

Der zweite Versuch, die lettische Lyrik zu folklorisieren: Jānis Medenis' volkstümliche Strophen und die Erforschung der *daina*-Metrik in der 30er Jahren des 20. Jahrhunderts

von Stephan Kessler

Der erste Versuch, die lettische Lyrik zu folklorisieren, trägt den Namen einer europaweiten Bewegung: der Romantik. Mit der Wende zum 19. Jahrhundert entdeckten die Dichter die Volkskunst – d.h. sie „entdeckten“ das, was sie für Volkskunst hielten, weil es ihnen das Wesen des Volkes zu zeigen schien. Man kann dies besser mit ‚Volkstümliches‘ bezeichnen. Die Entdeckung der Volkskunst als Kunst mit eigenen ästhetischen Regeln geschah natürlich nicht unvermittelt, sondern auf der Basis der Vorstellungen und Leistungen der Epoche der Aufklärung.

Das Volk – das waren nicht die etablierte bürgerliche oder adelige Kultur. Denn die Motivation, sich dem Volk und ‚seiner‘ Kunst zuzuwenden, lag in der Suche nach einer neuen Natürlichkeit und Einfachheit begründet. Gezielt wollte man die alten, jetzt als überfeinert und artifiziell aufgefaßten Umgangs- und Lebensformen der oberen Schichten korrigieren. Das Volk hingegen galt als Quell von lebendiger Einfachheit und menschlicher Natürlichkeit, und von der Volkskunst glaubte man, sie sei ein Korrektiv für die Sprache und Formgebung der Schönen Literatur.¹ Was man dem Personenkreis des ‚einfachen Volks‘ zu entnehmen glaubte, um die ‚eigene‘ Kunst zu korrigieren und damit ja zu verbessern, das waren bestimmte, bereits nach Wesensmerkmalen und eigenen Vorstellungen kategorisierte Elemente von Volkskunst. Indem sie in den Bereich der ‚eigenen‘ literarischen Kultur kopiert wurden (Folklorisierung der Kunst), entriß man sie ihren ursprünglichen Zusammenhängen. Der Prozeß der Folklorisierung war also einerseits ein Adaptions-, Abstraktions- und Transformationsvorgang von Volkskunst, andererseits der Prozeß einer europaweiten kulturellen Regionalisierung, Pluralisierung und Autonomisierung. Denn die Volkskunst war bestimmt durch die konkreten Gegebenheiten und Traditionen vor Ort, d.h. durch ihren Platz in einem begrenzten Lebensraum.

¹ Friedrich Scholz, Die Literaturen des Baltikums. Ihre Entstehung und Entwicklung. Opladen 1990, S. 160 ff. Scholz führt ein anschauliches Beispiel an, das aus der lettischen Geistesgeschichte stammt.

Am Ende dieses Prozesses steht literarisch – und das gilt auch heute noch – die Nationalliteratur.² Ihr sind alle Dichter verpflichtet; sie zeigt die typischen literarischen Eigenheiten der Nation; sie wird als ‚eigene‘ Literaturgeschichte beschrieben; sie macht *Nation* und *nationale Identität* denkbar und läßt nationale Identifikationsobjekte entstehen; und sie entwickelt und strukturiert produktionsseitig das Dynamik freisetzende Verhältnis zwischen einer gesamteuropäischen literarischen Tradition und regionalen, ‚eigenen‘ Möglichkeiten sowie rezeptionsseitig das Neugier freisetzende Verhältnis zwischen einem ‚Eigenen‘, das einen im Prinzip immer *etwas* verstehen läßt, und einem ‚Fremden‘, das einen zunächst nichts verstehen läßt und das sich dann aber bei genauerer Betrachtung als gar nicht *so* fremd erweist.

Wie aber nun Nationalliteratur auszusehen hat, das wurde dem Prinzip nach schon von den jeweiligen Urvätern dieses literarischen Prozesses festgelegt. Noch ganz im Geist der Kunstperiode galt ihr Augenmerk insbesondere der Lyrik, die als Dichtung *par excellence* aufgefaßt wurde. Hier adaptierten sie eine alte Gattung, das „Lied“, das sie als „Volkslied“ interpretierten, weil sie glaubten, die von ihnen geschaffenen Lieder seien von gleicher ‚natürlicher Art‘ wie die der Volkskunst und daß sie das gleiche Wesen zum Ausdruck bringen würden wie die Lieder der Volkskunst. Gleichwohl waren ihre Gedichte keineswegs Volkskunst, sondern Kunstprodukte. Sie brachten nicht das Wesen des Volkes zum Ausdruck, sondern das, was die Dichter dafür hielten, und natürlich das, was sie selbst darstellten und darstellen wollten.

Verglichen mit dem übrigen Europa, setzte die skizzierte Entwicklung in Lettland spät ein, was aufgrund der politischen und sozialen Situation sowie aufgrund der nur kleinen rezeptions- und produktionsfähigen Leser- und Autorenschaft nicht verwundern kann. Die Dichtergenerationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Līventāls, Ruģēns, Dinsbergis, Leitāns, Alunāns, Zvaigznīte, Pumpurs, Auseklis, Mālbergis, Barons, Brīvzemnieks) stehen ganz im Einfluß der Romantik und realisierten in verschiedener Weise Volkstümliches in ihren Kunstliedern. Aber erst die Dichtergeneration der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts (Esenbergis, Treimanis-

² Die Literaturgeschichte von Teodors Zeiferts z. B. (*Latviešu rakstniecības vēsture* [Geschichte der lettischen Literatur], Rīga 1993 [Nachdr.]), die ursprünglich 1922 erschien und die Medenis sicherlich kannte, behandelt die Literatur des 19. Jahrhunderts unter der Überschrift „Das dritte Zeitalter: Das lettische nationale Schrifttum“ (S. 245).

Zvārgulis, Saulietis, Poruks, Aspazija, Rainis) fand wirklich den Anschluß an die aktuelle europäische Literaturentwicklung.³

Der zweite Versuch, die lettische Lyrik zu folklorisieren, trägt den Namen *eines* Mannes: Jānis Medenis.

Medenis teilt das schwierige Schicksal seiner Generation.⁴ Medenis wird 1903 in Lejasješkas (Gem. Prauliena) geboren. Nach dem Besuch verschiedener Schulen ist er zunächst Soldat und nimmt aktiv an den Befreiungskämpfen um Lettland teil. Nach der Gründung der Republik Lettland beginnt er wiederholt zu studieren: zuerst 1922 Baltische Philologie an der Lettischen Universität Rīga und 1930 ebendort Jura. Von 1927 bis 1937 ist er Sekretär des „Latviešu konversācijas vārdnīca“ („Lettischen Konversationslexikon“). 1926 erscheint Medenis' erster Gedichtband, der den Titel „Torņi pamalē“ („Die Türme am Horizont“) trägt. Dieser Band wird 1937 unter dem Titel „Mūžīga diena“ („Ein ewiger Tag“) wiederaufgelegt, jetzt um weitere erste Gedichte ergänzt. 1933 folgt die Gedichtsammlung „Tecilā“ („Der Schleifstein“). 1936 erscheint die Sammlung „Varenība“ („Die Macht“), für die Medenis 1937 eine Auszeichnung des Lettischen Kulturfonds und den Anna Brigadere-Preis erhält. Nachdem er als Neusiedler in seinen eigenen Hof, Medeņi (Gem. Saikava), zieht und damit auf dem Land lebt, das er als ehemaliger Freiheitskämpfer vom Staat geschenkt bekommen hat, beginnt er mit der Arbeit an dem Gedichtband „Teiksmu raksti“ („Legendenschriften“). Aber die Rote Armee marschiert in Lettland ein (15.–17. Juni 1940), Medeņi wird requiriert und die dichterische Arbeit unterbrochen. Medenis ist meldepflichtig, darf aber zwei russische Romane übersetzen.⁵ Während der deutschen Besetzung 1941–1944 vollendet Medenis zunächst den Band „Legendenschriften“, der 1942 erscheint. In verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht er danach neue Gedichte, die er 1944 für einen weiteren Gedichtband zusammenstellt. Es kommt jedoch nicht mehr zur Veröf-

³ Die letzten beiden Absätze sind aus Scholz, *Literaturen* (wie Anm. 1), Kapitel 8.2 (insbes. S. 239ff.) und S. 262f., paraphrasiert. – Vgl. auch Andrejs Johansons, *Latviešu literatūra no viduslaikiem līdz 1940. gadam* (Lettische Literatur vom Mittelalter bis zum Jahr 1940). Stockholm 1953, S. 90ff.

⁴ Die folgende Darstellung faßt die „Vorworte“ zu [Jānis Medenis:] *Jaņa Medeņa raksti* (Werke von Jānis Medenis). 4 Bde., Holland/Michigan (USA) 1985–1988, die Medenis' Brüder geschrieben haben, Vilis Eihvalds' Artikel in: *Latviešu rakstniecība biogrāfijās* (Die lettische Literatur in Biographien), hrsg. v. Viktors Hausmanis. Rīga 1992, S. 217, und die ausführlichere Darstellung von Jānis Rudzītis, in: *Latviešu literatūras vēstures* (Geschichte der Literatur Lettlands), hrsg. v. Ludis Bērziņš (u. a.). 6 Bde., Rīga 1935–1937, hier Bd. 6 (1937), S. 451–462, zusammen.

⁵ An dem Tag, an dem er sich für die Übersetzung beim Verlag in Rīga seinen Lohn abholt, versucht der sowjetische Geheimdienst, Medenis zu Hause zu verhaften – vergeblich. Man schreibt den 14. und 15. Juni 1941.

fentlichung des Manuskripts – Medenis flieht vor der näherkommenden Front. Seine Flucht endet zunächst in Tērande (Gem. Zira), wo er bis 1945 an einer Schule arbeitet. Die Gedichte des Manuskripts wurden deshalb später unter dem Titel „Tērandes roze“ („Rose von Tērande“) herausgegeben. Nach der Kapitulation der „Festung Kurland“ nimmt man ihn 1946 fest und verurteilt ihn zu zehn Jahren Arbeitslager. Zunächst bringt man ihn in das KZ Bolderāja bei Rīga. Hier entsteht die Gedichtsammlung „Daugavgrīvas vainags“ („Der Kranz von Daugavgrīva“). Medenis' Frau darf ihn jede Woche für eine halbe Stunde am Stacheldrahtzaun treffen. So kann sie schließlich „Der Kranz von Daugavgrīva“ mitnehmen. Im Juni 1948 wird Medenis nach Noril'sk (Sibirien) verlegt. Fünf Jahre verbringt er dort unter schwierigsten allgemeinen und gesundheitlichen Bedingungen im Arbeitslager. Dennoch entsteht zwischen 1949 und 1953 ein Gedichtzyklus: „Noriļskas vainags“ („Der Kranz von Noril'sk“). Nachdem er schwerkrank nach 1953 zu den residenzpflichtigen Freigelassenen Sibiriens zählt, hat er einen ‚lyrischen Anfall‘. Darüber schreibt er: „Das hat mich viele Mühen und Nerven gekostet. Aber ich hege den Gedanken, daß es mein allerbestes Buch werden würde! (...) Putnu ceļš (Der Weg der Vögel). Von den Blumen und der Liebe. (...) In Wahrheit halte ich mich ordentlich dran und will nur noch diese Arbeit beenden, als ob sie mein Schwanengesang wäre.“ So erschafft er zwischen März und Oktober 1955 fünf weitere Zyklen mit insgesamt über 80 Gedichten.⁶ Im November 1955 wird er amnestiert und kehrt nach Rīga zurück. Ebenfalls in Lettland entstehen weitere Gedichte und eine Sammlung von Balladen und Poemen betitelt „Ugunis naktī“ („Die Feuer in der Nacht“). Sie sind noch nicht veröffentlicht.⁷ Medenis übersetzt außerdem Werke von Dostoevskij, Lermontov, Kuprin und anderen russischen Autoren. 1958 wird er Mitglied des lettischen Schriftstellerverbandes. Medenis stirbt 1961 in Murjāņi (bei Sigulda).

Medenis' Dichtung besitzt eine große Formtreue. Darüber hinaus folgen seine Gedichte zum Teil der sog. Medenis-Strophe. Diese ist kein einheitliches Gebilde, sondern ein Konglomerat von verschiedenen, wieder-

⁶ Die Zyklen von „Putnu ceļš“ und der Zyklus „Noriļskas vainags“ bilden Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 4; „Tērandes roze“ und „Daugavgrīvas vainags“ Bd. 3; „Varenība“ und „Teiksmu raksti“ Bd. 2; „Mūžīga diena“ und „Tēcala“ Bd. 1. – Die Gedichte der Sammlung „Tērandes roze“ wurden a.a.O. erstmalig vollständig herausgegeben. Der Titel stammt aus dem von Jānis Rudzītis 1952 herausgegebenen Auswahlband (J.M., Miķelnīcas. Dzejoļu izlase [Die Miķelnīcas. Gedichtauswahl]. Vāsterās).

⁷ Es war geplant, aus ihnen den Band 5 von Medenis, Raksti (wie Anm. 4), zu machen.

kehrenden Vers- und Strophenformen.⁸ Man hat argumentiert, diese festen Formen seien typisch lettisch, weil sie aus denjenigen Versfüßen bestünden, die auch im lettischen Volkslied zu finden seien, nämlich aus Trochäen und Daktylen. Wenn die lettischen Volkslieder zu 96 % aus Trochäen und nur zu 4 % aus Daktylen bestehen, Medenis aber viel mehr Daktylen als Trochäen benutzt, so wird das als eine Art Revolution innerhalb der von ihm angestrebten Lettisierung („latviskošana“) der Lyrik interpretiert. Eine zweite Revolution finde statt, wenn Medenis zugleich die Verslängen verändern würde: Das lettische Volkslied kennt nur maximal vier Hebungen; Medenis benutzt aber überaus oft sechs Hebungen. In diesem Sinne sei Medenis nicht einfach zurück zu den alten Volksliedformen gegangen, sondern habe auf der Basis der alten neue, aber ‚typisch lettische‘ neue Formen schaffen wollen, die den neuen Umständen (seiner Zeit) angemessener gewesen seien. Er habe sich gegen das Internationale der Kunst wenden wollen und hier zu dem, „was vielleicht manchmal etwas abgenutzt und mißlich ist und was sich dennoch dem lettischen Volk als sehr nah und notwendig erweist“. Das entschuldige auch, daß sich Medenis' Gedichte unnatürlich anhören könnten, so unnatürlich eben, wie es die lettischen Volkslieder für heutige Ohren seien.⁹

⁸ Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 199. – Im folgenden Text wird Jānis Bičolis, *Medeņa metri* (Medenis' Metren), in: Ebenda, S. 348-354, sowie S. 253, wiedergegeben. Bičolis' Ansichten sind eine modernisierte Variante von Jānis Rudzītis' Beurteilungen. – Rudzītis hat sich mehrmals zu Medenis geäußert und Medenis' nationalistisches Werk verteidigt. Zuerst verfaßte Rudzītis einen Beitrag für die erste große lettische Literaturgeschichte von 1935 ff. In diesem Beitrag hat Rudzītis erstmalig festgestellt, daß Medenis eine Enklitisierung durchführt und daß er Längen und Kürzen eines aus der Antike adaptierten Verses nach bestimmten Regeln und in Abhängigkeit vom Ton ersetzt (S. 461). Außerdem erschienen von Rudzītis: *Jāņa Medeņa Varenība – Jaunā laikmeta dzeja* (Medenis' „Macht“ – ein Gedicht des neuen Zeitalters), in: *Daugava* 2 (1937); J.M. Nachwort zu Medenis, *Miķelnīcas... Vāsterās* 1952; *Jāņa Medeņa pēdējais cēliens* (Jānis Medenis' letzter Gang), in: *Ceļa zīmes* 40 (1961). Alle drei Artikel sind auch abgedruckt in: J. Rudzītis, *Starp provinci un Eiropu* (Zwischen Provinz und Europa). Stockholm 1971, S. 75 ff., 60 ff. u. 209 ff. – Auch Jānis Kadilis (*Liela dzejnieka piemiņai. Skats Jāņa Medeņa dzīvē un dzejā* [Zum Gedenken an einen großen Dichter. Ein kurzer Blick auf Jānis Medenis' Leben und Dichtung]), in: *Medenis, Raksti* [wie Anm. 4], Bd. 1, S. 276-319) lobt das Nationale an Medenis.

⁹ Die Idee vom bisweilen ‚unnatürlichen Klang‘ der *dainas* geht auf Bērziņš' Metrik-Artikel von 1932 und seine Vorstellungen von der Grundform einer lettischen *daina* zurück. Bičolis war Mitarbeiter an der von Bērziņš herausgegebenen Literaturgeschichte von 1935 ff. und kannte also Bērziņš' Vorstellungen. Bērziņš hatte z. B. zum *daina*-Vers „Tur mūžiņu nodzīvos“ (x̄ x̄ x̄ | x̄ x̄ x̄) geschrieben: „mūžiņu“, mit dem Akzent auf der Mittelsilbe, scheint unser Gehör zu beleidigen: in der Gegenwartssprache erweist sich solch ein Wort als ganz unmöglich.“ Ludis Bērziņš, *Latviešu tautas dziesmu metrika* (Die Metrik der lettischen Volkslieder), in: J. Endzelīns, R. Klaustiņš, *Latvju tautas dainas. Illūstrēts izdevums ar variantiem un zinātniskiem apcerējumiem* (Die lettischen Volksdāinas. Illustrierte Ausgabe mit Varianten und wissenschaftlichen Aufsätzen). 12 Bde., Rīga 1928–1932, hier Bd. 10

Tatsächlich ahmte Medenis mit Hilfe verschiedener Verfahren, die er aus den Volksliedern nahm, deren Eigenheiten gekonnt nach.

