

Darlegungen später teilweise zurückgenommen hat". Es geschah dies zwei Jahre nach Erscheinen seines Waltherbuches, in den (Anm. 49 zitierten) *Sitzungsber. d. k. pr. A. d. W. 1902, S. 897 ff.*, und zugleich, was M. nicht erwähnt, in dem geistreichen Aufsatz: *Der mythische und der geschichtliche Walther, Deutsche Rundschau 29, S. 56* (angeführt von Michels in Anm. 43 u. 45). Zu dem dort geführten Nachweis, daß die Fürsten im 12. Jhr. noch keine goldene Stirnreifen trugen, steuerte B. noch 1913 in seinem großen Quellenwerk: *Vom Mittelalter bis zur Reformation II, 1* (Berlin 1913) S. 238 Anm. 1 einen neuen Beleg bei, auf welchen Anm. 49 ebenfalls verweist. Ich schreibe denselben, weil er den meisten Lesern wohl nicht so leicht zugänglich sein wird, hier teilweise aus. Die betr. Stelle findet sich in Petrus Comestor, *Sermo XIX in annuntiatione b. Virginis (Migne Patrol. Lat. 198, p. 1774 A B)*. An den Text: *Egredimini et videte, filiae Sion, regem Salomonem in diadmate, quo coronavit eum mater sua (Cant. 3, 1)* knüpft der Prediger eine Auseinandersetzung über *corona* und *diadema* an: *Corona simplex est circulus aureus, quo utuntur reges in minoribus solemnitatibus. Diadema est quasi duplex corona, cum ipsi coronae quasi alius circulus gemmis superpositis superadditur. Ex ipsa Graeci nominis interpretatione duplicitem sonat*¹⁾. „Also", schließt Burdach, „ergibt sich auch hieraus mit Sicherheit: im zwölften Jahrhundert trugen noch nicht die Fürsten circuli (Goldreifen, Kronen), sondern erst die Könige. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts sicher, vielleicht schon mit Ablauf des dreizehnten Jahrhunderts war dagegen der Zirkel (die Krone) bereits ein Rangzeichen der Fürsten geworden".

Was ferner den Zusatz zu Anm. 50 betrifft, so liegt das „Misverständnis" nicht bei Hampe, der ja Burdachs Meinung ganz richtig wiedergibt, sondern bei Michels, wie sich Jeder aus obenstehenden Zitaten sofort überzeugen kann.

Solche Fälle, wie der hier erörterte, stehen nicht allein. Es war schon in meiner Besprechung zwischen den Zeilen zu lesen, daß überhaupt die neue Fassung des Wilmannschen Waltherbuches vielfach die letzte Feile vermissen läßt. Sie macht infolgedessen häufig den Eindruck des Unfertigen, Unausgetragenen, das noch einer sorgfältigen Durcharbeitung bedürfte. Wer aber möchte sich nach Michels einer so qualvollen, undankbaren Aufgabe unterziehen, wo ein vollständiger Neubau von Grund auf so viel erfreulicher und leichter auszuführen wäre!

Utrecht.

J. J. A. A. FRANTZEN.

ZU HEINES LORELEY.

Daß Heines berühmte Ballade zunächst einem in der *Urania* 1821 erschienenen Gedichte des Grafen Otto Heinrich von Loeben: *Loreley, eine Sage vom Rhein* ihr Entstehen verdankt, ist längst nachgewiesen²⁾ und allgemein anerkannt. Nicht nur ist das Grundmotiv: der betörende Sang der Nixe auf dem Lurleifelsen, die den Schiffer ins Verderben lockt, Loebens

¹⁾ Der Prediger verwechselt also gr. *dia* mit *di*, lat. *bi*!

²⁾ Schon bei Strodtmann, *Heine's Leben und Werke*, I, 314, 385.

Eigentum, -auch im Rhythmus, Reim und Ausdruck des Heineschen Liedes klingen vernehmlich Loebens Verse nach, wie: *Das Zauberfräulein sitzt* (im Reim mit *blitzet*) — *Er schauet hinab, hinauf — Sie ist die schöne Lore, Sie hat dir's angetan*. Wie aber aus diesem kümmerlichen Machwerk ein Dichterkleinod hervorgehen konnte, das nun schon fast ein Jahrhundert lang der stärksten Abnutzung durch ewig wiederholtes Herunterleiern und Dudeln trotz, das ist das Geheimniß des Genies. In das unbedeutende Märlein legte Heine einen tiefen Sinn: die verhängnißvolle Zaubergewalt der romantischen Liebesleidenschaft, die schmerzlich-süße Sehnsucht nach einem unerreichbaren Phantasiegebilde, kurz, alles das, was die Jahre her sein Herz so tief bewegt hatte. So wurde ihm der von außen zugetragene Stoff zum inneren Erlebniß, das Märchen zum Stimmungsbild seiner Seel. Aus dieser Subjektivierung ist nun die Eingangsstrophe der *Loreley* unmittelbar erwachsen. Loeben geht gleich auf die Geschichte los:

