichtliche Untersuchungen liegen unter anderem vor in der auch für den Germanisten aufschlußreichen Arbeit des Romanisten H. R. Jauß: «Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung»¹ und in der Abhandlung von H. de Boor: «Fabel und Bîspel»². Die hier folgenden Ausführungen wollen vielmehr aus ganz verschiedenartigen Gattungen mittelalterlicher deutscher Dichtkunst Beispiele herausgreifen, in denen Tiere dargestellt werden, und somit auf die literarisch gestaltete Tierwelt als solche hinweisen. Eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Auffassungen von der Entstehung der deutschen Tierfabel kann zwar in diesem Zusammenhang nicht umgangen werden; aber sie ist nicht Selbstzweck. Eher soll mein Versuch als Teil einer «Phänomenologie der Tierwelt» betrachtet werden, wie sie in den Zeugnissen der mittelalterlichen Dichtkunst lebt.

Die mittelalterliche Tierwelt gliedert sich in zwei Haupt-Gruppen. In der ersten finden sich Tiere, die nur in der menschlichen Phantasie bestehen; in der zweiten solche, die auch in der Natur vorkommen. Zu der ersten Gruppe gehören etwa die Einhorne (der Begriff der geheimnisvollen Eins soll uns daran hindern, den nach Duden richtigen Plural «Einhörner» zu gebrauchen und diese Tiere damit sprachlich in die Nähe der naturwirklichen Nashörner zu stellen), Greifen, Basiliken, Drachen (wobei letztere in vorzeitlichen Riesen-Reptilien ihren realen Hintergrund haben mögen), Sphinx, Sirenen usw. Diese Phantasie-Tiere sollen uns in unserem Zusammenhange nur am Rande beschäftigen. Es sei immerhin vermerkt, daß die neuere Dichtung, abgesehen von Goethes Klassischer Walpurgisnacht, sich auch heute wieder dieser Fabelwesen bemächtigt hat, so in den seltsamen Essays des argentinischen Dichters Jorge Luis Borges, die in der deutschen Übertragung den Titel haben: «Einhorn, Sphinx und Salamander»³. Den Phantasie-Tieren könnte eine eigene Arbeit gewidmet werden, die mehr in

den Bereich des Psychologen gehörte. Denn diese Tiere geben weniger Aufschluß über das vom Dichter gesehene *Tier-Reich*, als über den Menschen und seine unerschöpfliche Traum- und Phantasiewelt.

Die Gruppe der in der Natur vorkommenden Tiere konnte für den mittelalterlichen Menschen wiederum auf dreierlei Weise «wirklich», das heißt wirkend, wirksam, tätig und bedeutungsvoll sein: 1. Auf Grund ihres Verhaltens in der Natur (das ist die Form der «Wirklichkeit», die wir in unserer Zeit allein gelten zu lassen geneigt sind), 2. im moralischen Sinne, 3. auf metaphysische Weise.

Alle drei Auffassungen, zusammen mit der Kunde von rein phantastischen «Natur-Wesen», sehen wir vereinigt in dem aus orientalischem, spätantiken und frühchristlichem Lehrgut verschmolzenen mittelalterlichen «Physiologus». Dieses Buch ist uns in zahlreichen Varianten überliefert, sowohl in griechischer und lateinischer Sprache⁴, in den verschiedensten Volkssprachen, in Prosa und in Versen⁵. In ihm verschmelzen gelegentliche wirkliche Beobachtungen an Tieren mit übernommenen sagenhaften Eigenschaften der wirklichen und der phantasiegeborenen Tierwelt, wobei dann alle diese «Eigenschaften» moralisch oder heilsgeschichtlich oder in beiderlei Sinne ausgelegt werden. In manchen Fällen erscheint der «Physiologus» dem modernen Betrachter eher wie eine Karikatur der symbolischen Auslegungsweise, da manche Deutung des tierischen Aussehens oder Verhaltens uns heute gänzlich aus der Luft gegriffen zu sein scheint. Doch nicht überall ist die Beziehung zwischen Tier und symbolischer Bedeutung uns Heutigen unverständlich geworden; und in jedem Falle ist das Bestreben eines mittelalterlichen Autors, sich über die tierische Gestalt und Verhaltensweise überhaupt Gedanken zu machen, bemerkenswert. Eine Ahnung von der alle Lebensformen durchwaltenden Sympathie gibt sich hierin, wenn auch oft unbeholfen, kund. Diese Ahnung drückt sich auch in den kostbaren bildlichen Darstellungen von Tieren, etwa in der mittelalterlichen Plastik und Buchmalerei aus: in Werken, die das als Typus Faßbare und zunächst Unproblematische einer jeden Tiergestalt mit dem Sinne für das Rätsel ihrer Eigenherrlichkeit, wenn ich so sagen darf, verbinden. Das Rätselhafte der Tiergestalt und das Eigentümliche des tierischen Verhaltens geht den Menschen in irgend einem Sinne etwas an; und dieses den Menschen Ansprechende, wenn auch nicht völlig Erklärbare, wollten die mittelalterlichen Künstler mit ihren symbolischen Tierdarstellungen festhalten⁶.

I.

Wie sehr die symbolische, das ist die auf eine kosmische Ordnung und auf den Menschen zugleich bezogene Betrachtungsweise einen mittelalter-

lichen Dichter in seiner Natur-Auffassung bestimmt, zeigt etwas die folgende Stelle aus Walthers von der Vogelweide bekanntem Reichston-Spruch:

«Ich hôrte ein wazzer diezen
und sach die vische fliezen,
ich sach swaz in der welte was,
velt walt loup rôr unde gras.
swaz kriuchet unde fliuget
und bein zer erde biuget,
daz sach ich, unde sage iu daz:
der keinez lebet âne haz.
daz wilt und daz gewürme
die strîtent starke stürme,
sam tuont die vogel under in;
wan daz si habent einen sin:
si dûhten sich ze nihte,
si enschüefen starc gerihte.
si kiesent künege unde reht,
si setzent hêrren unde kneht⁷.»

Das heißt: Der Dichter sagt hier, wenn wir zusammenfassen: «Ich sah, was immer es in der Natur gibt: Feld, Wald, Laub, Rohr und Gras; was kriecht und fliegt und sich auf vier Beinen bewegt — das alles sah ich und sage euch folgendes: von ihnen lebt keines ohne Feindschaft.» — Walther sieht also die Natur völlig unsentimental, in ihrem wirklichen ständigen Kampf. — «Die wilden (Säuge-)Tiere und auch die Kriechtiere», stellt Walther fest, «liefern sich stürmische Kämpfe; ebenso verhalten sich die Vögel. Nur, daß sie in einer Beziehung Verstand haben: sie würden sich nämlich als verloren betrachten, wenn sie nicht eine mächtige Rechtsordnung besäßen. Sie wählen Könige und ein Gesetz, sie setzen Herren und Knechte ein.» — Mit dieser Feststellung scheint der mittelalterliche Dichter moderner Naturbetrachtung erstaunlich nahe zu kommen, sofern wir an die neuzeitliche Verhaltensforschung denken, etwa an das, was Konrad Lorenz über die strenge Rangordnung gerade unter Vögeln und auch andern artgleichen Tieren zu berichten weiß⁸.

Walther wendet die Natur-Beobachtung auf die Menschen an: wichtig ist ihm der Gedanke der Rang-Ordnung, die auch im Menschlichen verwirklicht werden sollte, wie sie sich im Tier-Reich zu erkennen gibt. Natur-Beobachtung ist hier, wie meist in der mittelalterlichen Dichtung, nicht Selbstzweck, sondern Ausgangspunkt zu einer auf Grund des Tier-Beispiels einleuchtenderen «Moral». Der mittelalterliche Gedanke der Einheitlichkeit der geschaffenen Welt liegt wohl dem unbefangenen Überspringen vom Tier

zum Menschen, wie vom Stofflichen zum Geistigen, zu Grunde, den die mittelalterlichen Dichter so häufig vollziehen.