Medenis' Vers- und Strophenformen lassen sich in fünf Gruppen gliedern. Die letzte Gruppe – um mit dieser zu beginnen – basiert auf dem antiken Hexametersvers.¹⁰ In dieser fünften Formgruppe, die ich in Anlehnung an die Antike *Medeneum quintum* (Med. 5, Var. a-b) nennen möchte, wechseln je ein Hexameter mit einem zweiten, kürzeren Vers ab; die Verse sind reimlos, die Gedichte astrophisch und von unterschiedlicher, aber relativ großer Länge. Der jeweils zweite Vers besteht im Med. 5b aus sechs Trochäen, im Med. 5a aus vier Trochäen. Das Med. 5 ist deshalb zur Gänze antikisierend.¹¹

Die Strophe des *Medeneum quartum* (Med. 4) besteht aus drei Versen, von denen die ersten beiden gereimt sind. Der erste Vers hat die Form: $\acute{x} \tilde{x} x \acute{x} x x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \grave{x} x \grave{x} x$. Die zweite Silbe trägt eine charakteristische, aber nicht immer realisierte Länge sowie oft schwebende Betonung (z. B. „Lej glāzi pirmaju ...“). Auf die letzten beiden Trochäen entfällt immer ein viersilbiges Wort (sog. Brücke); die letzte Hebung ist deshalb immer eine Nebenhebung.¹² Der zweite Vers hat eine ähnliche Form: $\acute{x} \tilde{x} x \acute{x} x x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \grave{x} x \grave{x} x$. Die letzte Hebung *kann* eine Nebenhebung innerhalb einer viersilbigen Brücke (Punktierung) sein; sie ist es oft aber nicht. Die ersten beiden Silben tragen oft eine schwebende Betonung, eine charakteristische Länge und ein Phänomen, das den Ton in eigentlich unerlaubter Weise auf die erste Silbe zieht, weil diese eine senkungsfordernde ist (z. B. „No putām zeltainas ...“).¹³ Der dritt- und viertletzte Trochäus (Unterstreichung) können durch einen Daktylus ersetzt werden. Der dritte Vers des Med. 4 besteht aus fünf Silben, die ohne Rück-

(1932), S. 11-42, Zitat S. 21. – Man hat außerdem zugegeben, daß Medenis' lange Versformen für die lettische Folklore untypisch seien (sie seien „schwer zu überschauen und auswendig zu lernen“) und daß sie auch für Dichter zu kompliziert und ‚unhandlich‘ seien, so daß sich bis jetzt kein Dichter ermutigt sah, die Medenis-Strophe zu kopieren. Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 350.

¹⁰ In Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 199, werden die Vers- und Strophenformen mit *metrs* (*Metrum*) bezeichnet. Man hat 10 Medenis-*Metren* gefunden. Der Hexameter ist als Nummer 6 aufgeführt. Nummer 7 entspricht der Form von Horaz' Epode 12. Warum diese Art der Zählung? Beide Formschemata sind doch nicht Medenis' Erfindung!

¹¹ Wenn in den beiden Medenea 5 nicht Trochäen, sondern eine entsprechende Anzahl von Jamben stünden, würden das Med. 5b der Form von Horaz' Epode 16 und das Med. 5a der Form von Horaz' Epoden 14 und 15 vollkommen entsprechen.

¹² Das Phänomen der Nebenhebung kann auch in den Endtrochäen anderer Formgruppen gestaltbildend auftreten (Lizenzen). Nur im ersten Vers des Med. 4 ist es aber formbildend gebraucht (Restriktion).

¹³ Die letzten beiden Beispiele aus: Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 148.

sicht auf Silbenquantitäten folgende *clausula* bilden: $\acute{x} x x \parallel \acute{x} \grave{x}$.¹⁴ Aufgrund dieser knappen Schlußwendung entfällt auf den Trochäus der Klausel bis auf ganz wenige Ausnahmen jeweils ein zweisilbiges Wort. Die Strophengestalt erinnert an antike Odenstrophen, etwa an das *Asclepiadeum alterum* oder das *Sapphicum primum*, wenn diese auch jeweils vier Verse umfassen. Das Med. 4 ist deshalb antikisierend.

Die Formgruppe des *Medeneum tertium* (Med. 3, Var. a+b) besteht jeweils aus vier Versen. Im Med. 3b sind die Verse in Paarreimen angeordnet; Med. 3a ist hingegen reimlos. Beide Strophenformen spielen mit der Silbenzahl je Vers, sind aber syllabotonisch. Im Med. 3b stehen drei trochäische Verse mit den Silbenanzahlen 12/12/8 einem vierten, daktylischen Vers mit elf Silben gegenüber. Im Med. 3a ist die Abfolge der Silbenanzahlen 12/8/11/6-8. Hier ist der elfsilbige Vers wieder daktylisch, die anderen sind trochäisch. Der zweite und vierte Vers haben zudem eine Dihärese: $\acute{x} x \acute{x} x \parallel \acute{x} x \acute{x} x$, die die Periode in zwei Kola gliedert. Im zweiten Kolon (Unterstreichung) des zweiten Verses trägt die letzte Hebung oft einen Nebenton ($\acute{x} x \grave{x} x$ oder $\acute{x} x \grave{x} x$). Im vierten Vers können ein Kolon oder auch beide Kola folgendermaßen aussehen: $\acute{x} x \grave{x} \grave{x}$. Die Kürzung des Verses und die Bildung der Nebenhebung erfolgen dabei nach bestimmten Regeln. Wenn für das Med. 3a+b einschränkend gesagt werden muß, daß das syllabotonische Gestaltungsprinzip in nationaler Hinsicht unspezifisch ist (die syllabotonische Dichtung findet sich in ganz Europa, wenn auch nicht zu allen Zeiten in gleicher Weise), so bringen der jeweils zweite und vierte Vers des Med. 3a durch die Dihärese, die Trochäen, die Nebenhebungen und (nur im vierten Vers) die Kürzungsregeln eine gewisse ‚typisch lettische‘ Volkstümlichkeit in diese Strophenform ein.

Im *Medeneum alterum* (Med. 2, Var. a+b) kommt es auf die Anordnung von Versen an, die entweder aus vier Trochäen (‚T‘) oder aus vier Daktylen (‚D‘), von denen der letzte katalektisch ist, bestehen.¹⁵ Während das Med. 2b neun Verse mit DTDTDTTD umfaßt, besteht das Med. 2a aus fünf Versen mit DDTTD. Im Med. 2 treten keine Reime auf. Beide Kompositionen des Med. 2 scheinen Medenis’ eigene Erfindungen zu sein; ein Vorbild für Med. 2b findet sich vielleicht in Puškins Onegin-Strophe. Vier Hebungen je Vers zu gebrauchen ist volksliedhaft, wenn auch die im Vergleich zum Volkslied längeren Strophen diesem Eindruck zugleich widersprechen.

¹⁴ Dieser Vers hieß in der Antike *Adoneus* (– ∪ ∪ – –, ohne Dihärese) und bildet den jeweils vierten Vers einer sapphischen Odenstrophe. Der Adoneus ist bei Medenis syllabotonisch adaptiert.

¹⁵ In den daktylischen Versen tritt wieder die eigentlich unerlaubte Tonverschiebung – die lettisch sog. „enkliže“ („Enklitisierung“) – auf.

Das *Medeneum primum* (Med. 1) besteht aus vier Versen mit 12/6-8/12/6-8 Silben. Die Verse sind trochäisch und ungereimt. Der zweite und vierte Vers des Med. 1 sind den Formen des zweiten und vierten Verses des Med. 3a ähnlich. Nach dem zweiten Trochäus steht jeweils eine Dihärese, die die Periode in zwei Kola gliedert. Die jeweils letzte Hebung der Kola kann eine Nebenhebung sein. Ein Kolon oder beide Kola können unter bestimmten Bedingungen um eine Silbe gekürzt sein. Durch diese Elemente, durch ihre noch zu bestimmenden Regeln und durch den konsequenten Gebrauch des Trochäus in allen Versen ist das Med. 1 am lettisch-volkstümlichsten von allen Medenis-Formen.

Die Medenis-Strophen treten nicht in allen Gedichtsammlungen und nicht in gleichem Umfang auf. Die Gedichte, die nach 1947 entstanden, bestehen hauptsächlich aus fünfhebigen, alternierenden, unbetont einsetzenden (jambischen), gereimten Versen mit abwechselnd weiblichem und männlichem Ende. Diese Versform stammt aus dem Italienischen und heißt dort *endecasillabo*. Medenis kombiniert den Endecasillabo zu wenigen Strophenformen, die ebenfalls italienische Wurzeln haben: zu petrarkischen Sonetten,¹⁶ zu einer Form des petrarkischen Sonetts, die durch einen Extravers, den er *Koda* nennt,¹⁷ erweitert ist,¹⁸ zu einer daraus gebildeten, gekürzten Sonettform,¹⁹ zu Stanzen²⁰ und liedartigen Strophen.²¹ Mit 115 von 191 Gedichten macht das Sonett den überwiegenden

¹⁶ Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 143 u. 223; Bd. 4, S. 11.

¹⁷ Vgl. den Zyklus „Soneti ar kodu“ („Sonette mit Koda“), in: Ebenda, Bd. 2, S. 263 ff.

¹⁸ Ebend., Bd. 3, S. 145 u. 190; Bd. 4, S. 30 u. 99. – Diese Strophenform (Petrarca-Sonett + Extravers) besteht oft auch aus Alexandrinern, die vor der Zäsur (Vorwärtsposition) nach der Nh-Regel 2 (s. unten) gestaltet sind: x x x x x x x | x x x x x x (x), wobei x x x x als x x x – oder x – u realisiert ist (Bd. 3, S. 192, 194, 196, 210, 213, 217 u. 231; Bd. 4, S. 31-34 u. 37). – Den Alexandriner in der ‚klassischen‘ petrarkischen Sonettform (also ohne Extravers) haben Bd. 3, S. 216; Bd. 4, S. 15, 17 f. u. 35.

¹⁹ Die Sonettsonderform besteht aus einem Quartett und zwei Terzetten. Der letzte Vers des zweiten Terzettes ist als Koda abgetrennt. Das Quartett hat Kreuzreim, während die Terzette die Reimstellung cdc dd c haben. Vgl. ebenda, Bd. 3, S. 144, 159-176, 182, 185-198, 191, 193, 195, 197-209, 211 f., 214 f., 218-222, 233-239; Bd. 4, S. 14, 16, 22-26, 29, 47, 63, 102 f.

²⁰ Die Stanze setzt sich im Italienischen aus acht Endecasillabi mit den Reimen abab abcc zusammen und ist dort die bevorzugte Form des Epos. Medenis variiert die traditionelle Form. Vgl. ebenda, Bd. 4, S. 86, 91 ff., 109, 114 f., 120-137.

²¹ Fünfhebige, ‚Jamben‘: Ebenda, Bd. 3, S. 156 f., 181, 183, 226, 227 f. (nur weibliche Reime), 229 f., 232; Bd. 4, S. 12, 43, 61 f. (Trochäen), 83 f., 90 (*Rondeau redoublé*), 110 (Trochäen), 112. – Die deutschen romantischen Lieder sind tonal (Füllungsfreiheit!), vierhebige, mit Auftakt, Kreuzreim und abwechselnd klingender und stumpfer Kadenz. Eine Liedstrophe umfaßt vier Verse. Solche Lieder gibt es in Medenis' Spätwerk auch: Bd. 3, S. 146 ff. u. 177 ff.; Bd. 4, S. 21 (*Rondel*), 39 f., 76 f. (Med. 2a-Variante?), 78 f. (Trochäen), 85 (*Rondel*) u. 88 f. Allerdings sind sie syllabotonisch adaptiert, d.h. es sind neun-/achtsilbige, alternierende, gereimte Verse, die als Reflex auf den Auftakt der Vorbilder unbetont einsetzen (Jamben). Sehr gekonnt gestaltet Medenis dabei zusätzlich oft die Kadenzen der Vorbilder in Längen-

Teil des Spätwerks des Dichters aus. Der Zyklus „Ziemeļu elēģijas“ („Elegien des Nordens“) ist in Elegischen Distycha geschrieben.²² Außerdem gibt es einige andere Vers- und Strophenformen.²³ Medenis' Spätwerk ist syllabotonisch mit deutlicher Betonung der syllabischen Traditionsmerkmale. Etwa 140 Gedichte haben fünf oder mehr Hebungen je Vers – damit überwiegen die ‚heroisch-epischen‘ Versmaße deutlich gegenüber den ‚volkstümlichen‘ mit vier oder weniger Hebungen je Vers. ‚Jamben‘ überwiegen bei weitem – und damit das für die lettische Volksdichtung gerade untypische Metrum.

Mit dem Vorzug des Sonetts vor anderen Formen schließt Medenis an sein Frühwerk an. Petrarkische Sonette²⁴ und sonettähnliche Gedichte²⁵ machen hier einen großen Teil aus. Während sich in „Ein ewiger Tag“ noch relativ viele Gedichte in der klassischen Liedstrophe der Romantiker finden,²⁶ gibt es dagegen in „Der Schleifstein“ viele Gedichte, deren Formen nicht in die Hauptschemata passen,²⁷ und es finden sich bereits einige Gedichtformen, die als Varianten der späteren Medenea gelten können.²⁸ Medenis arbeitete also bereits vor 1933 an seinen Medenea, jedoch nach 1927.²⁹ Typisch für die Sammlung „Der Schleifstein“ ist der

verhältnisse nach der Nh-Regel um, und zwar an urspr. stumpfer Kadenzposition bildet er $\underline{x} \underline{x} \underline{x}$, als $\underline{x} \underline{x} \underline{\quad}$ realisiert, und an klingender $\underline{x} \underline{x}$, als $\underline{\quad} \underline{\quad}$ realisiert: *Skan Angelus un smaržu vēdas / Rīts sijā zemes dūmakā. / Viņš viens, un viņam vienas bēdas: / Un ja tu būtu mīlākā?* (Bd. 3, S. 152, Z. 1 ff.).

²² Vgl. ebenda, Bd. 4, S. 145-169; ein gleiches in. Bd. 3, S. 139.

²³ Ebenda, Bd. 3, S. 224 u. 67, 225 u. 128 (Alexandriner, sehr kunstvoll gilt die Nh-Regel auch zusätzlich am Ende eines jeden Verses); Bd. 4, S. 13 u. 16, 36 (Madrigalverse), 38, 41 u. 72, 70 (Asklepiadeus?), 80, 94f. u. 96f., 96 (Villanesca?), 104f. (Hexameter), 106ff. 111 u. 116 (Alexandriner), 118 (Med. 4-Variante?). Viele dieser Gedichte könnten wieder unter die Gruppen der vier- und fünfhebigen Gedichte subsumiert werden.

²⁴ Fünfhebige, gereimte, ‚jambische‘ Sonette aus zwei Quartetten und zwei Terzetten: Ebenda, Bd. 1, S. 19-26, 30ff., 42-46, 49-53, 67, 68, 85, 92, 135-136, 137 (erstmalig mit Koda), 137 u. 233. – Dieselbe Form, bloß aus Alexandrinern gemäß der Restriktion der Vorzäsurposition: S. 34, 35, 100ff., 106, 141, 193f., 194, 203f., 206 (Restriktion erstmals auch am Versende), 209, 234ff., 240, 245 u. 254-258.

²⁵ Drei Terzette + Koda: Ebenda, Bd. 1, S. 36 u. 109-122.

²⁶ Vierhebige, abwechselnd weibliche und männliche Reimfolge, vier Verse je Strophe: Ebenda, Bd. 1, ‚trochäisch‘: S. 58, 71, 82 u. 84; ‚jambisch‘: S. 83, 89ff. u. 140.

²⁷ Ebenda, Bd. 1, S. 27, 38 u. 80f., 38, 56f., 94. Nach Vorbildern aus den Romania: S. 154f., 171ff., 189ff., 195f., 206f., 214f., 237f., 243f., 273f. Aus vier Daktylen: S. 231 u. 261. Daneben gibt es noch weitere Gedichte mit ‚ganz‘ freien Formen.

²⁸ Ebenda, Bd. 1, S. 96 (Med. 2a), 156ff. (Med. 3a), 200ff. (Med. 2b), 212ff. (Med. 2a; sehr sapphisch), 251 (Med. 3b; zugleich *Alcaicum*) u. 260 (Med. 3a).

²⁹ Vgl. die Datierungen zu den Gedichten ebenda, Bd. 1, S. 50 u. 96f. – Im Teil III der Sammlung „Der Schleifstein“ werden die E- und Nh-Regel deutlich konsequenter angewendet, wenn auch vorher schon einzelne Gedichte, vor allem die aus Alexandrinern, die Regeln durchgängig konsequent gebrauchen.

Alexandrin³⁰ sowie für beide Sammlungen ein ‚jambischer‘, fünfhebiger, also heroisch-epischer Vers.³¹

Unter den Gedichten aus der Zeit der deutschen Besetzung Lettlands im Zweiten Weltkrieg sind nur noch vereinzelt Medenis-Strophen anzutreffen.³² Offensichtlich fand in dieser politischen Umbruchzeit auch eine formale Neuorientierung Medenis' statt. Medenis setzt nicht seine ‚lettisierenden‘ Entwicklungen der 30er Jahre fort, sondern benutzt jetzt stark volkstümliche Vers- und Strophenformen, die sich an den Gestaltungen der deutschen Romantiker orientieren.³³ Gleichstark bestimmt ist Medenis' Dichtung in „Rose von Tērande“ durch den Bezug zu klassizistischen Formen und zu klassizistischer Formstrenge:³⁴ Im zweiten Teil der Sammlung gewinnt das Sonett in den aus dem Spätwerk bekannten Spielarten die Oberhand.³⁵ Alle Gedichte sind syllabotonisch; fast alle sind gereimt.

³⁰ Meistens mit restringierter Vorzäsurposition: Ebenda, Bd. 1, S. 59, 69, 70, 75-79, 93 (Epigramm), 98, 103, 123, 145 ff., 148, 160, 178 f., 180 ff., 187 f., 197 ff., 205, 217 f., 219 ff., 241 f., 263 f. (ungereimt) u. 265. Es gibt noch einige weitere Gedichte in klassizistischen Formen: S. 138 u. 139, 224 ff., 232 u. 248 f.