*Da, wo der Mondschein blitzet
Uns höchste Felsgestein,
Das Zauberfräulein sitzt
Und schauet auf den Rhein.*

Heine dagegen präludiert leise, die Stimmung vorbereitend:

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin,*

läßt darauf dunkel das Motiv vom *Märchen aus alten Zeiten* erklingen, und erst nachdem er mit wenigen Strichen die ahnungsvoll beleuchtete Szene heraufbeschworen hat, steigt in der Anfangszeile der 3. Strophe vor unsern Blicken das schaurig-schöne Bild auf:

*Die schönste Jungfrau sitzt
Dort oben wunderbar.*

Subjektiv ist auch der Schluß, der mit seinem *Ich glaube, die Wellen verschlingen* die Katastrophe nicht erzählt, sondern nur als Vorahnung gibt.

Es ist diese tragische Lebensstimmung, die dem kleinen Gedicht, wie so manchem andern Heineschen Liede, die spezifische Schwere, den unvergänglichen Wert verleiht. Und so eröffnet es bedeutungsvoll den Zyklus der *Heimkehr*.

Wir wissen, daß die Lieder der Heimkehr während des Aufenthalts in Lüneburg von Mai 1823 bis Jan. 1824 entstanden sind. Von der trüben, schwermütigen Stimmung jener Zeit zeugen auch Heines Briefe; sehr bezeichnend ist in dieser Beziehung folgende Stelle aus dem Schreiben an Moser vom 18. Juni 1823, (Karpeles VIII, 382): *Ich habe hier also bloß mit den Bäumen Bekanntschaft gemacht, und diese zeigen sich jetzt wieder in dem alten grünen Schmuck, und mahnen mich an alte Tage, und rauschen mir alte vergessene Lieder ins Gedächtniß zurück, und stimmen mich zur Wehmut*. Klingt das nicht wie ein Echo jener Loreley-Strophe? — wie denn auch der Gegensatz zwischen dem Lenzesgrün draußen und der Wehmut im Herzen an den Eingang des 3. Liedes erinnert: *Mein Herz, mein Herz ist traurig, Doch lustig leuchtet der Mai*.

Damit komme ich auf mein eigentliches Thema: die Anfangsstrophe der *Loreley*. Wir sahen soeben, wie ihre poetischen Motive in jener Briefstelle schon sämtlich vorklingen: *alte Tage ... alte Lieder ... Erinnerung ... Wehmut*; können wir auch den geheimen Wegen nachgehen, auf welchen diese Elemente sich zum rhythmisch-melodischen Gebilde der Strophe zusammenfügten? In welcher Richtung wir zu suchen haben, kann nicht zweifelhaft sein — ist doch die *Loreley* im vollsten Sinne des Wortes ein „Volkslied“ geworden! Immer deutlicher hat die in des Dichters Werkstatt eindringende Forschung seine innigen Beziehungen zum Volksliede aufgedeckt. Zu erwähnen sind hier besonders die fleißigen Arbeiten von Greinz und Fischer¹⁾. Beide weisen, wenn sich Greinz auch mehr mit stofflichen Behauptungen beschäftigt, u. a. auf die Bedeutung der Lieder-Eingänge und Schlüsse in Heines Lyrik hin. Solche Eingänge sind ja geradezu typisch für das Volkslied; sie können **objektiv** z. B. ein Situationsbild entwerfen, wie *Da droben auf dem Berge ... Dort unten in dem Tale ... Zu Andernach am Rheine ... Auf grüner Haid'* e. t. q., oder **subjektiv** einen Gemütszustand schildern: *Ich glaub'* ... *Mir träumt'* ... *Ach hätte ich ... O wär ich ... Ich wollt'* ... *Ach Gott wie ...* usw. Subjektiv in diesem Sinne ist, wie gesagt, der stimmungsvolle Eingang der *Loreley*: *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ...* gleichsam eine Dämmerung der Seele malend aus welcher sich allmählich eine Empfindung klarer lösläst. Fischer erwähnt in seiner gehaltreichen Abhandlung S. 38 auch den „Anfang der Lore-Ley“ als „durchaus volkstümlich, dem Wortlaute nach,“ und weist auf das *Wunderhorn* hin, wo drei Lieder mit „Ich weiß nicht“ beginnen, während in einem vierten (*Selbstgefühl*) jede Strophe mit „Ich weiß nicht, wie mir ist“ anhebt (hier freilich ins Scherzhafte gewendet!), besonders aber auf die 1. Strophe des Liedes *Heimlicher Liebe Pein*:

*Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin,
Ich weiß aber nicht, was ich so traurig bin.*