Ein berühmtes Beispiel für den Zusammenhang zwischen dem Aussehen eines bestimmten Tieres und einer diesem Aussehen entsprechenden geistigen Verhaltensweise des Menschen bietet der Eingang zu Wolframs Parzival-Prolog. Hier wählt der Dichter das Bild der Elster, das mit seiner Zweifarbigkeit von Schwarz und Weiß die Doppelnatur des Menschen veranschaulicht, an dem Licht und Finsternis, Himmel und Hölle, gleichermaßen teilhaben und der sich während seines irdischen Lebens stets im Zweifel, im Zwei-Fall des Bösen und Guten befindet⁹.

Allerdings kann ein solches unmittelbares Übergehen vom Tier zum Menschen oder vom sinnenfälligen Aussehen zur abstrakten Bedeutung vielen Menschen auch schwer fallen oder unverständlich bleiben: für diese Menschen, meint der Dichter selbst, sei das «fliegende Beispiel», eben die Elster, «zu schnell». Sein Gleichnis sei nicht von «tumben» Leuten zu verstehen; sondern es entziehe sich ihrem Verständnis, wie der von Hunden verfolgte Hase, der mit Sprüngen, gelegentlicher Rückkehr auf die alte Fährte und unerwarteten Ausbrüchen seinen weniger beweglichen Verfolgern entgeht¹⁰. Mit diesem zweiten, dem Hasen-Beispiel, hat Wolfram treffend die Eigenart seiner dichterischen Gedankensprünge, seines Übersetzens vom Konkreten zum Abstrakten, und die häufige Ratlosigkeit seiner «Verfolger», seiner Zuhörer oder Leser, gekennzeichnet. Zugleich legt der Dichter aber eine echte Sympathie für die geschickte Verhaltensweise eines Tieres an den Tag, mit der er sein eigenes Verhalten humorvoll identifiziert.

Losgelöst von einer ausgesprochen allegorischen Auslegung, jedoch immer im Zusammenhang mit dem Menschen, das heißt in einem seelischen Bezug zu ihm spricht Wolfram häufig von Tieren. Die singenden Vögel erwecken im Knaben Parzival eine geheimnisvolle Sehnsucht, die ihn zum Weinen bringt:

«erne kunde niht gesorgen,
ez enwaere ob im der vogelsanc,
die süeze in sîn herze dranc:
daz erstracte im sîniu brüstelîn.
al weinde er lief zer künegîn¹¹.»

Eine erste Ahnung von ritterlich freiem Leben, vom Aufbruch zu unbekannten Zielen und unbekanntem Glück, mag in Parzival durch den schmerzlich süßen Vogelsang erwacht sein, weshalb die Königin, die den Knaben von jeder Berührung mit der ritterlichen Welt fernhalten möchte, zunächst Befehl erteilt, alle Vögel zu töten. — Ein vergebliches Unterfangen, sowohl in bezug auf die Vögel, wie auf Parzivals seelisches Erwachen!

Dagegen wird Parzivals unbekümmerte Art, Wildtiere zu jeder Jahreszeit — «ez waere aeber oder snê» — zu erlegen, wohl als unausgesprochenes Zeichen seiner noch kindischen «tumpheit», seines Mangels an Bildung, zu verstehen sein, ebenso, wie seine Unsitte, die toten Tiere unausgeweidet nach Hause zu schleppen. Der höfisch ritterliche Jäger geht anders mit dem Wilde um, wie wir aus Gottfrieds «Tristan» erfahren¹².

Mit ausgesprochener Liebe und Rücksicht behandelt Wolframs vollendeter Ritter Willehalm seine Pferde, Puzzât, danach Volatîn. Wie Puzzât im Kampf verwundet worden ist, läßt Willehalm ihn frei, damit das Pferd sich retten könne. Doch das treue Tier folgt der Spur seines Herrn und findet im Kampfgetümmel den Tod, was Willehalm tief schmerzt¹³.

Die Pferde im «Willehalm» erinnern daran, daß Pferde, wie auch Waffen, in der mittelalterlichen Heldendichtung meist wohltönende, oft «sprechende» Namen tragen, was wiederum auf den engen Bezug zwischen dem Tier, oder auch der wichtigsten Waffe, und dem Menschen hinweist.

Außer Wolfram haben auch andere Dichter der höfischen Zeit das Verhältnis von Tier zu Mensch gelegentlich liebevoll geschildert. Bei Hartmann von Aue wird der, in solcher Menschenfreundlichkeit freilich mehr der Legende als der «Natur» angehörende Löwe im «Iwein» mit folgenden Versen bedacht:

«sich bôt der lewe an sînen vuoz
und zeicte im unsprechenden gruoze
mit gebaerde und mit der stimme.
hie liez er sîne grimme
und erzeicte im sîne minne
als er von sînem sinne
aller beste mohte
und eime tiere tohte.
er antwurt' sich in sîne pflege,
als er in sît alle wege
mit sîme dienst êrte
und volgte im swar er kêrte
und gestuont im ze aller sîner nôt,
unz sî beide schiet der tât¹⁴.»

Der Löwe, dem Iwein das Leben gerettet hat, benimmt sich, wie ein ritterlicher Mensch es tun sollte: er zeigt seinem Helfer «Minne», begibt sich in seine «Pfleger», «ehrt» ihn und «dient» ihm in aller Not bis zum Tode — dies alles aber «mit unsprechendem gruoze», das heißt, ohne über die menschliche Sprache verfügen zu können, und allein mit den Gebärden und Lauten, mit denen ein Tier seine Anhänglichkeit gerne zeigen möchte («als eime tiere tohte»).

Chrestien de Troyes, das französische Vorbild Hartmanns, hat die Szene mit mehr Übertreibung nach dem Unwahrscheinlichen hin geschildert: der Löwe legt sich, nach Chrestien, vor Yvain nieder und weint Tränen der Demut oder Unterwürfigkeit:

«Et tote sa face moilloit
De lermes par humilité.
Mes sire Yvains par verité
Set, que li lions l'an mercie
Et que devant lui s'umelie» usw.¹⁵.

Der deutsche Dichter unterläßt diesen Zug allzu großer Vermenschlichung und betont dafür das «Nicht-sprechen-Können» des Tieres, das gerne seine Dankbarkeit erwiese.

Ebenso heißt es später:

«sus lief der lewe zuo im her:
sîme herren zeicte er
vröude unde vriuntschaft
mit aller der kraft
als ein stumbez tier dem man
vriuntschaft erzeigen kan¹⁶.»

«Wie eben ein stummes Tier dem Menschen Freundschaft zu zeigen vermag» —: der Zusatz des Dichters zeigt, wenn auch kaum Vertrautheit mit erwachsenen Löwen, doch ein unverkennbares Wohlwollen für das Tier als solches. In Zeiten, da der Mensch sich dem Menschen versagt — Iwein lebt ja, wie er erstmals den Löwen trifft, entfremdet und verbannt von seiner Gattin Laudine —, in solchen Zeiten ersetzt das Tier die fehlende Menschenliebe. Der Dichter geht dabei so weit, daß er typische Worte des höfischen Minnedienstes, des gehobenen Umgangs zwischen Ritter und Dame, auf das Tier überträgt: wie «gruoz» (den die Dame entbieten sollte), «minne», «sinne», «pflege», «dienest», «êren», «herre» —, «vröude unde vriuntschaft erzeigen», dazu die ritterlichen Tugenden des hilfreichen Beistandes in aller Not und der lebenslänglichen Treue. Wenn auch die Vermenschlichung des Tieres hier weit getrieben ist, so drückt das Verhältnis Iweins zum Löwen, wie viele mittelalterliche, auch orientalische Tierdarstellungen, die Tatsache aus, daß manche Tiere zu einem einsamen, aus seiner Gesellschaft ausgestoßenen Menschen besonderes Vertrauen fassen können¹⁷.