³¹ Mit vier gereimten Versen je Strophe bei abwechselnd männlichem und weiblichem Reim: Ebenda, Bd. 1, S. 29, 33, 41, 47, 48, 54 (Mittelteil), 60-63, 72 f. (‚Trochäen‘), 74, 86 (*Rondeau*), 87, 88, 95, 99, 104, 105, 210 (‚Trochäen‘), 252 (variiert) u. 259.

³² Und zwar hauptsächlich das artifizielle Med. 3b: Ebenda, Bd. 3, S. 14 ff., 19, 37, 39, 107 u. 135. Die übrigen Medenea: (Med. 1) S. 80, (Med. 2) 18, 71, (Med. 5) 49 ff. – Einige Gedichte können als Med. 1-Varianten gelten: S. 13, 41 ff. u. 91.

³³ Vierhebige, ‚jambische‘ Verse: Ebenda, Bd. 3, S. 26, 115, 117, 120, 134; vierhebige, ‚trochäische‘: S. 28, 85; vierhebige, daktylische (mit Endkatalexe; in der Antike als Vers des Alkman bekannt), eine Versform, die Medenis oft zu balladen-, kanzenen- oder stanzenartigen Strophen kombiniert: S. 23, 25, 29 ff., 31 f., 33, 35, 47, 56 ff. (mit Untertitel ‚Versus heroicus latavicus‘), 86-89. – Mixturen: a) dreimal drei Trochäen plus im dritten Vers vier Trochäen, mit quantifizierenden Klauseln: S. 36, 93, 96; b) dreimal drei Daktylen plus im dritten Vers vier Daktylen, jeweils katelektisch: S. 21, 22, 76 ff., 95; c) jeweils ein erster Vers vierhebiger daktylischer oder trochäischer plus ein zweiter Vers aus zwei Adoneen: S. 46, 48; d) jeweils ein erster Vers aus vier und ein zweiter Vers aus drei ‚Jamben‘ (adaptierte Volksliedstrophe): S. 119; e) sonstige: S. 84. – Im Gebrauch des Daktylus und in der Vierversigkeit der Strophen könnte ein Bezug zu den daktylischen lettischen *dainas* gesehen werden. Diese haben jedoch nur zwei Hebungen je Vers bei vier ungereimten Versen je Strophe, während Medenis' Gedichte vier Hebungen je Vers bei vier gereimten Versen je Strophe oder als Mixturen drei Verse mit drei plus ein Vers mit vier Hebungen, stets gereimt, haben. Das kann nur als weitere syllabotonische Adaption des romantischen Liedes aufgefaßt werden.

³⁴ Alexandrin: Ebenda, Bd. 3, S. 20, 38; Hexameter: S. 24, 34, 75, 101; vor der Zäsur gekürzter Asklepiadeus: S. 40; aus Versen, bestehend aus zwei Adoneen: S. 45; fünf ‚Jamben‘, vier gereimte Verse je Strophe: S. 90, 105, 106; desgleichen, bloß ‚trochäisch‘: S. 110, 121.

³⁵ Sonette aus Alexandrinern mit restringierter Vorzäsurposition: Ebenda, Bd. 3, S. 10 ff. (das Sonett S. 10 heißt „Horātiju lasot“ [„Horaz lesend“]), 127, 132; desgleichen mit Koda: S. 92, 97-100, 102, 108, 109, 112, 113, 116, 122-126, 128-131, 133; fünfhebige, ‚jambische‘, petrarkische Sonette mit Koda: S. 17, 103, sowie S. 111 u. 114 variiert.

Medenis' Dichtung als Versuch einer formalen Folklorisierung oder Lettisierung zu betrachten stützt sich damit vor allem auf seine zweifach prämierte Gedichtsammlung „Die Macht“ von 1936 und auf die Sammlung „Sagenschrift“ von 1942. Es sind aber nur 58 von den 141 Gedichten beider Sammlungen überhaupt Medenea.³⁶ Die hauptsächlich gebrauchte Formgruppe ist das Med. 2.³⁷ Ihr folgen das Med. 3³⁸ und das Med. 5.³⁹ In „Die Macht“ treten erstmalig die im Spätwerk so überaus häufig gebrauchten „Sonette mit Koda“ als Zyklus von elf Gedichten aus Alexandrinern auf.⁴⁰ Eine ganze Reihe von Gedichten beruht zudem auf weiteren antiken Versformen.⁴¹ Selten kommt das Med. 4 vor.⁴² Damit überwiegen formal antikisierende Gedichte. Formal volkstümlich sind nur die Gedichte der Formgruppen Med. 1 und 3a sowie ansatzweise das Med. 2. Sie unterliegen quantitativ aber den formal antikisierenden Gedichten bei weitem. Gerade das sehr volkstümliche Med. 1 ist kaum vertreten.⁴³ Dadurch ist die postulierte *Lettisierung* der Lyrik formal problematisch.

In den volkstümlich erscheinenden Medenea (und z.T. in den anderen volkstümlichen Strophenformen) sind es nicht so sehr die gebrauchten Metren und Verslängen, die die Gedichte volkstümlich werden lassen, sondern vielmehr die Tatsache, daß Medenis seine im Grunde syllaboto-

³⁶ Es gibt relativ viele Gedichte, die eine Mixtur aus dreimal drei- und einem vierhebigen Vers sind. Bauprinzip wie Anm. 33, Mixtur a: Ebenda, Bd. 2, S. 56f., 61f., 203-226ff., 231; Mixtur b: S. 137, 344, 346. – Vier Verse des Alkman pro Strophe: S. 53f., 78ff., 84ff., 151ff., 155ff. u. 181ff. (jeweils nur Mittelteile), 163, 188f., 193, 288ff., 307ff., 338f. Daneben benutzt Medenis noch einige andere Vers- und Strophenformen.

³⁷ Ebenda, Bd. 2, S. 67f., 72f., 135, 140, 146f., 165f., 167ff. (nur der Mittelteil), 172ff. u. 177ff. (jeweils um einen trochäischen Vers gekürzt), 237-240f., 253, 260f., 279ff., 327, 334, 335, 340, 345. Die Gedichte S. 18 u. 19 sind zudem Med. 2a-Varianten.

³⁸ Ebenda, Bd. 2, S. 48, 51f., 76f., 139, 141, 143, 170, 242, 246-250, 332.

³⁹ Ebenda, Bd. 2, S. 50, 94ff., 102ff., 105ff., 114ff., 118ff., 121f. (betitelt „Metrica Pythambica“), 128-133, 136, 236. Wenn man wegen ihrer großen Ähnlichkeit zu den Med. 5a+b diejenigen Gedichte beider Sammlungen hinzuzählt, die nach dem Formschema von Horaz' Epode 12 gebaut sind (S. 58ff., 63ff., 69ff., 92f., 125, 127, 134, 138, 175f., 232, 336), dann ist diese Formgruppe die meistvertretere.

⁴⁰ Ebenda, Bd. 2, S. 263-275; weitere: S. 337, 341, 342. Die Alexandriner haben die restringierte Vorzäsurposition.

⁴¹ Die antiken Vers- und Strophenformen, die quantifizierend sind, sind bei Medenis syllabotonisch adaptiert. Elegische Distycha: Ebenda, Bd. 2, S. 7ff., 24f., 33f., 195f.; Hexameter: S. 37-42ff. (E-Regel), 74f., 126, 234f., 244f., 300f., 305f., 319, 323f., 328f.; nach Horaz' Epode 16: S. 16f.; nach Horaz' Epoden 14 u. 15: S. 91, 97ff., 100f., 109ff.

⁴² Ebenda, Bd. 2, S. 55, 148, 233, 330f. (mit Variation der Strophenform), 343.

⁴³ Ebenda, Bd. 2, S. 155ff. u. 181ff. (jeweils nur äußere Teile), 190ff., sowie ohne die charakteristischen Klauseln: S. 254ff., 257ff. u. 269ff.

nische Dichtung um bestimmte formale Aspekte⁴⁴ erweiterte, die den Eindruck des Volkstümlichen in besonderer Weise erwecken. Bestimmte Verfahren kommen hauptsächlich in den ‚trochäischen‘ und z.T. in den ‚jambischen‘, achtsilbigen Versen zur Anwendung. Erst zusammen mit ihnen eröffnen diese Verse die Möglichkeit, sie mit den Versen eines lettischen Volkslieds zu assoziieren. Es können für sie zwei Regeln aufgestellt werden: eine Nebenhebungs- und eine Kürzungsregel.

Die *Nebenhebungsregel* (Nh-Regel) besagt, daß Nebenhebungen möglich sind, wenn der Nebenton (1.) auf eine Länge oder (2.) auf eine Kürze, der eine Länge vorausgeht, fällt. „Kürzen“ sind kurze Vokale, „Längen“ sind lange Vokale, vokalische Diphthonge sowie Diphthonge aus kurzem Vokal und den Liquiden bzw. Nasalen *l*, *m*, *n* und *r*.⁴⁵ Beispiele zur Nh-Regel 1: (a) *Vēji, siena ārdītāju* – $\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \grave{x} \ x$; (b) *Novīstošu zālu smaržu!*; (c) *Lai tā koši sazaļoja*; (d) *Lija rītu, pusdienlaiku, novakari*; (e) *Vācu mīta Kurzemīte, Dievemīte, / Krievu šausta bārenīte Latgalzeme*; (f) *Ej pa durvi, zemlecīte, augstlecīte, /.../ Paņem līdzi savus bērņus, aizgājējus*. Aufs Ganze gesehen kommen nebetontragende Liquid- und Nasaldiphthonge wie in den Beispielen d und e wenig vor. Ein guter Teil von ihnen ist das Deminutivsuffix *-iņ-*: (g) *Par tēvu gādnieku, par bāleliņu* – $\acute{x} \ x \ x \ \acute{x} \ x \ x \ \acute{x} \ x \ x \ \grave{x} \ x$; (h) *No pašas Naujenes līdz Ķekaviņai*; (i) *Ausekļa līgavu ī Kaibalīnu*. Beispiele zu Nh-Regel 2: (j) *Arāji, kaprāli, visi nolī sanākuši, / Ap dzirnu akmeni pulciņā sasēduši*; (k) *Vai šī diena satumsusi*. Hier erscheinen zudem solche Fälle mit nebetontragendem Liquid- und Nasaldiphthong wie (l) *Līgaviņu vedējiņi* oder (m) *Melnu riju kūlējiņi*, die unter die Nh-Regel 1 fallen, auch als regelhaft nach der Nh-Regel 2.

Die *Kürzungsregel* (K-Regel) ermöglicht es, eine metrische Einheit aus zwei Trochäen (i. d. R. als eine Brücke realisiert) um eine Silbe zu kürzen, wenn zugleich mit der Kürzung (1.) die Nh-Regel 1 oder (2.) die Nh-Regel 2 angewendet werden. Beispiele: (n) *Platajā azotē* – $\acute{x} \ x \ \grave{x} \ | \ \acute{x} \ x \ \grave{x}$; (o) *Deviņām atslēgām*; (p) *Lai redz sauli atnākam!*; (q) *Upēm vākus vaļā spēr!* Wenn die Nh- und K-Regel in bestimmten, wiederkehrenden Positionen angewendet werden, entstehen charakteristische *Klauseln*. Bei Medenis sind durch sie insbesondere der jeweils zweite und vierte Vers des Med. 1 und 3a sowie die Vorzäsurposition des Alexandriners ausgezeich-

⁴⁴ *Formale Aspekte*: Ihre Anwendung sind Verfahren, bestehend aus benennbaren Elementen, deren Gebrauch durch Regeln (Restriktionen oder Lizenzen) beschrieben werden kann.

⁴⁵ Medenis hat dabei nicht beachtet, ob diejenigen Längen ‚seiner Wörter‘, die aus Liquid- und Nasaldiphthongen bestehen, sprachhistorisch wirklich auf silbenbildende Liquida oder Nasale zurückgehen. Eine diachrone Sprachbetrachtung war beim Dichten natürlich nicht seine Absicht.

net. Entsprechend der Regeln werden in den Klauseln realisiert: $\acute{x} \ x \ \grave{x} \ x$ als $x \ x - \cup$ oder $x - \cup \cup$ und $\acute{x} \ x \ \grave{x}$ als $x \ x -$ oder $x - \cup$.

Allein daktylische Verse betrifft die *Enklitisierung* (E-Regel). Sie ermöglicht es, über eine Wortgrenze hinweg den Ton auf eine Silbe vorzuziehen, die eine senkungsfordernde ist, oder sie ermöglicht den Verlust des Tones einer hebungsfordernden Silbe, wenn dieser bereits jenseits der Wortgrenze eine hebungsfordernde vorausgeht.⁴⁶ Die E-Regel vor allem bewirkt, daß Medenis' Gedichte „bisweilen unnatürlich“ (Bičolis) klingen. Beispiele: (r) *No viņa likuma pār mežu ieloku dienvidā saulē*; (s) *Brīkš, notrūkest groži no sijas, pār ...*; (t) *Aiz loga kupena līdz jumta malai. / Pa taku izraktu iet vecā māmula ar nešiem plecose*; (u) *Caur agru mijkrēsli viz pretī sērmūkša kārsuši čemi*.⁴⁷

Die drei Regeln, die Medenis in seiner Dichtung anwendet, entsprechen dem Bild, das die Forschung seiner Zeit von den metrischen Verhältnissen gezeichnet hat, die die lettischen Volkslieder bestimmen. Die Erforschung der *dainas* begann nicht in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts, aber sie erhielt dort neue Impulse,⁴⁸ die eine intensivere Forschungstätigkeit in Bewegung brachten, als es sie vorher gegeben hatte oder auch hätte geben können. Diese Forschungstätigkeit mündete in den 30er Jahren in eine wissenschaftliche Diskussion ein, die der interessierten Öffentlichkeit erste Ergebnisse präsentieren konnte.

⁴⁶ Damit stellt die Enklitisierung eine erweiterte Lizenz (daktylische Verse betreffend) dar als das (für regelmäßig alternierende Verse) übliche Verfahren, senkungsfordernde Silben eines Wortes als hebungsfähige zu verwenden. Zweck des üblichen Verfahrens ist es, Wörter in den alternierenden Vers einbauen zu können, bei denen auf die hebungsfordernde Silbe mehr als eine senkungsfordernde Silbe folgt. Das übliche Verfahren benutzt Medenis restringiert durch die Bedingungen der Nh- und K-Regel. Nur wenige Beispiele lassen sich für das übliche Verfahren ohne zusätzliche Restriktion finden: „Lai sadega bēdu doma – sliņķu sieva“ (ebenda, Bd. 2, S. 191, Z. 11); „Cik ilgi iedzērsi: mācas melni padebeši, / Kaitina Pērkone pamalē krustaneši“ (S. 148, Z. 22f.). Die Enklitisierung stellt auch eine weitere Lizenz dar als die Schwebende Betonung. Schwebende Betonung liegt vor, wenn eine hebungsfähige und im Textzusammenhang inhaltlich bedeutende Silbe an einer Stelle steht, an der das metrische Schema eine Senkung fordert. Zweck der Schwebenden Betonung ist die Emphase. Sie ist ein Ausbruch aus dem metrischen Schema, der durch den Sinn, durch die Wortfolge, deren normalsprachliche Betonung und durch deren Verhältnis zum Metrum gesteuert ist. Schwebende Betonung benutzt Medenis auch. Beispiel: *Braucu, braucu garu nakti, dziļu tumsu, – / Vai bij gaisma satumsusi? Vai bij saule – balta kaza – nomirusi, / Vai bij vilki apēdusi?* (S. 148, Z. 1-4)

⁴⁷ Für die Beispiele zu den Regeln: Ebenda, Bd. 2, (a) S. 133, Z. 18; (b) S. 133, Z. 20; (c) S. 170, Z. 2; (d) S. 48, Z. 2; (e) S. 49, Z. 5f.; (f) S. 187, Z. 1 u. 3; (g) S. 156, Z. 5; (h) S. 156, Z. 18; (i) S. 157, Z. 18; (j) S. 148, Z. 1f.; (k) S. 144, Z. 23; (l) S. 181, Z. 16; (m) S. 181, S. 14; (n) S. 187, Z. 4; (o.) S. 187, Z. 10, (p) S. 191, Z. 12; (1) S. 191, Z. 16; (r) S. 50, Z. 3, (s) S. 120, Z. 11; (t) S. 125, Z. 2f.; (u) S. 136, Z. 15.

⁴⁸ Scholz, Die Literaturen (wie Anm. 1), Kap. 6.2.; O. Ambainis, Latviešu folkloristikas vēsture. Pamatvirzieni un fakti (Geschichte der lettischen Volkskunde. Grundrichtungen und Fakten). Rīga 1989, S. 67ff.

Eine erste umfassende Sammlung von lettischen Volksliedern (die Grundlage zu ihrer *systematischen* Erforschung überhaupt) erschien, herausgegeben von Krišjāns Barons, zwischen 1894 und 1915. Barons hatte ganz bestimmte Vorstellungen von den *dainas*, nach denen er seine Sammlung strukturierte und die Auswahl von *Grundliedern* aus *Varianten* vornahm.⁴⁹ Die Baronssche Ausgabe erschien zum zweiten Mal 1922 in Rīga. Inzwischen hatte sich die politische Landkarte verändert: Die Ausgabe von 1922 eröffnete jedem, sich der Thematik ‚*dainas*‘ unter freien Bedingungen zuzuwenden. Es begann eine Art Revision der Forschung, die sich gegen die Artikel und Ansichten, die im 19. Jahrhundert über die *dainas* geäußert worden waren,⁵⁰ richtete. Dennoch stellte sich diese Forschung nicht prinzipiell gegen die Sichtweisen der ‚romantischen‘ Forscher – wohl allein schon aus Traditionsgründen nicht. Motor der ‚Neuerforschung‘ der *dainas* waren die Wissenschaftler der Zeit: Endzelīns, Šmits, Švābe, Bērziņš, Straubergs – um nur die bekanntesten zu nennen. Ludis Bērziņš vor allem machte sich mit Kritik an den bisherigen Methoden und an der mangelnden formalen Erforschung der *dainas* einen Namen.⁵¹ Er selbst widmete seine Arbeiten ebendieser formalen Seite, da er überzeugt war, daß man das Volkslied nur nach seiner Komposition und Form richtig bewerten könne.⁵²

Doch die Wirkung der neuen Forschung wurde erst in den 30er Jahren sichtbar.⁵³ Zwischen 1928 und 1932 erschien eine revidierte Neuausgabe der *dainas*.⁵⁴ In den Makrostrukturen wurde hier die Arbeit Barons' fortgesetzt. Doch es gibt auch wichtige Unterschiede – und Kritik an ihnen:

⁴⁹ Scholz, Die Literaturen (wie Anm. 1), S. 164 ff. Diese Problematik wird von Scholz ausführlich behandelt.