Nun gibt es aber ein, wie es scheint, von der Heine-Forschung bisher nicht beachtetes, sehr altes niederländisches Volkslied, dessen Eingangsverse eine ganz erstaunliche Ähnlichkeit mit der Loreleystrophe aufweisen. Es steht als N^o. 141 in dem Antwerpener Liederbuch von 1544 (Bibl. Wolfenbüttel), welches Hoffmann von Fallersleben als Pars XI der *Horae Belgicae* 1855 herausgab; ferner in dem Amsterdamer Liederbuch von 1589 (Stadtbibl. Danzig), dessen Inhalt Joh. Bolte im *Tijdschr. d. M. v. N. Lett.* X, 175 fgg. mitteilt (sieh dort S. 185). Handschriftlich ist es auch überliefert in einer Brüsseler Liedersammlung des 16. Jhrs., über welche Pribsch *Zs. f. d. Phil.* Bd. 38, 39 berichtet (sieh B. 38, H. 3, S. 327), sodann in der Weimarer Ldhs., und endlich in einer der fünf Hss., welche die Amsterdamer Univ.-Bibl. 1890 aus Bormans Hinterlassenschaft erhielt, worüber Kalffs ausführlicher Bericht *Tijdschrift* IX, bes. 164–166, 176 nachzulesen ist. Kalff setzt die Hs. in die Mitte des 15. Jhrs.; das Lied muß also spätestens aus der 1. Hälfte desselben

¹⁾ R. H. Greinz, *Heine und das deutsche Volkslied Eine kritische Untersuchung nach dem Stoffgebiete der Heine'schen Lyrik*, Neuwied und Leipzig. 1894.

A. W. Fischer, *Über die volkstümlichen Elemente in den Gedichten Heine's*, Berlin, 1905.

stammen; darauf deutet auch der Mischcharakter, der noch halb höfisch ist. Ich gebe nunmehr die Eingangsverse in zwei Fassungen:

Antw. Ldb.

*Rijk god, hoe mach dat wesen,
Dat ic dus droeuich ben?
Ic hadde een wtgelesen
So vast in mijnen sin.*

Brüss. Hs.

*Help got, wye mach dit wesen,
dat ich soe trurich byn?
Ick heb eyn wtgelesen,
sy staet¹⁾ in mynen sin.*

Der Anklang an die Loreleystrophe ist so auffallend, daß man sich fragt: Sollte Heine dies Lied nicht gekannt haben? Wir wissen ja, daß er sich lebhaft für das Volkslied interessierte, und auch selbst, gleich andern Jüngern der Romantik, Lieder aufsuchte und sammelte. Hat er vielleicht von Lüneburg aus die Wolfenbütteler Bibliothek besucht, und dort das Antw. Liederbuch eingesehen? Die Anregung dazu könnte eine Mitteilung Hoffmanns gegeben haben. In der Vorrede zu P. XI der *Horae Belgicae* heißt es nämlich: *Noch als Student war ich so glücklich, es (das Ldb.) in der Wolfenbütteler Bibliothek zu entdecken. Ich machte zuerst in den „Bonner Bruchstücken vom Otfried (Bonn, bei vom Bruck 1821) darauf aufmerksam.* Wenn nun Heine durch seine Bonner Verbindungen etwa von diesem Hinweis Kenntniß erhielt, so ist es nicht undenkbar, daß Neugier und Interesse ihn antrieben, diese reiche Quelle echter, alter Volkslyrik aufzusuchen. Wie dem aber auch sein mag, es wird immer bedeutsam bleiben, daß jener wahrste, echtste Ausdruck Heinescher Gemütsstimmung sich so ganz natürlich, ungezwungen den Rhythmen, Reimen und Worten eines alten Volksliedes anschmiegte — bedeutsam, indem es aufs Neue beweist, wie sehr der Genius Heines der germanischen Volkspoesie wesensverwandt war.

Utrecht.

FRANTZEN.

HET GEHEIMSCHRIFT VAN FRANCIS BACON.

§ 1.

In volgende bladzijden zullen we de grondslagen mededeelen van het Geheimschrift, door Francis Bacon en zijne tijdgenooten gebruikt om Bacon's auteurschap als Shakespeare te verbergen.

Fr. Bacon wenschte zijn auteurschap te verbergen op eene zeer eenvoudige, door ieder te vinden, wijze. Deze moest echter aan *twee* eischen voldoen:

10. Het moest niet de attentie trekken van geheimschrift te zijn, wat het geval zoude zijn geweest, indien hij cijfers of lettercombinaties in den tekst had geplaatst die geene beteekenis hadden. Immers, voor Bacon was het noodzakelijk, dat zijn auteurschap verborgen bleef voor zijne tijdgenooten.

20. Het moest een geheimschrift zijn, dat, bij ontcijfering, wel het overtuigend bewijs gaf, maar niet het wettig bewijs. Immers de kunst van ontcijfering stond in de 17^{de} eeuw zoo hoog dat elk geheimschrift, zonder afgesproken sleutel, kon worden ontcijferd.

Geniaal als Bacon was, koos hij toen het geheimschrift der Cabala, dat

¹⁾ Wohl hochd. *sô staete* = *so vast*.