In einem andern höfischen Werk, im «Tristan» Gottfrieds von Straßburg, wäre ein Hündchen — freilich wieder ein eher märchenhaftes als «natürliches» Tier —, geschmückt mit einer wohltönenden Schelle, fähig,

das tiefe Herzeleid der getrennt voneinander weilenden Liebenden zu besänftigen. Gewiß ist die wunderbare Schelle, welche Isold dann willentlich zerbricht, weil sie sich durch ihren Schmerz mit Tristan verbunden weiß, als Motiv der Handlung wichtiger, als das Hündchen selbst. Aber dieses wird doch mit so offensichtlicher Liebe vom Dichter geschildert, daß man sich eine ähnliche höfische Szene mit einem wirklichen Hündchen vorstellen kann. Tristans Freund Gilan läßt das Hündchen herbringen:

«er gebot, daz man im braechte dar
sin hundelin Petitcreiu,
sines herzen spil von Avaliu
und siner ougen gemach.
daz er gebot, daz geschach:
ein purper edel unde rich,
vremede unde wunderlich
al nach des tisches maze breit
wart vür in uf den tisch geleit,
ein hundelin dar uf getragen;
daz was gefeinet, horte ich sagen,
und wart dem herzogen gesant
uz Avalun, der feinen lant,
von einer gottinne
durch liebe und durch minne¹⁹.»

Das Hündchen, Zeichen der Liebe und Huld einer Göttin (oder Fee), wird, wie es an der Stelle heißt, auf eine kostbare purpurne Decke gelegt, mit der man zuvor den Tisch bedeckt hat. Von Tristan wird dann gesagt:

«er greif gevuocliche dar
und streichetez mit handen²⁰.»

Mit «Fug», mit feinem, höfischem Benehmen, faßt Tristan das Hündchen an und streichelt es, dessen Fell sich wie Seide anfühlt. — Wirklichkeit und Märchenwelt durchdringen sich in den dichterischen Tierdarstellungen der höfischen Zeit, wie etwa in den zeitgenössischen Bild-Stickereien.

Hunde sind im Mittelalter, wie Pferde und Jagd-Falken, wegen der bestehenden tatsächlichen Beziehungen zum Menschen auch besonders gerne als Symbole menschlicher und doch auch wiederum der Tierart jeweils entsprechender Eigenschaften gesehen worden. Bekanntlich haben die Dominikaner ihren Namen als Domini canes, als die treuen Spürhunde des Herrn gedeutet. Wolfram von den Steinen hat auf den schönen, aus der Basler Diözese stammenden Psalter in Besançon hingewiesen, auf welchem die Apostel selbst als Hunde zu allen Seiten des Herrn dargestellt sind²¹.

Auch Meister Eckhart, der große spekulative Mystiker, hat es nicht verschmäht, in einer seiner Predigten vom Hunde ausführlich zu sprechen als von dem Musterbeispiel eines Lebewesens, das seinem Herrn nicht etwa wegen äußerer Eigenschaften, wie Reichtum oder schönen Kleidern, ergeben sei, sondern selbst einem arm und blind gewordenen Herrn die Treue hält und ihn gegen alle Feinde verteidigt²². Der spätmittelalterliche Dichter Hadamar von Laber hat in seinem allegorischen Gedicht «Die Jagd» alle Jagd-Hunde auf Namen getauft, welche mit der seelischen Anspannung des «Jägers», oder in diesem Falle des Liebenden, im Zusammenhang stehen: «Harren», «Hoffen» usw. Der Hund «Ende» wird im letzten Augenblick zurückgehalten, weil die Jagd ohne Ende bleiben, bis in alle Ewigkeit dauern soll. «Ein ende dieser strangen», sagt der Dichter, kann es nicht geben, vielmehr:

«Alhie der lîb, diu sêle dort sol jagen
mit Harren êwiglichen,
dâ von dem ende nieman kan gesagen²³.»

Auch jenseits des irdischen Lebens wird der Hund «Harre», Sinnbild des tapferen Ausharrens des Menschen und zugleich der dem Hunde eigenen Treue, den Menschen begleiten. — Der mittelalterliche Dichter konnte freilich nicht ahnen, daß sich einmal wirkliche Hunde, dank ihrer Qualitäten, vom Menschen in den Weltenraum vorausschicken lassen würden. Um so ergreifender wirkt der spätmittelalterliche symbolische «Hund» als Begleiter des Menschen in die Ewigkeit.

Ein anderes domestiziertes Tier, dessen Eigenart heute nur wenigen Kennern vertraut ist, das aber in der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft eine größere Rolle spielte, ist der Falke. Die Kunst, mit Falken umzugehen, hat Friedrich II. von Hohenstaufen bekanntlich als eine gute Übung für den mit der Staatskunst betrauten Menschen betrachtet²⁴. In der Dichtung ist der edle Falke, der sich zähmen läßt, der jedoch auch seinen Bezähmern entfliegen oder größeren Raubvögeln zum Opfer fallen kann, Symbol des Geliebten (wie im bekannten Falkentraum Kriemhilds), gelegentlich auch einer geliebten Frau —: sofern sich die «Verwandtschaft» zwischen Frau und «vederspil», von der etwa im «Tristan» und in einer Strophe des Kürenbergers die Rede ist, auch auf den Falken und nicht auf andere «zähmbare» Vögel bezieht.

«Wîp unde vederspil diu werdent lîhte zam:
swer si ze rehte lucket, sô suochent si den man»²⁵,

heißt es in der scherzhaft selbstgefälligen Strophe des Kürenbergers, von dem auch jenes andere, ergreifende «Falkenlied» überliefert ist²⁶, mit welchem wir noch durch Gottfried Kellers Hadlaub-Novelle vertraut sind.

Die Vorstellung des «Zähmens» eines geliebten Menschen — Goethe gebrauchte hierfür den Ausdruck «sittigen» —, des Zähmens im Sinne nicht nur der äußeren Bewältigung, sondern auch der ethischen Verfeinerung, als Folge einer inneren Angleichung des geliebten Wesens an das Liebende, ist dem Wortschatz der heutigen Dichtung so gut wie abhanden gekommen, bis auf den kostbaren Dialog in Saint-Exupéry's «Petit Prince», da der Wüstenfuchs dem kleinen Prinzen beizubringen versucht, was «zähmen» bedeute²⁷, und ihn schließlich bittet: «S'il te plaît . . . apprivoise-moi!»

Das domestizierte, das «Haus-Tier» ist von den mittelalterlichen Dichtern im allgemeinen wohl weniger realistisch in seinem äußeren Dasein gesehen worden, als dies heute geschieht, aber nicht weniger differenziert in seiner, man möchte sagen «seelischen» Eigenart, die ihm zum Menschen eine innere Verbindung schafft. — Ochs und Esel durften ja, nach der mittelalterlichen Auffassung, auch staunend zugegen sein, als der Heiland sein irdisches Leben begann.

II.

Doch nun verlassen wir die Haustiere und die gelegentlichen Darstellungen von Tieren in der sonst hauptsächlich von Menschen handelnden mittelalterlichen Dichtung und wenden uns der eigentlichen Tier-Dichtung zu. «Das Mittelalter ist», wie der Zürcher Literaturhistoriker Max Wehrli in seiner Studie über «Ruodlieb und die Tiere» sagt, «die eigentliche Zeit der Tierdichtung verschiedenster Formen: der gesellig-literarischen Tiermaskerade am Karolingerhof, durchwegs der Tierfabel und schließlich des aus dieser entwickelten Tierepos, in welchem die Tierwelt geradezu zum Aufbau einer eigenen weltlichen Mythologie humoristisch-satirisch-politischen Charakters benützt wird»²⁸.