⁵⁰ Ansichten über die *dainas*, die zuerst sentimental-aufklärerisch, dann romantisch geprägt waren; vgl. ebenda, S. 158-163 sowie S. 166 zu Barons' romantischer Prägung.

⁵¹ Ambainis, Folkloristikas vēsture (wie Anm. 48), S. 79 f. – Ludis (= Ludvigs) Ernests Bērziņš (1870–1965) war ursprünglich Theologe, ein Umstand, der, wie noch zu sehen sein wird, seine Arbeiten zur *daina*-Metrik deutlich beeinflußt hat. Ab 1891 studierte Bērziņš Theologie in Tartu, wurde Pfarrer in Smiltene, arbeitete nach 1898 als Oberlehrer für Deutsch und als Pfarrer der lettischen Gemeinde in Kiev und leitete nach 1904 als Pfarrer und Direktor verschiedene höhere Schulen in Lettland. Erst ab 1922 arbeitete er als Universitätslehrer in Rīga. 1933 verlieh man ihm einen Ehrendoktor; 1935 wurde er Professor. 1944 emigrierte Bērziņš nach Deutschland, von wo er 1950 in die USA übersiedelte.

⁵² Seine Ansichten stehen darin dem russischen Formalismus und hier vor allem Propps Werken nahe.

⁵³ Obwohl es auch einen älteren Aufsatz von Bērziņš gibt, der bereits der Metrik der *dainas* gewidmet ist. Vgl. L. Behrzin, Metrik des lettischen Volksliedes, in: Magazin der Lettisch-Literarischen Gesellschaft IXX, 4 (1896), S. 288-328.

⁵⁴ J. Endzelīns, R. Klauzīņš, Latvju tautas dainas. Illūstrēts izdevums ar variantiem un zinātniskiem apcerējumiem. 12 Bde., Rīga 1928–1932.

Alle abgedruckten *dainas* erhielten eine neue Numerierung – dadurch wird die Neuausgabe mit der Baronsschen faktisch unvergleichbar; ‚neue‘ *dainas* wurden erstmalig abgedruckt – es ist aber nicht zu erkennen, welche das sind; eine neue Terminologie gliedert die Bände in Kapitel und Unterkapitel – z.T. spiegelt sich in der Gesamtanordnung noch die Baronssche Ordnung, aber es gibt auch deutliche Unterschiede – die neue Klassifikation und Kapiteleinteilung folgt jetzt den wissenschaftlichen Spezialdisziplinen,⁵⁵ was der Materie der *dainas* selbst nicht angemessener als Barons’ ‚romantische‘ Ordnung ist;⁵⁶ die *Varianten* wurden in Kapitelanhänge verwiesen – dadurch werden bestimmte Lieder als ‚Varianten‘ marginalisiert – allein die *Grundlieder*, von denen man wie bei der Baronsschen Ausgabe nicht sagen kann, nach welchen Prinzipien sie ausgewählt wurden, zeigen das ‚Wesen‘ der *dainas*; am Ende eines jeden Bandes wird versucht, die Melodien der Lieder wiederzugeben – das ist lobenswert, wenn auch die klassische Notenschrift, mit der das versucht wird, für die Notation der *dainas*-Singstimmen unzureichend ist; es werden den Kapiteln, die die Lieder beinhalten, wissenschaftliche Aufsätze vorangestellt, die sich mit dem jeweiligen ‚Thema‘ der Lieder beschäftigen – das ist ebenfalls lobenswert, da sich die ‚Themen‘ der *dainas* oft nicht so ohne weiteres erschließen lassen; die Aufsätze sind illustriert; die gesamte Ausgabe folgt der modernen lettischen Rechtschreibung.

⁵⁵ Dieses Klassifizierungsprinzip war natürlich nötig, weil die wissenschaftlichen Aufsätze und das ihnen jeweils folgende Kapitel mit Liedern eine thematische Einheit bilden sollten. Die Baronssche Kapitelstruktur folgt nicht einer Ordnung, die den Wissenschaftsdisziplinen adäquat wäre, sondern dem Lauf des menschlichen Lebens (vgl. auch Scholz, Die Literaturen [wie Anm. 1], S. 165f.).

⁵⁶ In der Ausgabe von Endzelīns/Klaustiņš werden die Kapitel generell in weitere Unterkapitel und diese wiederum in Abteilungen unterteilt, während Barons dies nur da tat, wo es ihm nötig schien, d.h. auch nur da, wo seine speziellen Interessen lagen oder wo es seinem ‚romantischen‘ Blickwinkel oder Verständnis nach möglich war. So ist in Bd. 10 der Ausgabe von 1928ff. das Kapitel „Mītoloģiskās dziesmas“ feiner untergliedert und die Lieder sind damit in größerem Maße klassifiziert und für den Leser einem Vorverständnis unterworfen als das entsprechende Kapitel VII der Barons-Ausgabe. Quantitativ und konsekutiv ins Zentrum rücken im Kapitel „Mītoloģiskās dziesmas“ die Gottheiten aus Barons’ Kapitel VII, 4 (Saulē, Mēness, Auseklis, Dieva dēli, Saules meitas), während die Lieder zu den übrigen Gottheiten der Barons-Kapitel VII, 1-3 in Bd. 10 der Neuausgabe von 1928ff. ‚hintendran‘ und in geringerem Umfang präsentiert werden. Offensichtlich wurde in der Neuausgabe versucht, den heidnischen Gottheiten vor den, wie man glaubte, christlichen Gottheiten einen Vorrang zu gewähren. – Zu den Klassifikationsprinzipien vgl. Haralds Biezais, Die erste Sammlung der lettischen Volkslieder von Gustav Bergmann, in: Arv (Uppsala) 16 (1960), S. 13 ff. Zum Problem der heidnischen und christlichen Gottheiten sowie zur rekonstruierbaren Mythologie insgesamt vgl. ders., Die Hauptgöttinnen der alten Letten. Diss. Uppsala 1955; ders., Die Gottesgestalt der lettischen Volksreligion. Göteborg/Uppsala 1961; ders., Die himmlische Götterfamilie der alten Letten. Uppsala 1972; ders., Lichtgott der alten Letten. Stockholm 1976.

Bērziņš veröffentlichte in Band 10 der Neuausgabe von 1928 ff. eine ausführliche Betrachtung der Metrik der *dainas*.⁵⁷ Diese kritisierte Endzelīns in einem Artikel, und zwar eigentlich nur in wenigen Punkten, aber es ist deutlich zu bemerken, daß Endzelīns einen prinzipiell andersgearteten Blick auf die *dainas* wirft.⁵⁸ Sein Blick ist sprachwissenschaftlich-historisch und ausgesprochen diachron, während Bērziņš einen ahistorischen, synchronen Zugang vertritt, der von den *dainas* und ihrer Metrik eine Zustandsbeschreibung geben will. Bērziņš veröffentlichte später in der großen Literaturgeschichte von 1937, deren „Hauptredakteur“ er war, den Metrik-Artikel der *dainas*-Ausgabe in erweiterter Form.⁵⁹ Er griff darin aber Endzelīns' Kritik nicht direkt auf, sondern verteidigte seinen Blickwinkel indirekt dadurch, daß er in fünf einleitenden Kapiteln auf einige ‚prinzipielle‘ Fragen näher einging: *Die Bedeutung der Volkslieder im Leben des lettischen Volkes, ihre Geistesrichtungen, ihr Gott, ihr Humor und ihre dramatischen bzw. epischen Bereiche*. In den fünf Unterkapiteln wird deutlich, daß Bērziņš' formale Erfassung der *dainas* nicht allein deskriptiv-strukturell erfolgte, sondern aus bestimmten (romantischen) Vorstellungen heraus, in denen er Barons verpflichtet war, und daß er seine ahistorische, synchrone Betrachtungsweise durch die Bedeutung und Wichtigkeit rechtfertigte, die den *dainas* in den 30er Jahren als „geistiges Volksgut“ in Forschung und Öffentlichkeit entgegengebracht wurde.

Diese Diskussion konnte Medenis rezipieren. Medenis orientierte sich an Bērziņš' Metrik der *dainas*. Wenn er Endzelīns' Kritik wahrnahm, so wird ihm Bērziņš' erweiterte, zweite Fassung des Metrik-Artikels mit den Erläuterungen prinzipieller Fragen als gelungene Antwort gegolten haben. Außerdem war es Medenis als Dichter, also als Produzent, sicherlich um brauchbare, praktische Regeln zu tun, die er allein in Bērziņš' Aufsätzen finden konnte, während Endzelīns' Kritik zwar in Richtung auf Regel-

⁵⁷ Ludis Bērziņš, *Latviešu tautas dziesmu metrika* (Die Metrik der lettischen Volkslieder), in: Endzelīns/Klaustiņš, *Dainas* (wie Anm. 54), Bd. 10, 1932, S. 11-42.

⁵⁸ Jānis Endzelīns, *Piezīmes par mūsu tautasdziesmu formālo pusi* (Anmerkungen zur formalen Seite unserer Volkslieder), in: *Darbu izlase četros sējumos* (Werkauswahl in vier Bänden), hrsg. v. V. Dambe. Rīga 1980, Bd. III-2, S. 119-123. Erstmalig abgedruckt in: *Ceļi II* (1933), S. 13-17.

⁵⁹ Ludis Bērziņš, *Latviešu tautas dziesma* (d. i. Kap. 5.1), in: *Latviešu literātūras vēsture*, hrsg. v. dems. (u. a.). Rīga 1935-1937, hier Bd. 1, 1935, S. 133-323. In den Kapiteln 5.2 und 5.3 dieses Bandes werden über die Metrik und das Formale hinaus Fragen der Melodie und Musik sowie *Die Seele in der Weltanschauung der alten Letten* behandelt. Hier zeigt sich die ‚romantische‘ Vorgehensweise: Zur Klärung der formalen Probleme der *dainas* muß man ihr ‚Wesen‘ verstehen, das in Kap. 5.3 anhand der Seelenproblematik vorgeführt wird. – Zum gleichen methodischen Zweck machen im Kap. 5.1 die ersten fünf Unterkapitel (Bērziņš' Rechtfertigung gegen Endzelīns) Aussagen über das ‚Wesen‘ der Volkslieder anhand ihrer gegenwärtigen Bedeutung.

mäßigkeiten zeigte, aber kein Gesamtsystem vermittelte. Medenis war mit der metrischen Problematik der *dainas* mit Sicherheit auch durch sein Philologiestudium bekannt. Dazu kann Medenis von verschiedenen Seiten angeregt worden sein. Zahlreiche Romane versuchten eine pseudohistorische ‚große lettische Vergangenheit‘ wiederaufleben zu lassen – die ‚alten Götter‘ und ‚alten Mythen‘ waren romantisch verbrämt ihre Themen – oder beschäftigten sich in besonderer Weise mit dem Thema ‚Heimat‘. In ihnen sind die *dainas* immer wieder die Quelle lettischer Ursprünglichkeit. Die *dievturu kustība* (Götterhalter-Bewegung) entstand, die Medenis' Werk prägte.⁶⁰ Vielleicht wurde hier auch über die ‚richtige Form‘ der *dainas* oder über aus ihnen abgeleitete ‚typisch lettische Strophen‘ diskutiert. Medenis hatte als Redakteur des Lexikons „Latviešu konversācijas vārdnīca“ sicherlich Gelegenheit, die *dainas*-Problematik weiterzuerfolgen. Die entscheidenden Anregungen, wie nun konkret die *dainas* gebaut sind, müssen für Medenis aber aus Bērziņš' erstem Artikel gekommen sein.

Bērziņš übernahm die Barons'schen Vorstellungen von der Grundgestalt einer lettischen *daina*. Sie besteht danach aus einer Strophe zu vier ungerimten Versen mit je vier Hebungen und einer Dihärese nach dem Schema: $\acute{x} x \acute{x} x \mid \acute{x} x \acute{x} x$. Nachweislich gab es auch längerversige Strophen sowie ‚Liederketten‘, also Lieder aus mehreren Strophen. Beide Formen zerlegte Barons für seine Ausgabe der *dainas* in ‚Grundgestalten‘. Dadurch ist die angenommene Grundgestalt durch nichts anderes gerechtfertigt als durch Barons' Vorstellungen, die von den Formen der von den Romantikern gedichteten bzw. gesammelten ‚Volksliedern‘ geprägt waren.⁶¹ Offensichtlich weichen aber viele *dainas* von der behaupteten

⁶⁰ Mitbegründer einer Götterhaltergemeinde war ein Professor von Medenis, Jēkabs Lautenbachs (1847–1928).

⁶¹ Das (deutsche) romantische ‚Volkslied‘ geht strukturell auf das sog. alte Volkslied zurück und das wiederum auf so ‚volkstümliche‘ Lieder, wie sie das Nibelungenlied repräsentieren. In letzterem kann man sehen, wie die *dainas*-Verse auch angeordnet werden könnten. In der ‚heutigen‘ Kunstdichtung ist es nämlich üblich, den Vers aus nur einer Periode bestehen zu lassen. Das war aber in anderen Zeiten und insbesondere bei der Lieddichtung nicht üblich. So werden im Nibelungenvers zwei Perioden nebeneinandergeschrieben. Wenn die Nibelungenstrophe aus vier Versen besteht, dann aus acht Perioden – nach ‚heutigem‘ Usus also bestünde die Nibelungenstrophe aus acht Versen wie z. B. die Stanzas des altitalienischen Epos. Die ‚alte‘ Schreibweise in sog. Langversen ist durch den Umstand gerechtfertigt, daß nur jede zweite Periode eine stumpfe bzw. volle Kadenz hat (stumpf sind der erste bis dritte Langvers, voll hingegen ist der vierte Langvers), während jede erste Periode klingende Kadenz hat, so daß bei der Schreibung in Langversen die stumpfen bzw. vollen Kadenz jeweils ans Ende einer Zeile treten. – Um eine strukturelle Verwandtschaft aufzuzeigen, könnte man die *dainas* ebenfalls in Langverse fassen: $\acute{x} x \acute{x} x \mid \acute{x} x \acute{x} x \parallel \acute{x} x \acute{x} x \mid \acute{x} x \acute{x} x$. Die Parallelen zu den An- und Abzeilen der Langzeilen (eines jeden vollen Verses) des Nibelungenlieds sind jetzt offensichtlich. Ein Grund,

Grundgestalt ab. In weiteren Schritten mußte Bērziņš also erklären, ob die ‚abweichenden‘ *dainas* nicht doch formtreu waren. Das schaffte er, indem er drei Regeln ‚fand‘ – sie entsprechen der oben erläuterten Nh-, K- und E-Regel.⁶² Entscheidend ist zu sehen, welche Funktion diesen Regeln in der Argumentation Bērziņš’ zukam: Sie sollten die behauptete Grundstruktur der *dainas* legitimieren. In seiner synchronen Sichtweise⁶³ befand

dainas in Langverse zu schreiben, könnte parallel zum Nibelungenlied darin gesehen werden, daß eine beliebige Form der *dainas* ist: *Dod, Dieviņ, linus labus, / Liniem labas pakulinas; / Dod, Dieviņ, viru labu, / Vinam labu padominu.* (Nr. 9492 bei Barons) Die beiden Perioden, die an ihrer Endposition eine Klausel nach der Nh-Regel besitzen (Punktierungen), würden in der Langversschreibweise ans Ende rücken – dorthin, wo im Nibelungenvers die Abzeilen mit stumpfen (also gekürzten) Kadenz stehen –, während die beiden Perioden, die an entsprechender Position keine Klausel besitzen (Unterstreichungen), die Position der Anzeilen mit den klingenden Kadenz einnehmen. – Bērziņš (in: Endzelīns/Klaustiņš, *Dainas* [wie Anm. 54], Bd. 10, S. 35) diskutiert eine ähnliche Umstellung für daktylische *dainas*.

⁶² Ebenda, S. 11-42. Im Hinblick auf Medenis’ Dichtung ist wichtig, daß Bērziņš die *daina*-Metrik zunächst überhaupt erst einmal als syllabotonisch charakterisiert (S. 19). Als *plus* gibt es für ihn dann noch gewisse ‚Längenregeln‘, die er auf den S. 15-18 ausgeführt hatte. Auch für gekürzte daktylische Versfüße stellte Bērziņš eine Regel auf (S. 17). Diese hat Medenis aber nicht beachtet; seine Daktylen sind immer dreisilbig. Die *Enklise* erläutert Bērziņš auf den S. 26-29, wobei er neben trochäischen Fällen wie *Nav Dieviņa* und *Sai saulē* auch daktylische Fälle wie *No sudrabiņa* und *ar kumeliņis* unter dieses Phänomen faßt. Er argumentiert so (S. 28): „Mit dieser Ansicht stimmt gut Dr. J. Endzelīns’ Gedicht überein (Lett. Gr. § 13), daß das finite Verb früher ohne Ton gewesen sein könne. Das Verb ist doch die Seele der Rede: wenn sogar das Verb unbetont war, dann können wir uns denken, in welchem breitem Umfang die Sprache früher die Enklise zuließ! So können wir sogar nicht nur einsilbige Wörter, sondern auch Wörter mit beliebiger Silbenzahl enklitisch verwenden; so muß man fragen, ob die enklitisch gebrauchten Wörter einen Hilfsakzent bekommen oder nicht.“ Es bekommen dann bei ihm einen Nebenakzent nach der Nh-Regel dreisilbige Wörter (S. 28f.). – Bērziņš formuliert jedoch weder eine Nh- noch eine K-Regel 2. Nebenhebungen können für Bērziņš nur auf langen Silben stehen; in dieser Meinung folgt ihm Jānis Rudzītis (*Tautas dziesmu metrika* [Die Metrik des Volksliedes], 1954, in: Ders., *Raksti. Vērtējumi un apceres par latviešu literatūru 1935–1970* [Schriften. Bewertungen und Betrachtungen zur lettischen Literatur]. Vāsterås 1977, S. 808ff., hier S. 813). Für Bērziņš und Rudzītis schließen Fälle wie *Neb es adu brālītīm* oder *Lūkojies nu, tautieti* (aus Nr. 7218 und 10214 bei Barons) den Vers mit einem Daktylus ab, nicht etwa mit der Folge $\underline{x} \underline{x} \underline{x}$, realisiert nach K-Regel 2 (vgl. Rudzītis, *Metrika*, S. 818). Für den Abschluß eines Verses nach der K-Regel 2 hat Rudzītis deshalb Medenis kritisiert (*Sapfo strofa latviešu dzejā* [Die Sappho-Strophe im lettischen Gedicht], S. 802ff., hier S. 806f.; erneuert in: Ders., *Starp provinci* [wie Anm. 8], S. 82f.).

⁶³ Eine sprachhistorische Sichtweise lehnt er mit dem Argument ab: „Und zwar sind wir, wenn man von der Ansicht ausgeht, daß sich (z. B.) in den Worten *kundziņi, domājot, zobena* ein alter Akzent bewahrt habe, gezwungen zu denken, daß wir konsequenterweise einen entsprechenden Akzent in allen guten alten Liedern finden werden“. Er findet aber statt dessen „in den guten alten Liedern“ bei den gleichen Wörtern sowohl (heutige) Erst- wie (archaische) Zweitsilbenbetonungen, was er anhand von Minimalpaaren aufzeigt (Bērziņš in: Endzelīns/Klaustiņš, *Dainas* [wie Anm. 54], Bd. 10, S. 23). Sprachhistorisch würde man genau andersherum argumentieren, daß nämlich nur diejenigen *dainas*, die den alten Akzent (die Zweit-

sich das zeitgenössische *daina*-Material formal in einem vollkommenen Zustand;⁶⁴ denn in seinem nationalorientierten Blick waren die *dainas* der vollkommenste Ausdruck des Volksgeistes in seiner Entwicklung.⁶⁵ Genau dagegen wandte sich implizit Endzelīns. Für ihn mußten Bērziņš' Regeln Ausreden gleichkommen. Ausgerechnet an Bērziņš' eigenen Beispielen konnte er zeigen, daß die zeitgenössische Form der *dainas* durch ganz andere ‚Regeln‘ bestimmt war, nämlich durch die sprachhistorische Entwicklung des Lettischen. Vormalig trochäische Versfüße wie **upē teka* oder **kungis brauca* ... wurden nach Kürzung der langen und nach Ausfall der kurzen Endsilben zu *upe tek* und *kungs brauca* ... Außerdem wurde der ehemals freie Wortakzent auf die erste Silbe fixiert – verstechen ein sehr einschneidendes Ereignis. In Endzelīns' diachronem Blick befanden sich die zeitgenössischen *dainas* in einem zerrütteten Zustand; es gab wohl eine regelmäßige Grundform, aber diese war eine ursprüngliche, vorhistorische, eine sozusagen genauso urbaltische, wie die Lautveränderungen des Lettischen, die jene Grundform der *dainas* zerstört haben, es waren.

Medenis' Leistung besteht nun darin, daß er nicht Endzelīns' Ansichten gefolgt ist, sondern Bērziņš', aber diesen von einem produktionsseitigen Standpunkt aus. Medenis macht in seiner volkstümlichen Dichtung – unbeabsichtigt – deutlich, daß Endzelīns' und Bērziņš' Standpunkte *für den Produzenten* von ‚Volksliedern‘ nicht unvereinbar sind. Für einen Produzenten ist es unerheblich, ob die Nh-, K- und E-Regel ‚Erklärungen‘ oder ‚Ausreden‘ sind; es ist auch unwichtig, ob die *dainas* ursprünglich anders ausgesehen haben, als sie es zeitgenössisch tun.⁶⁶ Für ihn gibt

silbenbetonung) *erhalten* haben, ‚gute alte Lieder‘ sind. An den Bērziņš'schen Hervorhebungen in den Beispielen selbst sieht man auch noch einmal seinen sprachahistorischen Blick. Er trennte die Beispiele nach Sprechsilben, aber morphologisch bzw. historisch gilt: *kundziņi* < Stamm *kundz-* (Regel: *g* > *dz* vor *i*; vgl. den Stamm in *kung-s*) + Suffix *-inj-* + Endung *-i*; *zobena* < Stamm *zob-* + Suffix *-en-* + Endung *-a*.

⁶⁴ Bērziņš, *Metrika* (wie Anm. 57), S. 33, äußert im Zusammenhang mit dem Strophenbau der *dainas*: „Unser Trochäus ist in Hinblick auf das metrische Prinzip ideal vollkommen (...).“ Dieser Satzteil findet sich genauso in: *Latviešu literatūras vēsture* (wie Anm. 59), Bd. 1, S. 263.

⁶⁵ Die Prinzipien von Bērziņš' Sichtweise folgen damit Vorstellungen Hegels von der geistigen Entwicklung der Menschheit im allgemeinen und der europäischen Nationen im besonderen. Bērziņš schreibt einleitend: „Eine Poetik der lettischen Volksdichtung betrachtet in ihrem allgemeinen Teil (...) die Volksdichtung als *geistige Potenz* im Leben des Volkes, indem sie die Bedeutung der Volksdichtung in der Geschichte des Volkes, in seiner Religion, Kunst, Gesellschaft etc. prüft.“ Vgl. ebenda, S. 11.

⁶⁶ Bzw. als Bērziņš glaubte, daß sie aussähen. Denn Bērziņš' formale Annahmen sind nicht nur sprachhistorisch durch Enzelīns, sondern auch in jüngerer Zeit in verschiedenen Aspekten kritisiert worden. Vgl. auch die Darstellung in Magdalena

es einfach Regeln (z. B. die K-Regel), die es erlauben, eine bestimmte formale Gestalt (die von Bērziņš angenommene Grundgestalt) unter bestimmten Bedingungen (in den Klauselpositionen) in eine andere Gestalt (in eine gekürzte Form) zu transformieren, ohne daß beide Formen als differierende Gestalten erkannt werden müßten und ohne daß die transformierte Form als unzulässige Abweichung erscheinen würde. Das ist das klassische Muster der Gestaltgebung: Die ursprüngliche und die transformierte Form machen sich gegenseitig erklärbar; beide folgen ein und derselben Morphologie; es läßt sich eine Gestalt beschreiben, die die Merkmale *beider* Formen trägt und zu der auch die verwendeten Regeln gehören.

Das erweitert die Diskussion zwischen Endzelīns und Bērziņš um drei ganz entscheidende Faktoren. Erstens hätte sich Medenis im Prinzip genausogut auf Endzelīns' bzw. auf Bērziņš' *und* Endzelīns' ‚Regeln‘ stützen können. Diachrone und synchrone ‚Regeln‘ schließen sich nicht aus, weil – und das ist der zweite Faktor – es allein auf ihre Funktion bei der Gestaltgebung ankommt. Entscheidend ist also nicht einfach, ob in Medenis' Dichtung und den *dainas* die Längenverhältnisse z. B. der K-Regel angewandt werden, sondern ob dadurch zugleich auch die Funktion der Regel erfüllt wird, nämlich eine Kürzung der Form zu vollziehen – unter Beibehaltung derselben Gestalt! Nur dann sind Medenis' Verse ‚volkstümlich‘ und entsprechen den *daina*-Versen. Was die *dainas* betrifft, bedeutet es – drittens – ebenfalls, daß sich Endzelīns' und Bērziņš' Standpunkte nicht ausschließen. Man kann Bērziņš' ‚Regeln‘ ja als Reflexe eines historischen Prozesses auffassen, dessen Beginn wir nicht kennen. Wie Endzelīns meint, hat die sprachhistorische Entwicklung den Formen einer bestimmten ‚Urgestalt‘⁶⁷ die Gestaltungsgrundlage entzogen. Das setzte einerseits einen *Umformungs*prozeß in Gang, wobei die Sänger bzw. die Rezitierenden – die sozialen und musikalischen Komponenten der *dainas* waren ja durch die Sprachentwicklung nicht ‚tot‘ – bemüht waren, bei mehr oder weniger gleichem Sinn bzw. sozialem Zweck die ursprüngliche Gestalt zu halten und nur die Form zu verändern. Anderer-

Huelmann, Die litauischen und lettischen Arbeitslieder. Ein Vergleich. München 1996, S. 257f., 264-269, 273ff., 279ff. und zur modernen Kritik an Bērziņš ebenda, S. 268.

⁶⁷ Endzelīns denkt es so, als ob es eine *Urform* gebe. Das ist falsch. Umgestaltet werden wiederum Gestalten. Denn auch historisch wird es nicht so gewesen sein, daß man Lieder nur in eintöniger, weil formal schematischer Weise gesungen haben wird, sondern auch in den ‚alten Zeiten‘ wird es für die Sänger die Möglichkeit gegeben haben, aus Formvarianten auszuwählen. Oder anders gesagt: Auch in den ‚alten Zeiten‘ bestand die Produktion einer *daina* nicht nur in Restriktionen, sondern auch in Lizenzen.

seits konnte auf die sprachliche Entwicklung durch Veränderungen in der Gestalt reagiert werden – ein *Umgestaltungsprozeß* wurde in Gang gebracht –, was bedeutet, daß ‚alte Formen‘ nicht eliminiert, sondern umgedeutet wurden. Endzelīns erklärt z.B. den Gebrauch der Deminutive in den *dainas* wie folgt: In einer *daina*-Periode wie *Mans brālītis lepni jāja* (Nr. 3435 bei Barons) konnte *brālītis* auf der zweiten Silbe betont sein, was das parallele litauische *brolytis* beweist, das auf der zweiten Silbe betont ist, da der litauische Deminutiv *-ytis / -yte* die Betonung der *y*-Silbe fordert. Nach Fixierung des lettischen Akzents auf der ersten Silbe erfolgte eine Umgestaltung derart, daß der zweite Akzent des Kolon *Mans brālītis* (also das sprachhistorisch ursprünglich sowieso betonte lange *i* in *brālītis*) eine Nebenhebung in einer Klauselposition wurde. Endzelīns' sprachhistorische Erklärungen zeigen – ungewollt – auch, daß die Reaktion auf die Sprachveränderungen auch auf *Umformungen* beruht, wenn **teka upe* > *tek upīte*, **kungis brauca* > *kundziņš brauca* und **kadu bija viegla diena, mazu bērnu mamuliņi?* > *kad tai bija viegla diena, mazu bērnu māmiņai* werden.⁶⁸ Es beinhaltet wiederum die Umformung *tek upīte* eine *Umgestaltung* der *daina*-Struktur, sobald der Erstsilbenwortakzent als die Norm akzeptiert wird.

Bērziņš hat die Umgestaltung vollzogen; für ihn tragen *upīte* und *brālītis* Nebenhebungen in einem ganzheitlichen Kolon aus $\acute{x} \grave{x} \grave{x} x$. Für ihn sind *ar āzīti ecējam*, *ar abām rociņām* und *caur brālīša vara vārtis* Enklitisierungen in einem jeweils gleichstrukturierten Kolon. Für Endzelīns tragen die Substantive der letzten drei Beispiele andere, ‚alte‘ Betonungen, weil Enklitika nur sein können: finite Verben, Vokative und manche Formen nach manchen Präpositionen.⁶⁹ Für ihn ist der *i*-Vokal, der nach heutiger Sprache fälschlich in Endsilben eingeschoben erscheint wie z.B. der unterstrichene Vokal in *zaļis zīžu nēzdodiņš*, kein Flickvokal, sondern eine alte Endung, die beibehalten wurde, weil sonst die Alliteration zerstört worden wäre und weil eine Umformung *zaļis zīžu* > *zaļš zīdiņu* sinnverändernd wäre. Doch ist erst einmal das Bewußtsein für die alte Form geschwunden (Umgestaltungsprozeß), sind solche ‚alten‘ Beispiele vielleicht die Lizenz dafür gewesen, den *i*-Vokal als Flickvokal auch in anderen Formen zu benutzen. Also wurde ‚dereinst‘ eine wesentliche Umgestaltung initiiert, und die zeitgenössische Gestalt der *dainas* hat als

⁶⁸ Daß es sich hier um reine Umformungen handelt, erkennt man, wie Endzelīns ausführt, auch noch mal daran, daß das erste Beispiel, **teka upe* ..., in einer zur Endkadenz eines Nibelungenlangvers parallelen Position den ursprünglichen auslautenden Kurzvokal entgegen den Lautgesetzen behalten kann (es heißt heute noch: *strauja, strauja upe teka*). Gestalt dominiert Form; die ‚Langversendposition‘ ist offensichtlich ein ganz besonderer Punkt der *daina*-Gestalt.

⁶⁹ *manche*, d. h. solche, die sich durch Sprachvergleich belegen lassen.

deren Folge und Reflex (auch) die genannten Regeln und ihre Funktionen erhalten, die eine produktive Formgebung bei gleicher Gestalt ermöglichen und so eine formale Vielfalt erzeugen.

Medenis nahm gekonnt die metrischen Charakteristika der *dainas* in seine Dichtung auf, um diese volkstümlicher, ‚lettischer‘ erscheinen zu lassen. Doch offensichtlich war es ihm anders als den romantischen Dichtern nicht darum zu tun, die lettischen Volkslieder als solche nachzuahmen. Die Romantiker beabsichtigten Volkslieder in ihre ‚standesgemäße‘ Kunstdichtung aufzunehmen, um diese von als überkommen empfundenen Formen und Normen zu befreien. Medenis hingegen verfolgte bei der synkretistischen Gestaltung seiner Vers- und Strophenformen einen ganz anderen Zweck – einen spezifisch lettischen, d.h. nationalen, und dadurch einen für seine Zeit sehr politischen Zweck: Er wollte nicht einfach ‚nur‘ die Kunstdichtung folklorisieren (*lettisieren*), sondern er wollte zugleich dem lettischen Volk die fehlende *episch-heroische* Volksdichtung geben. Dabei liegt der Schwerpunkt seiner Absicht nicht so sehr auf dem langen Epischen – es gibt einige epische Gedichte von Medenis, aber kein Epos –, sondern auf dem Heroischem in den *kleinen* Formen, welche für das lettische *Volksgut* als charakteristisch galten. Während es im 19. Jahrhundert einige Versuche gegeben hatte, die den Letten angeblich fehlenden Epen zu dichten, war der Platz einer sozusagen parallel zu den ‚weiblichen‘ *dainas* gebauten, *männlichen Dichtung* (Barons), die sich tendenziell heroischen, in jedem Falle aber ausgesprochen erhaben-hehren Themen zuwenden würde, noch unbesetzt.

„Auch in Lettland stellte man sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem ständig wachsenden Interesse an lettischen Folkloretexten, besonders an lettischen Volksliedern (...) die Frage, ob es im Mittelalter nicht auch in Lettland längere epische Lieder gegeben habe.“ In vielen anderen Ländern Europas hatte man solche mittelalterlichen epischen Dichtungen wiederentdeckt. Von daher entstand eine Art Anspruchsdenken bei denjenigen Nationen, die solche Dichtungen nicht zu haben schienen. Man empfand den Mangel; eine ‚anständige‘ europäische nationale Tradition konnte Epen aufweisen. Nach dem Vorbild des finnischen Arztes Elias Lönnrot, der bis 1849 ein Epos aus selbstgesammelten finnischen Volksliedern ‚rekonstruiert‘ hatte, das lange Zeit als genuin altfinnisches Volksepos betrachtet wurde,⁷⁰ gab es einige lettische Literaten, die Ähnliches versuchten: Jēkabs Lautenbachs, bei dem Medenis dann in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts studiert hat,

⁷⁰ Scholz, Die Literaturen (wie Anm. 1), S. 276f. (hieraus das anfängliche Zitat) und S. 264ff. Es galt bei Lönnrots „Kalevala“ der *Ossian*-Effekt.

mit „Zalkša līgava“ (1880), „Dievs un velns“ (1885) und „Niedrīšu Vidvuds“ (1891),⁷¹ F. Mālberģis mit „Staburags un Liesma jeb Veci un jauni laiki“ (1869), Auseklis mit „Čūsku tēvs Zalksis“ (1875/76 verf.) und Pumps mit „Lāčplēsis“ (1888).⁷²

In diesem Zusammenhang beruht Medenis' Dichtung auf einer doppelten Distinktion, die Barons im Vorwort seiner *dainas*-Sammlung vornahm: „Aber sollten die Letten keine längeren erzählenden oder epischen Lieder gehabt haben? In der fernen Vergangenheit wird es wahrscheinlich solche gegeben haben. Solange ein Volk sein eigenes politisches Leben, seine Kämpfe mit benachbarten Völkern hat, so lange treten Dichter auf, die die Taten des Volkes besingen, rühmen. Aber solche Lieder sind keine Alltagslieder über das Leben, das uns jeden Augenblick vor Augen steht, das immerfort sich in gewohnter Ordnung fortsetzt: das sind, sozusagen, sonntägliche Lieder, Lieder über längst vergangene Zeiten, über berühmte Ahnen und deren Taten und Kämpfe. Mädchen konnten nicht Hütnerinnen und Sängerinnen solcher Lieder sein, nach ihrer Art sind diese Lieder dem männlichen Geschlecht (...) zuzuordnen. Mit der Ankunft der Deutschen, mit der Unterdrückung des Volkes bis zur strengen Sklaverei, mußten die Interpreten der epischen Lieder allmählich aussterben und mit ihnen auch die Lieder. Übrig blieben einige Erinnerungen in unseren Sagen und Märchen. Einige epische Dichtungen waren jedoch von lebendigerer Natur, deshalb verblieben sie länger im Bewußtsein des Volkes. Dies waren seltene längere Hochzeitslieder über die Bräuche des Brautraubs, weiter Kriegerlieder aus neuerer Zeit und schließlich die alten religiösen oder mythologischen Lieder, wobei von den letzteren sich wirklich nur einige Bruchstücke erhalten haben.“⁷³ Nach Barons' Auffassung sind die auf ihn gekommenen *dainas* einerseits ‚weibliche Lieder‘, da sie für Barons einen Themenkreis umfassen, der die Lebenswelt von Frauen behandelt, und andererseits ‚kurze Lieder‘. Die Lebenswelt der Männer ist für Barons Krieg, *Taten des Volkes* und politisches Leben; solche *männlichen Lieder* fehlen dann logischerweise im Volksliedgut der Letten. Das Fehlen von *langer* epischer Dichtung in lettischer Sprache hatte man bereits Ende des 19. Jahrhunderts durch Neudichtungen kompensiert; eine ‚Lücke‘, die noch übrig blieb, waren *kurze* epische Lieder – in direkter Parallele zu den ‚weiblichen *dainas*‘. Sie hat Medenis ver-

⁷¹ Medenis hat über Lautenbachs' „Niedrīšu Vidvuds“ wohl als Student näher gearbeitet. Vgl. Bičolis in: Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 352.