Auch aus neuzeitlichen Nacherzählungen bekannt sind vor allem die Geschichten von Reinhart oder Reinecke, dem Fuchs, von Isengrim, dem Wolf, Braun, dem Bären, und andern Gestalten der mittelalterlichen Tierdichtung. Freilich möchte ich hierzu von vorneherein bemerken: in dieser mittelalterlichen Tierdichtung, in Fabeln und Epen, deren Handlungsträger Tiere sind, erscheinen die Tiere stärker vermenschlicht als in jenen mittelalterlichen Dichtungen, in denen nur nebenbei auch von Tieren die Rede ist, von denen bisher die Rede war. Das Wort «Maskerade»²⁹, das heißt die Vorstellung von als Tiere verkleideten Menschen drängt sich dem Betrachter mittelalterlicher Tier-Fabeln und -Epen stärker auf als dort, wo nur episodisch Tiere erwähnt werden.

In diesem Zusammenhange müssen wir uns mit einigen Ansichten der germanistischen Forschung auseinandersetzen. Jacob Grimm, der in so

vielen Bereichen als «der Vater der Germanistik» betrachtet werden kann, hat sich mit besonderer Liebe auch der mittelalterlichen Tierdichtung angenommen. Grimm, dem wir verschiedene erste Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Tierdichtung verdanken, hat sich mehrfach in dem Sinne geäußert, die alt-deutschen Tiergeschichten unterschieden sich zu ihrem Vorteil von den griechisch-römischen und altindischen dadurch, daß sie größeren künstlerischen Reiz, mehr Freude am bloßen Erzählen und weniger allegorisch-moralische Nutzanwendung zeigten, und daß sie deswegen für älter zu halten seien als die bekannten antiken Tierfabeln. So spricht Grimm etwa abschätzig von «des Phädrus dürrer Dürftigkeit und Magerheit, worauf kein einziges Auge von Poesie schwimmt»³⁰, und beansprucht für die germanische Tiersage «das Frühere und Ursprüngliche» als «eine unschuldige rein poetische Lust an dem heimlichen Leben und Weben der Tiere»³¹.

Nun mag, abgesehen von einer ganz andern künstlerischen Bewertung auch des Phädrus, dahingestellt bleiben, ob die älteste Tier-Dichtung (wie auch die älteste Dichtung überhaupt) wirklich «rein poetisch» war, wie die Romantiker es glaubten, oder ob sie nicht vielleicht von Anfang an in irgend einer Weise der «Belehrung» diene, mit andern Worten, eine außerhalb des bloß Ästhetischen liegende «Bedeutung» barg. Wir können ja auch kaum entscheiden, ob die ältesten bildlichen Tierdarstellungen von Menschenhand, von denen wir wissen, der rein künstlerischen Darstellungsfreude unserer Vorfahren entstammen, oder ob sie nicht vielmehr einem kultischen oder magischen «Zwecke» dienten, das heißt symbolisch-allegorisch aufzufassen waren. Die außerkünstlerische, die zweckgebundene Bedeutung einer Figur konnte sich beim ausführenden Künstler selbst wohl von Anfang an mit der Lust an seiner Darstellungsgabe verbinden —; so gut, wie sich ein mittelalterlicher Steinhauer bei der Ausführung etwa einer der allegorischen Tiergestalten an einem Säulenkapitell die naive Freude am künstlerischen Detail nicht zu versagen brauchte.

In bezug auf die Fabel hat, vor Grimm, bekanntlich Lessing die gerade entgegengesetzte Ursprungs-Theorie geäußert: «Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz», sagt Lessing, «auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel»³².» In dieser Zuspitzung und in ihrer Einseitigkeit ist Lessings Erklärung der Fabel wohl ebenso fragwürdig wie Grimms Auffassung von der «unschuldigen», das heißt rein poetischen Eigenart der ältesten Dichtung. Doch im Hinblick auf die mittelalterliche Tierdichtung, auch auf die deutsche, scheint es mir kennzeichnender, daß die Tiere dort überall auf menschliche Verhältnisse bezogen, ja gelegentlich bloß als verkleidete Menschen und als Repräsentanten der unvollkommenen

menschlichen Moral erscheinen, als daß sie um ihrer selbst willen, also aus rein künstlerischer Freude dargestellt wären.

Auch in dieser Beziehung — Ähnliches mag mit Rücksicht auf den Minnesang oder die Bildungstendenzen des höfischen Epos gesagt werden — zeigt die mittelalterliche Dichtung paradoxerweise mehr innere Verwandtschaft mit der Aufklärung als mit der das Mittelalter neu entdeckenden und liebevoll umwerbenden Romantik. Allerdings unterscheiden Mittelalter und Aufklärung sich dann wieder wesentlich durch das, die ganze mittelalterliche Literatur beeinflussende, zum Teil noch in der Renaissance und im Barock lebendige «Significatio-Denken»: nämlich die auf Gottes Schöpfertätigkeit bezogene Lehre, daß ein jedes Geschöpf eine «bezeichnung» (Jacob Boehme wird hierfür «Signatur» sagen) in sich trage, daß alles und jedes und insbesondere auch die Tierwelt daher eine moralische oder heilsgeschichtliche Bedeutung beziehungsweise mehrere Bedeutungen enthalte.

«Diu erde keiner slahte treit,
daz gar sî âne bezeichnenheit.
nehein geschephede ist sô frî,
sin bezeichne anders, dan si sî»,

sagt der mittelalterliche Spruch-Dichter Freidank, der uns auch einige kurze Tierdichtungen überliefert hat³³.

Jacob Grimm seinerseits, um auf die romantische Forschung zurückzukommen, hat gelegentlich die Vermutung geäußert, die wichtigsten Tiere der altdeutschen Tierfabel: Wolf, Fuchs und Bär könnten die Stellvertreter der germanischen Hauptgötter, nämlich Wotan, Donar und Frô, sein³⁴. Ausführlich äußert er sich hierzu in der letzten Ausgabe seiner «Deutschen Mythologie»: «Noch reichlicher wird von heiligen *Thieren*, die sich inniger an menschliche Verhältnisse schließen, als die stumme Natur, zu melden sein, ihr Cultus aber auf zwei oder drei Hauptursachen zurückgebracht werden dürfen. Entweder standen sie in Bezug zu einzelnen Göttern, gewissermaßen in deren Dienst, und so gehört der Eber zu Frô, der Wolf und Rabe zu Wuotan; oder es liegen Verwandlungen göttlicher Wesen in Thiergestalt zum Grunde, derentwegen nun die ganze Gattung in höherer Ehre bleibt. So können einigemal Bär, Stier, Kuh, Schlange zu nehmen und uralte Incarnationen voraussetzen sein, bis zu deren vollständiger Kunde unsere Mythologie längst nicht mehr aufsteigt³⁵.»

Sollte die Vermutung Jacob Grimms zutreffen, so wäre jedoch von neuem die Frage nach der anfänglichen Bedeutung der Tiergeschichten zu stellen. Wenn nicht eine menschliche «Moral», dann würde hier ein göttlich-mythisches Schicksal durch die «unschuldigen» Tier-Dichtungen hindurchblicken; und ein solches Götterschicksal selbst kann ja — wenigstens bezeug-

gen dies die im Norden überlieferten Götterdichtungen — auch wieder auf eine moralische Weltordnung hin ausgerichtet sein³⁶.