⁷² Scholz, Die Literaturen (wie Anm. 1), S. 278ff.

⁷³ Zit. nach der Übersetzung von Scholz, Die Literaturen (wie Anm. 1), S. 277, Anm. 902.

sucht zu schreiben – thematisch anknüpfend an die von Barons erwähnten „Bruchstücke“.

Bei der Bildung seiner Vers- und Strophenformen konnte sich Medenis, was die Form betrifft, von zwei Grundsätzen leiten lassen: Die ‚männlichen‘ Lieder müssen Ähnlichkeiten zu den anderen europäischen epischen Liedern aufweisen, da sie ja, wie Barons anschaulich erläutert, ursprünglich aus derselben Zeit wie jene stammen müßten; und die Lieder müssen die Charakteristika der ‚weiblichen‘ *dainas* aufweisen, da nur diese das ‚typisch Lettische‘ von Volksliedern, die im Prinzip jede Nation besitzt, beinhalten können. So kommt es zu Medenis’ synkretistischen Strophenformen, die alle aus ‚epischen‘ Versstrukturen *und* aus den lettischen *daina*-Charakteristika janusköpfig gebaut sind. Deshalb besteht die überwiegende Zahl seiner Gedichte aus fünf- und sechshebigen Versen (Alexandriner, *heroic couplets*, ‚heroische‘ Quartette und Terzette), und es erklärt, warum Medenis auch gerne alle jene Strophenformen benutzt, die historisch gesehen Epischem zu eigen sind (Stanzen, Balladen). In bezug auf seine historische und literaturhistorische Dimension ist Medenis’ Werk also bisher mißverstanden worden. Es ist thematisch und in bestimmten formalen Aspekten der zweite Versuch, die lettische Lyrik zu folklorisieren, indem es in bezug auf die Gattungen und Arten von Dichtung ein weiterer Versuch ist, die lettische Volkskunst zu komplettieren.

Medenis steht mit seinem Versuch in der Literatur seiner Zeit für sich. Die antiken, quantifizierenden Metren galten als für die lettische Sprache unbrauchbar. Medenis zeigte mit seinen *Medenea* als erster, daß eine an die antike Versifikation angenäherte lettische Dichtung möglich ist – aber nicht in direkter Nachahmung, sondern um den Preis, daß antike, quantifizierende Versformen in syllabotonische ‚lettische‘ unter Beibehaltung einer bestimmten, gemeinsamen Gestalt transformiert werden. Zu groß ist im übrigen der Unterschied zwischen der politischen, sozialen und literarischen Situation seiner Zeit und der Romantik, als daß Medenis eine gleichartige literarisch-philosophische Eigendynamik hätte initiieren können. Zudem ist, wie noch zu sehen sein wird, sein Versuch der Folklorisierung der Gefahr erlegen, thematisch und funktionell vom Nationalen absorbiert zu werden. Denn das Nationale – die Funktionalisierung der Dichtung unter einem Begriff von idealer Nation – war auch Medenis’ Motivation, die für die Wesensbestimmung der Nation so wichtige Volkskunst zu komplettieren.

Thematisch besteht Medenis’ Werk in dem Rückgriff auf die Pseudomythologie des 19. Jahrhunderts – die zeitgenössische Mythenforschung hatte dazu wenig neue Erkenntnisse gebracht, ja die alten Vorstellungen

von den Mythen noch einmal ‚aufgewärmt‘ –,⁷⁴ und hier ist der Einfluß des Werkes von Miķelis Krogzemis zu nennen, der unter dem Pseudonym *Auseklis (der Morgenstern)* publizierte.⁷⁵ Krogzemis ‚erfand‘ aber nicht nur ‚Geschichten‘ selbst, sondern griff wiederum auf epische ‚Darstellungen‘ aus der Pseudogeschichte der Letten und Liven durch Garlieb Merkel zurück. Wenn Medenis ausgerechnet auf die Göttermythologie zurückgreift, dann sollen die Schlüsselwörter dieser Motive in typisch modernistischer Manier die konkrete Aussage eines Gedichts veredeln. Die gedankliche Behandlung eines Themas soll parallel zur Wahl der *heroic*-erhabenen Form den ausgedrückten Gedanken zusätzlich erhaben werden lassen. Die verwendeten mythischen und geschichtlichen Motive sind also funktionalisiert; sie stehen in anderen Funktionen als ‚echte Mythenhandlungen‘, ‚echte Götter‘ etc. in ‚echten Epen‘. Die Tendenz der Funktionalisierung hatte sich bereits in den Epen des 19. Jahrhunderts abgezeichnet, die literarisch durch den Realismus beeinflusst sind: In ihnen stand alleine der ‚Inhalt‘ im Vordergrund (nicht die Form), und der ‚Inhalt‘ waren nicht ‚echte‘ Mythenhandlungen, die das tragische menschliche Schicksal in Abhängigkeit von den Göttern zeigen, sondern die glorreiche nationale Vergangenheit des Volkes, angereichert mit den Charakteristika der Mythen (Götterglaube, Bestimmungsdanken, Heldentum etc.).

Medenis' Vorliebe zur Nationalisierung der Themen zeichnet sich bereits im Gedichtband „Der ewige Tag“ (1927/1936) ab. Die Gedichte las-

⁷⁴ Erst Haralds Biezais hat sich in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wissenschaftlich mit dem beschäftigt, was man wirklich aufgrund der *dainas* über die ‚alten Mythen‘ der Letten sagen kann. Vgl. die Literaturangaben in Anm. 60.

⁷⁵ Krogzemis benutzt als eine metrische Gestalt, die die Gestalt des romantischen Volkslieds ‚lettisch‘ wiedergibt, daktylische Verspaare ohne Reim, die abwechselnd vier und drei Hebungen besitzen. Syllabotonisch gesehen haben die romantischen Volkslieder nämlich abwechselnd Verse zu vier und drei Hebungen, weil der jeweils erste Vers eines tonischen Liedes aus vier 2/4-Takten mit klingender, der jeweils zweite Vers aus vier 2/4-Takten mit stumpfer Kadenz besteht. Da tonische Verse Füllungsfreiheit und die ‚Volkslieder‘ zudem einen obligatorischen Auftakt besitzen, kann die syllabotonische Adaption eines tonischen romantischen Volksliedes theoretisch aus je vier ‚Jamben‘, Daktylen, Amphibrachen oder Anapästten bestehen (je nach Reimen *plus* eine Endsilbe, bei Daktylen und Amphibrachen *plus* Katalexe oder bei Daktylen *plus* Hyperkatalexe). Es gibt aber in jeder Literatur Traditionen zu beachten, die eine Auswahl aus den Möglichkeiten steuern. Medenis stellt sich in Krogzemis' Tradition und greift dessen Form auf. Krogzemis verfaßte auch volkstümliche Gedichte, deren gereimte Verse aus vier ‚Trochäen‘ mit männlichem Reim bestehen – also als *daina*-Nachahmungen gelten können. Gekonnt faßt er dabei die letzten drei Silben unter ein Wort, so daß die letzte Silbe Nebenhebung – oft zudem auf einer Länge – wird. Hier sind schon in Ansätzen Medenis' Klauseln erkennbar, und damit ist von Krogzemis ein Vorbild geschaffen worden, wie folkloristische Formen in der Kunstlyrik adaptiert werden können. – Vgl. insgesamt zu Krogzemis: Scholz, Die Literaturen (wie Anm. 1), S. 241 ff.

sen sich grob in Liebes- und in frustrierte Lyrik teilen. Letztere sind von dem Drang zur Gefühlsaussprache bestimmt und berühren existentielle Fragen, die auf Medenis' Erlebnisse im Ersten Weltkrieg beruhen. Die Liebesgedichte sind ausgesprochen idyllisch. In ihnen kommen die Charakteristika von Medenis' Dichtung zum Vorschein: Der zurückhaltend-sparsame Gebrauch von Bildern; die an der Romantik orientierte Vorliebe für Musik; die starke Zentrierung auf die Gedankenführung der Gedichte (der Einfluß der Ependichtung des 19. Jahrhunderts), eine Gedankenführung, die Medenis in einer sehr präzisen Weise beherrscht; und die Tendenz zu Lautinstrumentierung und zu Symbolen, die Erinnerungen wachrufen (der Einfluß des Symbolismus). Im Gegensatz zu den späteren Liebesgedichten sind die Sonette des Frühwerks in ihrer Aussage nicht sehr originell, wenn auch die Gedichte aufs Ganze immer sehr schön zusammengefügt sind: *Ich möchte in mir fühlen – bis ich ins Totenreich gehe, / Wie die Minne wächst und nur zu Dir eilt, / Und mit ihrem Wachsen erhebe ich mich selbst, // Ewige Schönheit bindet (meine) Seele an Dich.*⁷⁶ Der Gedanke der Vervollkommnung des männlichen Liebenden durch die Schönheit und das weibliche Du entspricht ebenso dem Konzept der romantischen Liebe, wie es verschiedenen Vervollkommnungsbewegungen des Menschlich-Männlichen vom Beginn des 20. Jahrhunderts entspricht. Die Sonette des Spätwerks, in denen Frau Lettland Objekt der Liebe ist, knüpfen daran an.

In den sechs Jahren, die zwischen den Sammlungen „Der ewige Tag“ und „Der Schleifstein“ (1933) liegen, haben sich die Inhalte, Themen, Aussagen von Medenis' Dichtung verändert. Im Zentrum steht jetzt ein kriegerisch-heroisches Leben, das Aufgehen des Kriegsleids in ‚vaterländischen Werten‘, Erinnerungen an den Unabhängigkeitskrieg und das ‚männliche‘ Gefühlsleben der Soldaten von einem äußeren Standpunkt. Den neuen Themen entsprechend haben die Gedichte einen starken narrativ-epischen Charakter. Es herrscht in „Der Schleifstein“ keine Gefühlsaussprache oder Gedankenlyrik vor, sondern die Lyrik versucht Wirklichkeit zu gestalten – zweifelsohne eine sehr martialische und aus unserer heutigen Sicht auch sehr konforme Wirklichkeit. Medenis' klassizistische *brevitas* und seine ‚realistische‘ Dichtweise passen aber gut zu dem darstellenden Duktus der neuen Sammlung. In „Kaujas vakars“ („Der Abend der Schlacht“) ist es „der Schleifstein, den die jungen Männer drehen“, welcher „ein Lied singt“, an das sich der Dichter in den folgenden Strophen erinnert. Es ist die Geschichte des Momentes vor einer Schlacht zwischen Schwarzen Reitern und nur mit Sensen Bewaffneten –

⁷⁶ Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 119.

den jungen Männern, die eben erst ihre Sensen auf dem Schleifstein geschärft hatten. Nur von Ferne und anhand von Geräuschen wird erkennbar, was in der Schlacht selbst passiert; offen bleibt auch der Ausgang der Schlacht, wobei die martialischen Konsequenzen nicht ausgeblendet werden (der Einfluß modernistischer, antiästhetischer Bestrebungen). Wie die friedlichen Sensen zu tödlichen Waffen werden können, so kann auch die dargestellte Naturszenerie ‚unglaubliche‘ Veränderungen erfahren: *Und es erscheinen – die Toten, die die Länder der Jenseitsmeere / für den Sieg einmal lebendig über die Wellen hierherjagen, / Jetzt weichen die Dünen, die der Wind wie die Furche die Pflugschar / Aus den Lebensgründen hierhin und dorthin wirft.* Die Natur könnte jäh Schauplatz der unfriedlichen Ereignisse werden; sie könnte selbst unfriedlich werden. Die (noch friedliche, aber veränderte) Natur steht zu dem (kriegerischen) menschlichen Bereich der anderen Strophen parallel, denn noch hat auch die Schlacht der Männer „mit den Sensen des Todes auf den Schultern“ nicht begonnen. So werden die menschlichen Kriegstaten als natürliche behauptet. Die Brechung der vergangenen Geschichte durch die Erinnerung einerseits und die Auslösung der Erinnerung durch einen gegenwärtigen Schleifstein andererseits ermöglichen, daß, wenn es früher so war wie beschrieben, es auch heute wieder so sein könnte. Durch seine Erinnerungsfunktion ist der Schleifstein ästhetisch gesehen ein Symbol.

Andere Gedichte aus der Sammlung „Der Schleifstein“ lassen deutliche politische Positionen erkennen. In „Legenda“ („Eine Legende“) werden die Soldaten als der eigentliche Souverän des Staates dargestellt. „Strēlnieki Kreml“ („Die Schützen im Kreml“) eröffnet eine kleine Reihe von Phantasien, in denen (lettische) Schützen Rußland zu bezwingen oder in Schach zu halten scheinen. Die Ausführung des Themas läßt aber erkennen, daß es Medenis ein Beispiel für die Macht ist, die die lettischen Soldaten besitzen sollen. Vergessen wird, daß z.B. Lettische Rote Schützen als Lenins Elitetruppe auch gegen Lettland selbst gekämpft haben. Die Geschichte hat für Medenis eine ahistorische, gegenwartsbezogene Funktion. In den Gedichten des zweiten Teils der Sammlung, die zu Medenis' soldatischer Gefühlslyrik gehören, ist die romantische „Melodie“ der vorherigen Gedichte zum (Volks-)„Lied“ geworden, das die Letten – natürlich Landbewohner – weckt, anspornt und vereinigt: *... im Lied erzittert die Luft, / Inleute, Nachbarn hören es und fangen die Lust auf. / In tausend Widerklängen durch Nadelwald, Veen und Gefilde / Fliegt das Lied hin wie ein frischer Windstoß, / Es schallt wie ein Schlachtruf durch das ganze Land: / Rühre dich, Hauswirt, (ruhiger) Schlaf wird nicht durch Geld erkauf, / Wer am Morgen früh aufgestanden ist, wird den Tag*

*über munter sein.*⁷⁷ Die Idee des vereinigenden Gesangs ist somit nationalromantisch geworden und unterstützt die Inszenierung der gerade zur Tradition gewordenen Sängerrfeste.⁷⁸ Das *Lied* ruft zur Arbeit, zur Tat und zur Wachsamkeit unter Verherrlichung des harten Bauernlebens und um den Preis einer simplen Moral. In „Vētra“ („Der Sturm“) ist der Sturm Symbol für eine mächtige Bewegung (*Ach Sturm, böses Tier, ich rieche deinen Duft, / Du umarmst [uns oder den Menschen] in mächtigem Atem wie in Minnegier*), die ein neues Zeitalter ankündigt (*Die Zeitalter aus Gold und Stahl vermischen sich, / Und es öffnet sich eine Unendlichkeit, wo der Mensch seinen Fuß hineinsetzt*). Der Gedanke ist programmatisch.

Im dritten Teil der Sammlung „Der Schleifstein“ kehrt Medenis unter Verwendung von z.T. klassizistischen Formen, Gattungen und Elementen zur Liebesthematik erneut zurück. In „Mīlestības posts“ („Liebesnot“) überrascht das nach Hause kommende lyrische Ich seine Geliebte – wobei, wird nicht gesagt, so daß unklar bleibt, ob Eifersucht und Liebesnot berechtigt sind. „Die Mīķelnīcas“ (eine Pflanze aus der Familie der Asters) ist eine Idylle: *Wende nicht den Blick fort vom alten Haus. / Hier ist es gut, es gibt nichts, warum man fort gehen sollte. / Nimm lächelnd die Geschenke des Herbstes entgegen, – / Die Mīķelnīcas blühen*. Objekt der Liebe ist keine Frau, sondern die Heimat (das *alte Haus*), Lettland. Erstmals wird der Gedanke an eine Flucht geäußert, der dann in der nächsten Gedichtsammlung von Medenis (in „Die Macht“) breiteren Raum einnehmen soll und dort entschieden abgelehnt wird. So entschieden erscheint „Die Mīķelnīcas“ allerdings noch nicht: Die Stimmung der Natur, die ja den Winter (Untergang, Tod) erwartet, ist melancholisch. Das Oxymoronverhältnis, das zwischen dem Lächelnollen und den Herbstgeschenken, die das drohende Unglück anzeigen, entsteht, enthält etwas von einem existentiellen Gedanken, der auffordert, mit Contenance seinen Untergang zu akzeptieren oder zu bewältigen.

In der Sammlung „Die Macht“ (1936) wendet sich Medenis in verschärfter Form nationalen, politischen und soldatischen Themen zu, die oft kräftig von Tapferkeits- und Durchhaltungemoral getränkt sind. In „Sauciens“ („Der Ruf“) soll das Heimatland nicht an die Deutschen verkauft werden – die nationalsozialistischen politischen Absichten waren inzwischen bekannt und die deutsche Minderheit in Lettland konnte davon entsprechend berührt werden. Aber auch antidemokratische Strömungen

⁷⁷ Ebenda, S. 200.