Freilich sehen auch wir, und darin geben wir Jacob Grimm recht, einen wichtigen Unterschied zwischen den in Dichtungen der altgermanischen Zeit bezeugten Tieren und jenen der antiken Tierfabel indisch-griechisch-lateinischer Prägung. Die «alt-germanischen» Tiere sind entweder «nur» Tiere; oder dann personifizierte göttliche Kräfte (wie etwa Wotans Raben, die als Repräsentanten seines göttlichen Vorauswissens gelten können); oder aber geradezu Erscheinungsformen der Götter (wie zum Beispiel die Stute als eine Erscheinungsform Lokis); schließlich noch, wie die Werwölfe und Berserker, Erscheinungsformen von Über-Menschen, das heißt von Menschen, welche zeitweise über dämonische Kräfte verfügen. Nirgends sind die in altgermanischen Dichtungen auftretenden Tiere einfach verkleidete gewöhnliche Menschen; und darum sind die Geschichten, die von ihnen handeln, auch nicht so eindeutig didaktischer Art, wie etwa die meisten der sogenannten Äsopischen Fabeln, die dann ihrerseits aber, zu Grimms Leidwesen, auch auf die deutsche Dichtung des Hoch- und Spätmittelalters größeren Einfluß ausübten als die altgermanische Überlieferung.

Einen Sonderfall aus der älteren Zeit könnte man wohl in dem kleinen althochdeutschen Gedicht von Hirsch und Hinde sehen, da es ein menschliches Gebaren in einer analogen Situation von Tieren zum Ausdruck bringt. Dennoch wirken Hirsch und Hinde nicht als verkleidete Menschen, sondern als naturnahe Tiere, da ja die Analogie zwischen Mensch und Tier in dem kleinen Gedicht nicht auf einer moralischen, sondern auf einer «natürlichen» Regung beruht.

Für die Naturnähe eines Schriftstellers noch in althochdeutscher Zeit zeugt vielleicht die Stelle in Notkers Psalmen-Kommentar, da er den «Igel» der Vulgata (erinacius), der hinter dem Felsen Schutz sucht, erstaunlicherweise mit «Murmeltier» (murmento) wiedergibt, dem «Igel» oder der «Maus der Berge», wie Notker erklärt: «uuanda iz in foraminibus dero alpon sîna festi habet»³⁷. Der «schweizerische Realismus» wäre somit schon im Mittelalter vertreten.

Wiederum geben wir Grimm recht, wenn er die altgermanischen Tierdarstellungen insbesondere vom indischen Pañcatantra unterschieden wissen will³⁸; denn von dessen systematischer Lehrhaftigkeit und verschachtelter Form, die Grimm als «nach unserm Geschmack ermüdend» bezeichnet, heben sich die erhaltenen altgermanischen Tierdichtungen, und selbst noch zu einem Teil die späteren deutschen, gewiß durch eine relative Naivität und Unmittelbarkeit ab.

Im Pañcatantra erscheinen beispielsweise die Schakale (die ihre Weisheit immer wieder durch Erzählen weit hergeholter Geschichten bezeugen müssen) als *die* Minister, als die menschlich-allzumenschlichen Diener eines

Herrn, dessen Verhältnisse und Schwächen sie zur Stützung ihrer eigenen Macht ausnützen. Oder der Löwe ist *der* Herrscher, der zwar stark und gefürchtet, aber nicht weitblickend und intelligent genug und daher den Einflüsterungen seiner Ratgeber meist hilflos preisgegeben ist, usw. Ein Eigenleben der Tiere, das ohne Bezug zur menschlichen Staatskunst wäre, und auch eine, so weit dies in Tiergeschichten möglich ist, unmittelbare «Sprache» —: das heißt ein Sich-ausdrücken-Können ohne ständige Rückgriffe auf fremde Geschichten und «Beispiele» und damit auf eine gekünstelt wirkende Gelehrsamkeit gibt es hier nicht.

Diese für das alte Indien charakteristische dichterische Darstellung der Tiere konnte vielleicht, wie der Herausgeber der französischen Übersetzung des Pañcatantra, Louis Renou, bemerkt, nur in einem Lande entstehen, das den Unterschied zwischen Mensch und Tier nie entschieden anerkannt hat, das nach der Seelenwanderungslehre Menschen zu Tieren und Tiere zu Menschen werden läßt³⁹. Dazu kam im altindischen Kulturbereich die Hochschätzung der intellektuellen Kräfte — so wird im Pañcatantra immer wieder versichert, daß der Intelligenz nichts unmöglich sei — und die Freude an belehrender Dichtung überhaupt.

Waren jedoch solche belehrenden Tierfabeln, wie sie im Rahmen des Pañcatantra erzählt werden, einmal entstanden, so konnten sie um ihres im einzelnen gleichwohl nicht fehlenden erzählerischen Reizes willen von andern Völkern übernommen und, namentlich in Zeiten, die lehrhafte Dichtung ebenfalls bevorzugten, wie etwa im deutschen Spätmittelalter, von neuem geformt, ausgeschmückt und weiter überliefert werden⁴⁰. So etwa kann man sich auch das Weiterleben gewisser «Äsopischer» Fabeln vorstellen, mögen nun die einzelnen Geschichten in Griechenland oder in Indien oder im «Orient» im weitesten Sinne erstmals erzählt worden sein. Für die im Mittelalter blühende deutsche Tierdichtung scheint mir weniger das spärlich nachweisbare Erbgut der altgermanischen Tierdichtung entscheidend, als ebenfalls die Hochschätzung der Intelligenz, die Freude an belehrender Dichtung im allgemeinen — und vielleicht auch eine gewisse Unbekümmertheit um die Unterschiede zwischen Tier und Mensch —, auch wenn die zeitgenössische Theologie und Naturwissenschaft solche Unterschiede natürlich festzustellen imstande war.

Eine weitere mögliche Bedeutung der mittelalterlichen Tierdichtung liegt in Anspielungen an historische politische Ereignisse. Grimm und nach ihm Wilhelm Wackernagel haben sich leidenschaftlich gegen die Ansicht geäußert, als sei in den deutschen Tierepen, zum Beispiel den Dichtungen um Reinhart Fuchs, nur eine «große satirische Allegorie» zu sehen, «die ihren Anlaß und Gegenstand in Personen und Ereignissen der politischen Geschichte jener Zeit gehabt habe»⁴¹.

Auch Grimm hatte die nur politisch-satirische Auslegung der Reinhart-

Fuchs-Dichtungen zurückgewiesen: «Äsop erzählt ... mehrmals gerade dieselben Dinge, die auch in der deutschen Tierfabel stehen, und die man auf ein kahles Factum zwischen den Königen Arnulf und Zwentibold beziehen will. Da müßte sich nicht nur die Satire, sondern auch ihre historische Grundlage unter verschiedenen Völkern (Griechen sind bloß beispielsweise genannt) immer wieder geboren haben! Aber die innere Poesie gebiert sich wieder, nicht ihr äußerer Anlaß.

Es ist mir höchst wahrscheinlich geworden, daß die Tierfabel, die sich durch geschichtliche Zeugnisse nur bis in den Beginn des zwölften Jahrhunderts verfolgen läßt, lange vor dem neunten in Deutschland heimisch war⁴².» Als Hauptargument für das Alter der deutschen Fuchs-Geschichten dient Grimm der Name Reinhart (aus Reginhart), der im Französischen, als fremder Eigenname übernommen, bekanntlich zur Artbezeichnung des Fuchses überhaupt geworden ist und das ältere französische Appellativ verdrängt hat.

Die Ähnlichkeit gewisser Tiernamen mit historischen Personennamen und die Möglichkeit von Anspielungen auf gewisse politische Ereignisse hatten jedoch andere Forscher, wie J. G. Eccard und F. Mone, zu einer Rückführung der deutschen Tierdichtung auf bestimmte geschichtliche Ereignisse geführt. Wackernagel urteilte über diese «Erklärung» der Tierdichtung, die wir im einzelnen nicht verfolgen wollen: «Auf Grund von ganzen und halben und Viertelsanklängen der Namen und einer Reihe noch viel schieferer und willkürlicherer Zusammenstellungen der Personen und Ereignisse der Tierepik mit andern der politischen Geschichte wird nun behauptet, es habe sich die Tierepik zu Ausgang des 9. Jahrhunderts, nicht früher noch später gebildet, es sei der Reinardus damals gedichtet worden und alles nur eine unter Tierfiguren verhüllte satirische Geschichtserzählung⁴³.» Wackernagel selbst weist dagegen auf Anspielungen, auf Ereignisse des 12. Jahrhunderts hin, die in den Reinhart-Dichtungen zu erkennen seien, hält aber an der romantischen Auffassung fest, in diesen Tierepen lebten im wesentlichen Reste der altgermanischen Tiersage fort, die lange vor jeder allegorischen Nebenabsicht entstanden sein müßten.

Gegen die politisch-satirische Interpretation der Tierepen sagt Wackernagel, völlig im Geiste Jacob Grimms: «Gewiß ist, alle Epik, alle Poesie geht bei solch einer Auffassung zu Grunde, und alle Dichter nach dem Reinardus wären zu bedauern wegen der vielen Zeit und Mühe, die von Geschlecht zu Geschlecht einer nach dem andern auf diesen Stoff verwendet, zu bedauern, wenn sie noch des geschichtlich allegorischen Sinnes sich bewußt gewesen wären (denn was konnte derselbe und alle seine Mühseligkeit ihnen und ihren Lesern bedeuten?) und doppelt zu bedauern, wenn sie, wie noch wahrscheinlicher, nichts mehr davon wußten und so nur gleich blinden Tröpfen damit hantierten⁴⁴.»

Mir scheint das Argument nicht völlig überzeugend; denn, warum sollte in einem Zeitalter, welches die Allegorie liebte, nicht auch eine ältere allegorisch-satirische Bedeutung eines dichterischen Stoffes übernommen und vielleicht, wie Wackernagel selbst vorschlägt, mit Anspielungen an neuere zeitgenössische Ereignisse vermengt worden sein? Ich würde zwar nicht so weit gehen, wie neuerdings Werner Roß, der schreibt, die romantische, vor allem Grimmsche Theorie einer altgermanischen Tiersage habe sich «in Luft aufgelöst»⁴⁵. Vielmehr scheint mir die Annahme eines prähistorischen mythischen Kerns der mittelalterlichen deutschen Tierdichtung nicht von vorneherein abzuweisen; aber wegen der zu spärlichen Ansatzpunkte für diese Theorie und weil die romantischen Forscher von der fragwürdigen Voraussetzung ausgingen, die älteste Poesie müsse «rein poetisch», das heißt in ihrem Sinne nur «episch» gewesen sein, kann ihre Auffassung von der altdeutschen Tierdichtung heute auch nicht einfach übernommen werden. — Wahrscheinlich haben wir uns die Entstehung des deutschen Tierepos so vorzustellen, daß eine aus der germanischen Mythologie stammende Grundschrift, Einflüsse aus der nicht-germanischen, zum Beispiel Äsopischen Tierdichtung *und* die Absicht, historische Personen und Ereignisse in Tiergestalt zu karikieren, *miteinander* an der Entstehung dieser Dichtungsart beteiligt gewesen sind. Und dabei mochten die glücklicheren unter den Dichtern erst noch ihre «naive Lust am Erzählen» gehabt haben, wie Grimm sie in einem zeitlos richtigen Sinne für den Poeten beansprucht!

Wenn wir nun eine der mittelalterlichen Dichtungen von Reinhart, dem Fuchs, und zwar diejenige, welche Heinrich dem Glîchesære (dem «Gleisner») zugeschrieben wird — dem wiederum Wilhelm Wackernagel in seinem Aufsatz über «Die altdeutschen Dichter des Elsasses» ein Denkmal gesetzt hat⁴⁶ —, wenn wir diese Dichtung unvoreingenommen betrachten, so scheint hier vor allem ein abgründiger Pessimismus seinen künstlerischen Ausdruck gefunden zu haben⁴⁷. Die Dichtung, die wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist und aus französischen Quellen geschöpft hat, greift nicht nur eine einzelne Schwäche in den menschlichen Verhältnissen an, wie viele der harmloseren Tiersatiren des Mittelalters es tun, wenn sie einen bestimmten menschlichen Stand, vorzugsweise den geistlichen, ins Lächerliche ziehen. Vielmehr läßt die Dichtung Heinrichs dem allgemeinen Bösen in der Welt ungehemmten Lauf. Sämtliche Stände, die Geistlichkeit, die Adeligen, die Bauern — das religiöse Leben, das politische, das höfische, der Minnedienst, die Dichtkunst selbst: alles erscheint in dieser Dichtung, deren Handlungsträger, die Tiere, doch wohl nur noch als verkleidete böse oder dumme Menschen zu verstehen sind, in verzerrtem Lichte. So wird etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, das tiefsinnige Bild der Troubadours und Minnesänger, daß der Liebende im Auge der Geliebten sich selbst erkennt und daß er dabei in eine tödliche Gefahr geraten

kann, wie einst Narzissus beim Anblick seines Spiegelbildes — vom Glüchsaere gänzlich entwürdigt. Reinhart erblickt nämlich in einem Brunnen sein wirkliches Spiegelbild und hält es für das Antlitz seiner Frau. Er will sich ihr nähern (denn «minne git hohen muot») und stürzt dabei in den Brunnen, aus dem er sich zunächst nicht mehr retten kann. Nun naht der Wolf, dem Reinhart schon so viel Übles getan hat, und erliegt derselben Täuschung: er hält sein Spiegelbild im Brunnen für seine Gattin und das Echo seiner Stimme für die ihrige. Reinhart macht dem Wolfe weis, im Brunnen erwarte ihn das Paradies, so daß nun auch der Wolf in sein Verhängnis springt, damit aber zugleich dem Fuchs unfreiwillig die Möglichkeit verschafft, selber zu entkommen⁴⁸.

Der Fuchs handelt gegenüber allen seinen Mitgeschöpfen, zuletzt auch gegenüber seinen spärlichen Freunden und Fürsprechern am Hofe, dem Elefanten und dem Kamel (einzig der ihm verwandte Dachs wird geschont), mit letzter Bosheit. Es ist, wie wenn Heinrich der Glüchsaere das christliche Gebot: Ihr sollt nicht nur eure Freunde lieben, sondern auch eure Feinde! — hätte umkehren wollen, nach der Beobachtung, daß manche Menschen nicht nur ihre Feinde, sondern auch ihre Freunde hassen und zugrunde richten. Auch dieser Pessimismus gehört zum Weltbild des mittelalterlichen Menschen, der nicht nur an Gott, sondern auch an seinen Widersacher glaubte.

Kaum ein Dichter des Mittelalters, nicht einmal des Spätmittelalters, das die Darstellung des bösen, dummen und häßlichen Menschen nicht scheute, zeigt in Menschengestalt einen so bösen Charakter, wie ihn der Reinhart in Tiergestalt darstellt, noch einen so oft übers Ohr gehauenen «Helden», wie Isengrim, den Wolf. Diese Feststellung erinnert uns an ein Werk unserer eigenen Zeit: an das von Paul Claudel und Arthur Honegger geschaffene Oratorium «Jeanne d'Arc au Bûcher», wo die Vertreter der törichten und irregeleiteten Geistlichkeit und der Richter in Tiermasken: als Schwein, als Esel usw. auftreten. — Vielleicht schämt sich der Mensch bisweilen, seine eigene Bosheit und Dummheit als rein menschlich zu zeichnen, und bevorzugt aus diesem Schamgefühl heraus die Tiermaske. Über die Natur der Tiere sagen uns solche mittelalterliche wie neuzeitliche Schöpfungen wenig, wohl aber über die Natur des Menschen.