⁷⁸ Das 7. Liederfest hatte 1931 stattgefunden. Davor hatte es 1910 und 1926 Liederfest gegeben; weitere fanden 1933 und 1938 statt.

der Letten selbst waren mit Ulmanis' Errichtung eines autoritären Regimes 1934 institutionalisiert worden, wenn auch diese Gestaltung nicht von einem neu aufsteigenden Demagogen ausging, sondern von dem Staatsgründer von 1918. Das hatte politisch die Aufwertung der ‚alten Kämpfer‘ (auch Medenis war einer; er bekam jetzt als solcher eine Landzuteilung) zur Folge: Ulmanis stützte seine Herrschaft auf die Armee, und unmittelbar zur Seite standen ihm Offiziere, die bereits im Freiheitskrieg eine führende Rolle gespielt hatten.⁷⁹ Medenis mäßigt in „Der Ruf“ nicht, sondern polarisiert die Fronten: *Laß mich nur nicht sehen den Tag der Schande, / An dem ganz zuletzt – Volk! – die Freunde der Hinterlist / Dich auf den Markt führen, um dich nackt den Deutschen zu verkaufen, / Den in ewig Gebaßten*. 1933 war eine Organisation namens „Feuerkreuz“ („Ugunskrusts“) gegründet worden, „die bald darauf nach einem Verbot in ‚Donnerkreuz‘ („Pērkonkrusts“) umbenannt wurde. Ihr Begründer war Gustavs Ceļmiņš, der (wie Medenis; S. K.) 1918/19 als Freiwilliger in einer Studentenkompanie am Freiheitskrieg teilgenommen hatte. Die Mitglieder des ‚Pērkonkrusts‘ (...) grüßten mit erhobenem rechten Arm und dem Ruf ‚Kampf Heil‘ („Cīņai sveiks!“). Ein extremer, aufgebauschter Nationalismus mit antisemitischen und antideutschen Akzenten verherrlichte unter der Parole ‚Lettland den Letten‘ die lettische Vergangenheit, steigerte sich hier und dort sogar nach der Forderung nach einer arteigenen lettischen Religion und huldigte einer verschwommenen Agrarromantik und dem Führerprinzip.“⁸⁰ Der „Pērkonkrusts“ wurde 1934 verboten. Medenis' Dichtung greift ein Gedankengut, wie es der „Pērkonkrusts“ vertrat, auf.⁸¹ In „Indrānu oši šalc“ („Die Eschen des [Gottes] Indrānu rauschen“) wird erstmalig ein tieferer Bezug zur lettischen Mythologie hergestellt. Das Gedicht ist eine Art Weissagung, das unter Verwendung der symbolistischen Sonnenmetaphorik von einer goldenen Zukunft spricht. Die Gedanken an eine Flucht in politisch bedrohlicher Situation sind mit dem Zyklus „Jauna dzīve“ („Ein neues Leben“), zu dem das Gedicht gehört, wie weggewischt und neuer nationaler Optimismus dominiert: *Volk, ein neuer Herrscher ist gekommen und hat dir den Gedanken unbeschreiblicher Größe eingehaucht. / Trete ihm heiter in die Fußstapfen, er führt uns zu größerem Leben! (...) Die Sonne steigt auf den Himmelsberg, und die Erde hebt sich ihr entgegen. / Erhebe dich,*

⁷⁹ Georg von Rauch, Geschichte der baltischen Staaten. 2. Aufl., München 1977, S. 148 f.

⁸⁰ Ebenda, S. 147.

⁸¹ Formal leitet „Der Ruf“ eine Reihe von Gedichten mit stark antikisierenden Formen ein, wobei es eine Form der sapphischen Odenstrophe benutzt, die in Lettland eine längere Tradition hat. Vgl. Jānis Rudzītis, Sapfo strofa latviešu dzejā [1933] (Die Sappho-Strophe im lettischen Gedicht), in: Ders., Raksti (wie Anm. 62), S. 803 ff.

Volk, mit ihr: Es ruft dich sich zu erheben sogar ein Gott! Mit dem neuen Herrscher ist der zeitgenössische Staatspräsident Kārlis Ulmanis gemeint. Apotheotisch wird von ihm die nationale Vervollkommnung erwartet und vom Dichter zu seiner Nachfolge aufgerufen – Medenis kann sich den Wirklichkeiten und Werten des Ulmanis-Regimes deshalb ergeben, weil es *seine* Wirklichkeiten und Werte sind. Der Gott *Indrānu*, der für die Richtigkeit der irdischen Vorgänge mit seinem Wort bürgt, ist pseudomythologisch.

Erst mit dem Zyklus „Varoņu laukos“ („Auf den Heldenfeldern“) stehen die Gedichte in den volkstümlichen Medenis-Strophen. „Auf den Heldenfeldern“ beinhaltet mehrere epische Gedichte („Die Modoner[truppe]“, „Die Modoner nehmen Rīga ein“, „Die Soldaten der Aiviekste“, „Oberst Kalpaks auf dem Burgberg von Ūbāni“, „Die Wacht am Nemunas – ein litauisches Greuel-Lied“), die die Schlachten des Ersten Weltkriegs besingen, wobei es Medenis um eine Legitimierung und Sinngebung des ‚alten‘ Krieges geht. Die Kriegsgreuel werden deshalb gar nicht gezeugnet, sondern auf einer ‚höheren Ebene‘ als lohnenswert, heldenhaft und männlich erachtet. Jetzt sind es der Krieg selbst und seine Führer, die apotheotisch verklärt werden: *„Wehe, erhebe dich, Žemaitē, aus schwerem Schlaf! / Es ruft dich, es weckt dich der Großfürst, / Der in den Schlachten lang-lange Jahre führte!“* (...) *Es laufen hinaus die Greise, die Soldaten, die Kinder, / Sie erblicken den Himmel in Purpurlicht, / (Und) In diesem Licht (wiederum) den Herrscher aus alten Zeiten, / Wie er in den Sagen erwähnt wird ...*⁸² Die epischen Gedichte sind nicht realistisch-narrativ in dem Sinne, daß sie eine längere, komplizierte Fabel mit logischer Konsequenz verfolgen würden. Vielmehr wählt Medenis geschickt bestimmte Schlüsselszenen aus, die eine durch emotionalisierte Dialoge und eine aufs wesentliche beschränkte Handlung gesteigerte Dramatik vermitteln. Die ‚übrigen‘ Zusammenhänge muß man erschließen oder bereits kennen.

Mit dem Zyklus „Labiē kaimiņi“ („Die lieben Nachbarn“) versucht Medenis in Anlehnung an Horaz’ „Carmina“ ein „Erstes Buch der Satiren“ zu schaffen. Die Person des Dichters selbst rückt aber in den Vordergrund der Verssatiren. In „Metra Pythiambica“ hat er Schwierigkeiten, ein Gedicht in einem dem antiken Metrum Pythiambicum, dem Metrum von Horaz’ Epode 16, entsprechenden lettischen Vers zu schreiben. Plötzlich jedoch fällt ihm ein: *Jungens! (bringt) paarweise die Fuhre Holzscheite und die Birkenreisigbesen hierher! (...) Heute wird die Sauna angeheizt, denn der Samstagabend ist gekommen, / Und ihr sollt (auch)*

⁸² Medenis, Raksti (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 85.

ein Faß Bier für einen starken Geist (hierher)rollen! Und in der Sauna dann kommt es ihn an: ... es ist eine Freude die weißen Hände zu waschen / Und (dazu) noch die Heldenmetren zu hören, die die Reisingbesen auf den Rücken schreiben. / He, Jēkabs, in einem Streich! gieß noch (etwas) auf die heißen Sträucher, / So daß die Luft brennen möge. Zack – Metrum Pythiambicum primum, / Und das andre Mal – zock – Metrum Pythiambicum secundum! Gelobt sei Gott!

Mit den Zyklen „Mājās“ („Zu Hause“), „Gadskārta“ („Der Jahreslauf“) – aus der Sammlung „Die Macht“ – und „Teiksmu raksti“ („Sagenschrift“) und „Mežs un upe“ („Wald und Fluß“) – aus der Sammlung „Sagenschrift“ (1942) – ist der Höhepunkt von Medenis' Schaffen erreicht. In den vier Zyklen kehrt Medenis zu idyllischer Dichtung zurück. Unter dem Einfluß einer politisch schwierigen Zeit, später unter dem Einfluß der wechselnden Besetzungen Lettlands während des Zweiten Weltkriegs enthält sich der Dichter jedes ‚offenen‘ nationalistischen Standpunkts, jedes ‚offenen‘ politischen Ratschlags und jeder soldatischen Erinnerung. Das Ergebnis sind zutiefst romantische – neoromantische – Gedichte, die mit ihrem einerseits existentiellen, andererseits ‚lettischen‘ Blick auf die Welt und mit ihrer gekonnten volkstümlichen Gestaltung eine Entwicklung fortsetzen, die *auch* im bisherigen Schaffen Medenis' angelegt war. In „Ramave“ („Der Trost“) soll eine Birke *das höchste Tor* öffnen, das die – wohl vollkommene – Sicht in einen geistig-historischen Bereich eröffnen würde. Dies Streben nach einem Allwissen oder Allverstehen bleibt aber – anders als es Medenis' vorherige Gedichte so oft im Zusammenhang mit dem Nationalen verheißen hatten – eine unerfüllte und unerfüllbare Bitte an den Baum: *Es heben die Wipfel an zu rauschen, es kommt der Abendwind. / Schwere Schatten schlagen ins Gesicht. / Der Flügelschlag des Herbstes, – (ist er) schon da ...? / Birke, mein Trost, öffne das Tor der Lieder!* Das Allwissen ist vor dem Tod (*Herbst*) nicht zu erlangen, aber *das höchste Tor* ist zugleich *das Tor der Lieder*: Nur der Poesie wird höchste Einsicht zuteil und nur sie wird den Tod bezwingen – so hofft der Dichter. Die Idylle „Varenība“ („Die Macht“) kennt nicht mehr den Gegensatz der Gefühlsaussprache, *Empfindung (Ich) : Natur (Bildbereich)*, sondern der Dichter nimmt einen erhöhten Punkt in der Natur ein, der ihm eine Überschau über Volk und Zeit ermöglicht, so daß ihm die großen Zusammenhänge und seine Rolle darin sichtbar werden: *Unten das Dunkel, oben das Licht, / Im Mittelstück der Welt, Gott, dein Lied. // Ich schmiede die Lieder Gottes an die Klippen der Macht / Und nehme mir einen Augenblick Seine Leben zum Teil, – / Ich werfe eine Brücke über die Zeiten, / Und gehe in Richtung auf das friedliche Gefilde des Jenseits.* Die Aussage ist ambivalent: Zwar ist der Dichter gottähn-

lich, aber er führt ein beschränktes menschliches Leben und offeriert seine Kunst der gefährlichen Macht. In „Zemdega“ („Der Erdbrand“) sind es die Naturgewalten, die die Agierenden in einer saga-haften Schlacht sind, welche in einem Trockenmoor wütet. Der Donner entzündet das Moor, und es kommt zum Brand. Der wiederum vernichtet die Bäume, die in ihrer Not um die Wässer der Daugava bitten. Drei *siebenfarbige Regenbögen* bringen dann *die schwarzen Meeresströme*, aber der Krieg und das Feuer, *vom Donner beständig angefacht*, wüten weiter, bis alles vernichtet ist. Übrig bleibt *ein stiller See an nebligem Morgen*, an den ein Waldarbeiter tritt: *Er hob die Axt, er fällte ein Boot; / Er sah: der heiße Atem der Sonne / Lief über das Wasser in goldenen Bögen.*

Der Zyklus „Der Jahreslauf“ besingt neun Feste, die einem heidnischen Festkalender entstammen könnten. Dem Zyklus vorausgegangen war der kleine Zyklus „Vaterlandsfeste“, in dem von Medenis bereits an einer gleichen, bloß national ausgeführten Thematik gearbeitet worden war. „Der Jahreslauf“ umfaßt „Fastnacht“, „Groß(fest)tag“ (bedeutet sonst „Ostern“), „Ūsiņš-Nacht“, „Māra-Tag“, „Jumis-Bettung“, „Totennacht auf Medeņi“, „Mārtiņš“, „Winterfest“ (bedeutet sonst „Weihnachten“) und zwei Gedichte für das Johannis-Sonnenwendfest, „Der Līgoliedersänger“ und „Jānis’ Frau“. Dadurch, daß die Titel der Gedichte, die Feste bezeichnen, nicht im wie sonst im Lettischen bei Festtagsnamen üblichen Plural stehen, erscheinen die Gedichte auch als Wiedergabe von tatsächlichen Handlungen der jeweiligen Festgötter bzw. der agierenden Menschen. „Der Jahreslauf“ ist nicht einfach nur die Abfolge von Jahreszeiten, sondern – ganz entsprechend der Ordnung in Barons’ *daina*-Sammlung – die Abfolge von menschlichen Handlungen in Übereinstimmung mit den Erfordernissen der Natur. So sind die Festtage Tage der Liebe und durch den sozialen Rahmen der Feste in eine Regelmäßigkeit gebracht: Ostern ist das Fest, an dem die Liebe erwacht, Ūsiņš bringt den Frühling und das erste Stelldichein, Jāņi klärt die Treue, Māra dankt der Fruchtbarkeit, Jumis begleitet die Zeugung, es folgen noch die Anerkennung des symbolischen Todes, die Ankunft des Krieges (der zugleich der Krieg des tötenen Winters gegen die Natur ist) und das Winterfest, das als freundlicher Gast in jedes Haus kommt. Der Zyklus schließt ab mit einer *Verheißung*, die davon berichtet, was sich schon erfüllt hat (*Erfüllt ist die kluge Verheißung des Auseklis: / Unsere Landsleute haben das Wort der Einheit gerufen!*), und davon, was sich noch erfüllen wird: *Wenn Europa, das zertrümmerte, das alte, zusammensinken wird, – / Du (Riga) wirst dem zukünftigen eine neue Seele geben, / Indem du laut das folgende Wort rufen wirst, / Weißes Lettland, teures Vaterland!*

In den Zyklen „Sagenschrift“ (d.h. eine Schrift aus Sagen-Schriftzei-

chen, wie z. B. eine Runenschrift aus Runenschriftzeichen besteht) und „Wald und Fluß“ geht es Medenis um den Wahrheitsgehalt und die Wirklichkeit von Legenden und Liedern.⁸³ Das Gedicht „Saules koks“ („Der Sonnenbaum“) trägt mit der Sonne als Symbol für eine bessere Zukunft wieder symbolistische Züge. Die nur z. T. aus den *dainas* stammenden Vorstellungen von dem, was beim Sonnenbaum an sehr poetischen Naturereignissen passiert, bekommen eine politisch-existentielle Note der Hoffnung, wobei der Sonnenbaum *in* seiner Gegenwart und *durch* seine Gegenwart die Funktion trägt, die goldene Zukunft oder das zukünftige Heil *schon jetzt* präsent zu machen: *Es regnet durch dein Herz / Ferner Zeiten Alter; / Du hörst das Rauschen neuer Tage / Du rauschst der Morgenröte entgegen.* Dennoch ist die Interpretation des Sonnenbaums als Zukunftssymbol – oder etwa gar als Symbol nationaler Zukunft – nicht zwingend. Der Sonnenbaum ist nämlich auch der Baum des sich Wunders: *Ein Kind du – streck die Hand aus, – / Es blitzt der Schimmer der Zweige allein: / Vollbracht ist der höchste Bogen des Himmels, / Ūsiņš springt vom Pferd.* Und er ist der Baum des Nachdenkens: *In der Nacht irrst du zu dir, / Geh hinaus in die blaue Morgenröte, – / Es hebt der Sonnenbaum über dir wieder / Seine Blätter im Wind auf und nieder.* Damit eröffnet sich ein Problem der meisten Gedichte der vier Zyklen des mittleren Werks Medenis: Sie können politisch gelesen werden, sie könnten durch eine politische Symbolik entziffert werden, sie müssen es aber nicht zwingend. Medenis hat mit ihnen eine vielfältige und vielfältig rezipierbare, volkstümliche Poesie geschaffen. „Mīlnieces rīts“ („Der Morgen einer Galanin“) aus dem Zyklus „Wald und Fluß“ ist ein den litauischen *dainos* nachgebildetes Zweiglied. Medenis hat mehrere solcher Zweiglieder geschrieben. Eine Liebende bittet den Fluß, die Birke, den Wind, den Morgenstern und die Erdmutter, ihre Liebesqualen hinfortzunehmen, aber die Angesprochenen lehnen das ab. So ‚singt‘ sie z. B.: *Morgenstern, der du untergehst und verlöschst, / Lösche auch mich aus, führe mich aus meinem Haus der Not! / „Ich werde dich nicht auslöschen, deinen Platz / Werde ich zugleich mit meinem Untergang mit Sternen bedecken, / Selbst werde ich im Wohlgefühl der Dämmerung neu erglühen!“*

Medenis findet in den Zyklen „Sagenschrift“ und „Wald und Fluß“ tatsächlich einen zum lettischen Volkslied sehr ähnlichen Weltzugang: Es werden keine Klagen geführt, sondern die Welt ist in ihrem Sosein akzeptiert; es findet keine Gefühlsausprache statt, wenn auch Gefühle ‚von außen‘ beschrieben existieren; die Natur und ihre Beschreibungen beste-

⁸³ Vgl. das den Zyklus „Sagenschrift“ einleitende Gedicht mit gleichem Namen ebenda, S. 203 f.

hen aus Selbstzweck, nicht als Bildbereich, der menschliches Innenleben entäußert; es gibt keine epische Handlung, keine Narratio, allenfalls Szenen oder Situationen, die knapp beschrieben werden; bisweilen gibt es einige dramatische Elemente; es scheinen existentielle Fragen deshalb behandelt zu werden, weil Mensch und animierte Natur in einen großen Weltkontext eingesponnen sind – anders als in Medenis' vorherigen Gedichten werden die existentiellen Fragen aber nicht explizit ‚besprochen‘ oder gar ‚beantwortet‘; in welche Richtung die Zusammenfügung der in ihrem Sosein dargestellten Elemente zu interpretieren ist, bleibt offen; Dinge, Menschen, Erscheinungen werden ‚einfach‘ *besungen*. Diese Verfahren unterstützen den Eindruck, man habe es hier mit ‚männlichen‘ *dainas* zu tun. Genau das war auch Medenis' Ziel. Zu dem hochpoetischen Ausdruck der Zyklen „Sagenschrift“ und „Wald und Fluß“ hat Medenis nicht wieder zurückgefunden.