Doch mit diesem finsternen Aspekt des Tier- und Menschen-Bildes (beides ist, wie wir gesehen haben, miteinander verbunden) möchte ich meine Ausführungen über mittelalterliche deutsche Tierdarstellungen nicht abschließen, sondern zuletzt noch von einem Werke sprechen, das uns eine lebenswürdige Ansicht mittelalterlicher Tier- und Menschengestaltung vor Augen bringt. Ich denke an die Geschichte vom Schrätel und vom Wasserbären: an eine Geschichte, die vielleicht in ihrem Kern auf eine wirkliche Begebenheit zurückgeht, die als Sage in verschiedenen Versionen weite Verbreitung

gefunden hat und die als kleines Epos zu einem reizenden Kunstwerk geformt worden ist⁴⁹. Hier sehen wir noch einmal die verschiedenen Möglichkeiten mittelalterlicher Tierdarstellung vereinigt: eine gewisse Naturbeobachtung, Sympathie des Menschen für ein Tier, naiver Glaube an in unserem Sinne «Unmögliches», das heißt Vermischung von Natur- mit Märchen- oder Gespensterwirklichkeit, ferner das satirische Element, da mit dem Tier immer auch etwas Menschliches oder allgemein Moralisches zum Vorschein kommt, kurz, alle die Elemente, die wir bisher einzeln an mittelalterlichen Tierdarstellungen betrachtet haben.

Von dem möglichen historischen Hintergrund der Erzählung gibt der altisländische Bericht von Audunn und seinem Bären eine Vorstellung. Hier wird erzählt, wie ein Mann aus Island all seinen Besitz hergibt, um einen herrlichen weißen Bären zu erstehen, den er dann unter großen Schwierigkeiten und Gefahren dem König von Dänemark zum Geschenk bringt. Der Bär — oder auch die Gesinnung des Mannes mit dem Bären — bewirkt in der Folge, daß zwei miteinander im Kriege stehende Könige, der König von Norwegen und der König von Dänemark, sich verpflichtet fühlen, auch eine wahrhaft königliche Haltung an den Tag zu legen⁵⁰.

Die deutsche Versdichtung nun, die möglicherweise dem Tristan-Fortsetzer Heinrich von Freiberg, jedenfalls einem mit der höfischen Denkweise und Formkunst vertrauten Dichter zuzuschreiben ist, schildert folgendes: ein Mann aus Norwegen führt einen großen weißen Bären, ein Geschenk des Königs von Norwegen an den befreundeten König von Dänemark, mit sich. Auf seiner Reise kehrt er in Dänemark in einem Dorfe ein und sucht für den Abend Unterkunft. Der Bauer, bei dem er übernachten möchte, macht ihn darauf aufmerksam, daß in seinem Hause ein böser Geist allen Hausbewohnern übel mitspiele und daß er selber infolgedessen außerhalb des Hauses schlafe. Der müde Bärenführer bittet gleichwohl um Nahrung für sich und den Bären und bekundet seine Absicht, im Hause zu übernachten. Nachdem Bärenführer und Bär sich satt und zufrieden schlafen gelegt haben («er az und tranc und was gemeit / und gab ouch sînem beren gnuoc»⁵¹), erscheint ein Kobold, eben das Schrätel, mit einem Spieß und will sich beim Feuer ein Stück Fleisch braten. Wie es den Bären erblickt, schlägt es ihm mehrfach mit dem Spieß auf die Nase. Der müde Bär läßt sich die ersten Schläge gefallen, wird dann aber zornig und setzt sich gegen den Angreifer zur Wehr. Ein heftiger und blutiger Kampf findet statt, währenddessen sich der Bärenführer im Backofen versteckt. Schließlich gewinnt der Bär die Oberhand, und das Schrätel muß sich blutig und zerschunden aus dem Staube machen. Am Morgen erst wagt sich der Bärenführer wieder aus dem Ofen heraus und nimmt von dem neugierigen Bauern, der den Lärm gehört hat, mit seinem arg zerkratzten Bären Abschied. Der Bauer geht hierauf pflügen; und da begegnet ihm das zerschundene Schrätel, das

an ihn die Frage richtet: «Lebet dîn grôze katze noch?» Der schlaue Bauer antwortet:

«Jâ, jâ, mîne grôze katze,
dir zu trutze und zu tratze
lebet sie, du boesez wichtel, noch,

. . .

vünf jungen sie mir hînt gewan;
die sint schoene und wol getân,
lancsîtic, wîz und hêrlîch,
der alden katzen alle gelîch!

. . .

louf hin unde schouwe sie,
dun gesêhe sô schoener katzen nie,
besich doch, ob ez wâr sî!»⁵².

Doch auf diese Lüge hin ergreift das Schrätel die Flucht und läßt sich nie wieder im Bauernhof blicken.

Die Dichtung ist anmutig und humorvoll erzählt und darf um ihrer selbst willen genossen werden. Und doch scheint uns ein symbolischer Zug auch in dieser Dichtung nicht zu fehlen, und daher gehört sie zur typisch mittelalterlichen Darstellungskunst, die nichts ohne Sinn und «bezeichnung», ohne Bezug auf anderes, hier auf die untergehende höfische Welt, erzählt. Der eigentliche Nutznießer der Geschichte, in deren Hintergrund Könige die Handlung veranlassen, ist zweifellos der Bauer. Er wird durch den Besuch des Bärenführers mit dem Bären von einem lästigen Unhold befreit. Er weiß die Situation auszunützen, indem er die Deutung des Bären als «große Katze» geschickt auffängt und den fremden edeln Bären damit in den Bereich der nützlichen Haustiere einordnet. Der Bär aber ist in seiner Art durchaus als höfisch ritterlicher Kämpfer gezeichnet. Er ist gutmütig, schlägt nicht sofort zurück, setzt sich aber in Notwehr mit aller Kraft zur Wehr. Er wird als ein königliches Geschenk und auch als ein seiner Natur nach edles Wesen geschildert —: so mag die alte, von Grimm vertretene Auffassung vom Bären als dem altgermanischen «König der Tiere» hier noch einmal durchschimmern⁵³. Der Dichter hat mit seiner ins Komische gewandten Erzählung den realen Sieg dem *Bauern* erteilt: moralischer Sieger aber bleibt der *Bär*.

Damit versöhnt sich in dieser lebenswürdigen Geschichte noch einmal die Welt des höfischen Rittertums mit der nun literaturfähig gewordenen Welt des erdgebundenen Mannes — und seiner mehr oder weniger *wirklichen* Katzen.

(*Erweiterte Fassung einer Berner Antrittsvorlesung.*)

¹Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 100. Heft, Tübingen 1959.