Mit den Zyklen „Velētājas“ („Die Bleuerinnen“; diejenigen, die beim Wäschewaschen am Fluß die Wäsche mit einem Waschbleuel bearbeiten), „Aiviekstes teikas“ („Die Sagen der Aiviekste“) und „Daugavas teikas“ („Die Sagen der Daugava“) hat Medenis eine Reihe von sehr schönen, zügig gereimten Vermärchen geschaffen. In dem Vermärchen „Dvēseļu namā“ („Im Haus der Seelen“) gestaltet Medenis Motive und Fabelteile aus Lautenbachs „Niedrīšu Vidvuds“ neu. Die Sammlung „Sagenschrift“ schließt mit dem Zyklus „Gesichter der Jahre“, der thematisch an die Gedichte vom Beginn der 30er Jahre anschließt. Wieder verfaßt Medenis nationale und soldatische ‚Erinnerungen‘ und schreibt eine Reihe von Lobgesängen auf Lettland. In „Die Gemeinde der Sänger“ greift er auch noch einmal das Lied bzw. das gemeinsame Liedersingen als Idee von der Einheit Lettlands und der Letten auf. „Gesichter der Jahre“ zeigt, daß es während der deutschen Besatzung Lettlands offensichtlich wieder möglich war, Patriotismus zu zeigen, wenn auch nicht in extremer nationaler Form. Vaterlandsliebe im Rahmen der offiziellen Linie mußte geradezu willkommen sein, da so der ‚gemeinsame‘ Feind Rußland sein konnte. Die Sammlung „Die Rose von Tērande“ (bis 1945) folgt einem solchen, an die neue politisch-militärische Konstellation angepaßten ‚abstrakten Patriotismus‘. Neben einer Reihe von Märchen- und Fabelstoffen ist der überwiegende Teil der Gedichte der Vaterlandsliebe, dem soldatischen Leben, der glorreichen Vergangenheit, die wiederaufleben könnte, und gegen Ende der Sammlung einer Untergangs- und Abschiedsstimmung, dem Leid der fliehenden Menschen sowie der Frage verpflichtet, was nach dem Krieg kommen wird. Medenis hatte wohl die Hoffnung, nach dem Krieg werde Lettland wiedererstehen (vgl. z. B. „Jaunā sieva – Die neue Frau“, „Atgriešanās – Rückkehr“ u. a.). Ein großer Teil der Dich-

tung der Sammlung „Die Rose von Tērande“ sind nicht nur historische Stoffe, sondern auch Medenis' Balladen. Die Wahl dieser Darstellungsart enthebt Medenis des Problems, einen expliziten Standpunkt in der schwierigen Gegenwartssituation zu beziehen (wie er es doch früher in seinen Gedichten so deutlich getan hatte), ohne daß ein gewollter Bezug der dargestellten historischen Stoffe zur Gegenwart verborgen bliebe. Das Poem „Uzvara pie Daugavas“ („Der Sieg an der Daugava“) greift z. B. den Stoff einer Schlacht auf, die der Polocker Fürst Boris im Jahre 1106 im Landstrich Zemgalen gegen Deutsche und Letten – gegen die damaligen Herren des Landes und ihre Soldatenknechte – verlor. Der implizite Bezug zur Gegenwartssituation wird in diesem Fall noch einmal durch die Veröffentlichung des Poems besonders deutlich: Das Poem war der lettischen Legion der deutschen Armee gewidmet und wurde 1944 in „Die Zukunft“, der Zeitschrift dieser Legion, erstveröffentlicht.

Die Sammlung „Der Kranz von Daugavgrīva“ (1947/48) und die sibirischen Gedichte (1949–1953) bilden noch ein beachtliches Teilœuvre. Zahlreiche Balladen schließen an den Zyklus „Die Rose von Tērande“ an, jetzt jedoch mit ‚neutraleren‘ Themen und entsprechend subtileren Aussagen. Zu den sibirischen Gedichten gehört auch das Poem „Dižvasara“ („Der erhabene Sommer“) in drei langen Gesängen, das Motive aus dem lettischen Landleben idyllenhaft behandelt. In einigen sonettähnlichen und in den wenigen volksliedhaften Gedichten versucht Medenis an die Entwicklungen seiner Zyklen „Sagenschrift“ und „Wald und Fluß“ anzuschließen (vgl. z. B. „Mežinieci – Die Jägerin“). Er findet aber nicht mehr zu der gestalterischen und bildhaften Tiefe von einst zurück. Die meisten Gedichte sind wieder Gedankenlyrik und Gefühlsaussprache – damit schließt Medenis an sein Frühwerk an, was auch schon die sonettähnliche Form der überwiegenden Zahl der Gedichte anzeigt. In der Regel wird ein einleitender, expliziter Gedanke in der Folge des Gedichts in einem knappen Bild illustriert. Die Gedanken und Empfindungen der Gedichte kreisen um Verlust, Vergänglichkeit und eine melancholische Stimmung. Elemente der lettischen Mythologie bzw. Pseudomythologie sind weiterhin fester, koloraturierender Bestandteil der Dichtung. In „Rīts“ („Der Morgen“) werden zunächst knapp die Naturerscheinungen eines Johannis-Morgens beschrieben, darunter auch *Schatten der Traurigkeit*. Auf diese hin argumentiert das lyrische Ich: *Weil das Herz weiß: du warst hier so nahe, / Daß die Blätter unsere Kränze berührten, / Und du flochtest dort deinen Atem wie Blüten! // Und dennoch gingst du ohne eine Nachricht zu hinterlassen, / Als ob du es vermocht hättest das Feuer der Liebe zu löschen, // Und auf einem Berg lächeltest du als einzige die Sonne an.* Das angesprochene Du könnte eine reale weibliche Person sein,

der die Liebe und Erinnerung des Dichters gilt. Es könnte im romantischen *code* gelesen Gott bzw. ein Gott sein, der in einem Baum wohnt und sich offenbart. Es ist aber Frau Lettland, die hier Objekt der Liebe, Erinnerung und Apotheose durch die Naturerscheinungen ist. Der Dichter hat den Glauben an sein nationales Lettland nicht verloren; es ist und bleibt ideales Ziel und Möglichkeit zur Vollkommenheit, was die Sonnen-symblik des Kodaverses unterstreicht.

In der Romantik hatten literarische und nichtliterarische Texte dazu beigetragen, ausgehend von der Konstruktion des Privaten ein Bewußtsein für die Idee der Nation und des Nationalen zu schaffen. Literatur war das Medium dieses ‚Diskurses‘, und als solches bestimmte es die *codes*, derer sich die Bewußtseinsbildung bediente. Ab einem bestimmten Punkt war ‚Nation‘ und ‚Nationales‘ gestaltete, intelligible Wirklichkeit geworden. Jetzt ging es darum, diese Wirklichkeit zu entäußern und zu realisieren, d. h. zu institutionalisieren. Mit der Unabhängigkeit ihres Landes nach dem Ersten Weltkrieg war für die Letten dieser Realisierungsprozeß abgeschlossen. Doch die intelligible Wirklichkeit von ‚Nation‘ und ‚Nationalem‘ war deshalb ja nicht aufzugeben wie ein Joghurtbecher, den man wegwirft, weil der Inhalt seine geplante Bestimmung erfüllt hat. Wirklichkeitskonstruktionen sind Inhalt und Transportmittel zugleich und können deshalb nicht (so) einfach aufgegeben werden. Nun kehrte sich das Verhältnis von Literatur und Nation um. ‚Nationales‘ hatte das Primat, und in ihre latent wiederzukunftskonstruierende Gegenwärtigkeit mußten sich alle anderen Disziplinen, so auch die Literatur einfügen.

Bērziņš rechtfertigte seinen ahistorischen Blick auf die *dainas*-Formen mit der Vollkommenheit, die die *dainas* für ihn hatten, weil seine Gegenwart gegenüber früheren Zeiten geistige und menschlich-nationale Vollkommenheit besaß. Da die *dainas* für ihn typischer Ausdruck oder Charakteristikum des Nationalen waren – Bērziņš verwandelt eine Idee der Romantik, indem er statt des romantischen ‚typischer Ausdruck des (einfachen) Volkes‘ ein zeitgenössisches ‚typischer Ausdruck der Nation‘ setzt, was nicht dasselbe ist, aber von ihm so gesehen wurde –, mußten auch die *dainas* insgesamt eine Vollkommenheit darstellen. Diese Mikrostruktur in Bērziņš’ Metrik-Artikel in der Literaturgeschichte von 1935 ff., die ‚Einbettung‘ von Literaturwissenschaft in eine Vorstellung von menschlicher und nationaler Vollkommenheit, wiederholt sich in der Makrostruktur der Literaturgeschichte.⁸⁴ Bevor in den Bänden 2 bis 6 die nationale Literatur chronologisch in Richtung auf die nationale „Erwek-

⁸⁴ Bērziņš hat also als Herausgeber seine Vorstellungen von Literatur und Nation für das Gesamtkonzept der Literaturgeschichte durchsetzen können.

kung“, Realisierung der Nation und menschlich-nationale Vervollkommnung hin abgehandelt wird, birgt der erste Band des Werkes eine ganze Reihe von einleitenden Aufsätzen, die nationale Literatur und nationales literarisches Schaffen legitimieren und in einen nationalen Kontext einbauen.

Professor Jansons behandelt zunächst den Zustand der lettischen Literaturgeschichtsschreibung und muß beklagen, daß die literaturgeschichtliche Forschung in Lettland noch nicht den *notigen Stand* erreicht habe.⁸⁵ Im ersten Teil, der „Graue Vorzeit“ übertitelt ist, erläutert dann Professor Balodis das Leben der „Alten lettischen Stämme“. Er betont den Kriegskarakter der lettischen Urahnen.⁸⁶ Es schließt sich ein Artikel von Professor Prīmanis an, in dem die Rassenlehre behandelt und die Beschreibung des typischen Letten vorgenommen werden. Wir erfahren etwas von der rötlich-weißen Haut der Letten, von ihrer recht stattlichen, nördlichen Körperdurchschnittsgröße, von ihren hellen Haaren und von ihrem Nasenindex. Die aktuelle politische Geschichte Lettlands wird ins Biologische gespiegelt, wenn die Auswirkungen der Herrschaft von Normannen, Deutschen und Russen auf die lettischen Gene und den Körperbau beurteilt werden: Der skandinavische Einfluß ist so dunkel, wie seine Geschichte damals unwichtig geworden war; der germanische Einfluß wird neutral beurteilt, denn „die Deutschen haben sich, ganz besonders auf dem Land, von den Letten abgegrenzt gehalten, so konnte in den alten Zeiten ihr Eindruck auf uns in anthropologischer Hinsicht nicht groß sein. Jetzt muß man allerdings viel öfter eine Vermischung von Letten und Deutschen bemerken.“ Was jedoch die Russen und ihren Einfluß betrifft, so konstatiert Prīmanis: „Die Zeit der russischen Herrschaft muß in anthropologischer Hinsicht für besonders ungünstig für uns erachtet werden, insofern weil eine ziemlich intensive Vermischung von Letten und Russen begonnen worden ist. Gerade auch die Letten, die nach Rußland auswandern und dort gar oft Russinnen heiraten, bringen in ihre Nachkommen russisches Blut ein, welche insofern einen Teil des den Letten charakteristischen Körperbaus verlieren.“⁸⁷ Es folgt Professor Endzelīns' Aufsatz zur „Lettischen Sprache“, den er schon in ähnlicher Weise in der *daina*-Ausgabe von 1928 ff. veröffentlicht hatte. Mit leichtem, aber deutlichem Biß wendet er sich gegen eine mit Slavismen und Germanismen angereicherte lettische Gegenwartssprache. Vorbildlich ist ihm hingegen die Sprache der *dainas*. Professor Šmits referiert anschließend über

⁸⁵ Latviešu literatūras vēsture (wie Anm. 59), Bd. 1, S. 56 f.

⁸⁶ Ebenda, S. 79 bzw. 81 ff.

⁸⁷ Ebenda, S. 100 f., Zitat S. 98 f.

die „Lettische Mythologie“. Sein Artikel hat programmatischen Charakter dadurch, daß er seine Meinung darlegt, die sicherste Quelle zur Rekonstruktion der Mythen seien die *dainas*. Diese Methode, die *dainas* als eine neue Quelle der Forschung zu erschließen, greift Bērziņš in seinem anschließenden Metrik-Artikel auf, indem er – heute für ein formales Thema ganz unverständlich – die Aussagen der *dainas* zu *Dievs* zusammenstellt und interpretiert.⁸⁸ Wenn sich Bērziņš im vierten Abschnitt seines Metrik-Artikels ebenfalls ausführlich über Humor und Satire äußert, so widerspricht er damit Gottfried Stender d.Ä., der meinte, die *dainas* kennten keinen Humor. Im fünften Abschnitt behandelt Bērziņš die „Gattungen des Gedichts“: Auch er muß zugeben, daß die *dainas* nicht episch sind, sondern lyrisch, ein echter Mangel, den er dadurch zu mildern versucht, daß er in den *dainas* dramatische Elemente und epische in den Volksmärchen findet. Professor Šmits behandelt im Anschluß an die *daina*-Metrik die Prosagattungen der Volkskunst und Professor Straubergs bespricht zuletzt archäologisch-ethnographisch die „Zeugnisse vom Geschmack und vom ästhetischen Streben der Altletten“. Natürlich kann Straubergs zeigen, daß schon für die vorhistorische Zeit zahlreiche ‚lettische‘ Funde belegt sind, die von relativ hohem künstlerischen Niveau sind. Auch das wendet sich gegen eine Diskussion vor allem des 19. Jahrhunderts, nach der das lettische Volk unkultiviert („undeutsch“) war.

Abgesehen von der obskuren Rassenlehre sind die Quellen aller anderen Artikel entweder archäologische Funde oder die *dainas* – doch nicht für historische Untersuchungen, sondern für die Korrektur der Gegenwart: als unverfälschte Quellen für die Beschreibung des Volkstümlichen („typisch Lettischen“). In seinem die Literaturgeschichte von 1932ff. insgesamt einleitenden Artikel „Das Wesen und die Bedeutung der Literatur“ hatte Professor Kārklīņš festgestellt: „Wir wollen die Herren im eigenen Lande sein“ ist die Grundaussage der lettischen Literatur in ihrem jahrhundertelangen Werdegang. (...) Die lettischen Schriftsteller (...) mühen sich die Devise zu erfüllen: homo homini deus. Diese allgemeinemenschlichen Bestrebungen sind in der lettischen Literatur aus dem Grunde stärker, weil sie unter dem Einfluß des christlichen Glaubens entstanden sind, der (!) den absoluten Wert des Menschen (!) in allen Völkern (!) anerkennt. (...) Wir sahen, daß die lettische Literatur große Bedeutung im Leben des einzelnen Individuums wie des ganzen Volkes hat.

⁸⁸ Dieser Abschnitt in Bērziņš' Metrik-Artikel geht zurück auf seinen früheren Aufsatz „Dievs latviešu mitoloģijā“ (Gott in der lettischen Mythologie), in: Austrums (1900).

Diese Bedeutung vergrößert sich noch, wenn wir in Betracht ziehen, daß die anderen Gebiete des geistigen Lebens der Letten (Philosophie, Ästhetik, Religion, Ethik) weniger ausgebildet sind. (...) Alle geistigen Bestrebungen der Letten haben sich in der lettischen Literatur konzentriert. Die tieferen Bestrebungen, heiligeren Gefühle und hehreren Triebe des Volkes haben in der lettischen Literatur eine Widerspiegelung gefunden. Sie ist die Quelle gewesen, aus der die Letten Kräfte bei schwieriger Arbeit, Begeisterung bei hellen Freuden und Erbauung bei schwerer Trauer geschöpft haben. (...) Sie hat die Letten zu tieferem Leben, zu vollerm Bewußtsein gerufen. Sie hat die Letten in nationaler Einheit gehalten. Sie hat zur Gründung des lettischen Staates geführt. In der lettischen Literatur liegt das Heiligtum, das Sakrament des lettischen Volkes, aus dem es von Generation zu Generation Kraft in (...) glücklichen wie in unglücklichen Tagen geschöpft hat und schöpfen wird.“⁸⁹ Das Lob der Literatur ist das Lob auf die eigene, nationale Literatur, die ihren Zweck am lettischen Volk erfüllt (hat). Es ist unschwer zu erkennen, woher Medenis die Gedanken von der Vollkommenheit der Nation, von der Vervollkommnung durch das Nationale und von der gottähnlichen Bedeutung des Dichters erhalten hat.

Im Vorfeld meines Artikels konnte ich mit der Herausgeberin Claudia Sinnig über die Ziele des Sammelbandes diskutieren. Sie gebrauchte dabei eine sehr anschauliche Metapher: Es gehe darum, den „Druck der Geschichte“ auf Schreibweise und Strukturen der Texte herauszustellen. Der Druck der Geschichte, das war in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts nicht nur die nationalistische Gegenwartspolitik und der zeitgenössische Begriff von Nation, das war auch das Erbe der Romantik und ihre Vorstellungen davon, was ein Volk gewöhnlich literarisch besitzt oder zu tun pflegt, das war die Suche des 19. Jahrhunderts nach den charakteristischen Wurzeln und nach dem typischen Eigentlichen der Letten, der Sprache und der Literatur. Der Druck der Geschichte – Medenis hat sich ihm ergeben.

⁸⁹ Ebenda, S. 20.