²Sitzungs-Berichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 1966, Heft 1. ³Ein Handbuch der phantastischen Zoologie, München 1964 (Original-Ausgabe Mexiko 1957). ⁴Vgl. z. B. den Physiologus Bernensis. Voll-Faksimile-Ausgabe des Codex Bongarsianus 318 der Burgerbibliothek Bern. Wissenschaftlicher Kommentar von Chr. von Steiger und O. Homburger, Basel 1964. ⁵Eine gute Charakteristik des Physiologus gibt neuerdings H. de Boor, a. a. O., da er die Darstellungsweise des Physiologus zu den verschiedenen mittelalterlichen literarischen Ausdrucksformen, wie Fabel, Spel, Bîspel, Rätsel in Beziehung setzt und diese, so weit möglich, als «Gattung» erfaßt. Da mir die Arbeit de Boors erst nachträglich bekannt geworden ist, ist es Zufall — oder vielleicht auch «Notwendigkeit» —, daß sich ein Teil der von uns gewählten Beispiele aus der mittelalterlichen Dichtung deckt. ⁶Zu den bildlichen Darstellungen vgl. W. von den Steinen, Altchristlich-mittelalterliche Tiersymbolik, in: Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1964, S. 218—243. ⁷Lachmann 8, 28. ⁸K. Lorenz, Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen, 4. Aufl., Wien 1951. ⁹Parzival 1, 1—9. ¹⁰Ebda., V. 15—19. ¹¹118, 14ff. ¹²Parz. 120, 7—10, steht gewiß in gewolltem Gegensatz zur Hirschausweidung im «Tristan» (V. 2788—3080). ¹³82, 9—14 und 88, 22f. ¹⁴V. 3869ff. ¹⁵Chrestien de Troyes, Yvain, übersetzt u. eingeleitet v. Ilse Nolting-Hauff, München 1962, S. 174 (V. 3400ff.). ¹⁶V. 7764ff. Vgl. Chrestien, Yvain, V. 6495ff.: «Et li lions ne vint pas lant / Vers son seignor la, ou il sist. / Quant devant lui fu, si li fist / Grant joie come beste mue.» Hartmann bleibt an dieser Stelle seiner Vorlage nahe, weitet jedoch den Begriff der «Freude» im Sinne der tier-menschlichen «Freundschaft» aus. ¹⁷Vgl. etwa die Geschichte von Leila und Madschnun des persischen Dichters Nizami; deutsche Übertragung von R. Gelpke, Zürich 1963. Das Motiv findet sich auch in vielen Heiligenlegenden; vgl. A. Nitschke, Tiere und Heilige, Beobachtungen zum Ursprung und Wandel menschlichen Verhaltens, in: Dauer und Wandel der Geschichte, Festgabe für Kurt von Raumer, Münster i. W. 1966, S. 62—100. ¹⁸V. 15796ff. ¹⁹V. 15880f. ²⁰A. a. O., S. 229 u. Abb. 10. ²¹Predigt Nr. 16b, ed. Quint. Meister Eckhart, Die deutschen Werke, Bd. 1, S. 271f.: «Des nemet ein glichnisse an dem hunde, der ein unvernünftic tier ist» usw., dazu die von Quint zitierte Parallele aus einem lateinischen Werk Meister Eckharts. ²²Vgl. F. Ranke, Zur Rolle der Minneallegorie in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters, in: Festschrift Theodor Siebs, Breslau 1933, S. 209. ²³Dazu neuerdings A. Nitschke, a. a. O., S. 64; ferner G. Boesch, Zur Geschichte der Falknerei, in: Sandoz-Bulletin Nr. 5, Basel 1966 (mit Illustrationen). ²⁴Des Minnegesangs Frühling 10, 17. ²⁵Ebda., 8, 33. ²⁶Les Oeuvres complètes d'A. de Saint-Exupéry, Paris 1950, S. 992f.: «C'est une chose trop oubliée ... ça signifie créer des liens!» ²⁷Festschrift Josef Quint, Bonn 1964, S. 253. ²⁸Vgl. den Aufsatz von W. Roß, Die Ecbasis captivi und die Anfänge der mittelalterlichen Tierdichtung, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 35 (1954), S. 275ff. ²⁹Kleinere Schriften Bd. 4, Berlin 1869, S. 54. ³⁰Ebda. ³¹«Von dem Wesen der Fabel»; G. E. Lessings sämtliche Schriften, hgb. v. K. Lachmann, 3. Aufl., bes. durch F. Muncker, Bd. 7, Stuttgart 1891, S. 446. ³²Bescheidenheit 12, 9ff. Über das mittelalterliche Significatio-Denken vgl. H. de Boor, a. a. O.; vgl. Anm. 2. ³³Vgl. Deutsche Mythologie, Göttingen 1835, S. XIV, Anm.: «ihre Häupter» (der Tierfabel) «mit Göttern selbst zu vergleichen, so wäre der siegbringende, gelarvte Wolf Wuotan, der rote Fuchs Donar, König Löwe oder Bär Frö. Ich will damit nichts mehr als einen bloßen Einfall vorgebracht haben.» ³⁴4. Ausgabe, photomech. Nachdruck, 2. Bd., Tübingen 1953, S. 545f. ³⁵Vgl. M. Bindschedler, Die Strafe in der mittelalterlichen Dichtung, in: Schuld, Verantwortung, Strafe, hgb. v. E. R. Frey, Zürich 1964. ³⁶Ps. 103, 18, ed. Sehrt-Starck 3, S. 757f. ³⁷Vgl. Kleinere Schriften, Bd. 5, Berlin 1871, S. 457f. ³⁸Vgl. Pañcatantra, traduit du Sanskrit ... par E. Lancerau, Collection Unesco, Paris 1965, S. 15. ³⁹Vgl. die Freude an der Vernunft («weyssheit»,

«vernunft») in der Vorrede des «Buchs der Beispiele der alten Weisen» des Anton von Pforr, einer frühneuhochdeutschen Fassung des Pañcatantra, hgb. v. F. Geißler, Berlin 1964, S. 1. ⁴¹So äußert sich W. Wackernagel in seiner Abhandlung «Von der Thiersage und den Dichtungen aus der Thiersage», in: Kleinere Schriften, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 277. ⁴²Kleinere Schriften, Bd. 5, Berlin 1871, S. 173f. ⁴³A. a. O., vgl. Anm. 41. ⁴⁴Ebda., S. 277f. ⁴⁵A. a. O., S. 282 (vgl. Anm. 29). ⁴⁶Kleinere Schriften 1, S. 212—233. ⁴⁷Das mittelhochdeutsche Gedicht vom Fuchs Reinhart, hgb. v. G. Baesecke, 2. Aufl., bes. v. I. Schröbler, Halle (Saale) 1952. ⁴⁸Die ganze Episode: V. 831 ff. ⁴⁹Die Verserzählung und verschiedene Fassungen der Sage sind neuerdings in der Sammlung von L. Röhrich abgedruckt: Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Sagen, Märchen, Exempel, Schwänke (Text und Kommentar), Bd. 1, Bern und München 1962. ⁵⁰Vgl. hierzu R. Boyer, Trois Sagas Islandaises du XIII^e siècle et un «Thattr». Ecole pratique des Hautes Etudes, Sorbonne, sixième section: sciences économiques et sociales, Nr. 3, Paris 1964. ⁵¹V. 174f. ⁵²V. 325 bis 337. Röhrich, a. a. O., S. 15. ⁵³In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß S. Singer den Namen des Königs Artus mit der keltischen Bären-Göttin, der Dea Artio, in Verbindung gebracht hat. Vgl. S. Singer, Keltischer Mythos und französische Dichtung, in: Germanisch-Romanisches Mittelalter, Zürich u. Leipzig 1935, S. 170. Abbildungen der Dea Artio aus dem Berner Historischen Museum bei R. Christinger und W. Borgeaud, Mythologie de la Suisse ancienne, Genève 1963f., Bd. 1, Abb. 19; sowie bei F. A. Volmar, Das Bärenbuch, Bern 1940.

*Schlüpfst du dem grimmigen Löwen auch in den gewaltigen Rachen,
Häselein, der Leu meint doch, zwischen den Zähnen sei nichts.
Wo ist der Rücken, der Bug, sich drauf gewaltsam zu stürzen?
Wo ist für Wunden der Platz, wie er dem Stiere sie schlägt?
Warum quälst du umsonst den Herrn und König der Wälder?
Nur ein erlesenes Wild ist es, von dem er sich nährt.*

*Martial, Epigramme.
Übertragen von Rudolf Heim,
Artemis Verlag Zürich und Stuttgart
1957*