

Sitzungsberichte
der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1929, Heft 4

**Über einige Meisterlieder
der Kolmarer Handschrift**

von

Carl von Kraus

Vorgetragen am 4. Mai 1929

München 1929
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München

Unter den Liedern, die Bartsch aus der Kolmarer Handschrift (Cgm. 4997) veröffentlicht hat¹⁾, befinden sich mehrere, die von der Theorie des Singens handeln. Einige verdienen besonderes Interesse, in denen sich der Dichter über den Bau der von ihm gebrauchten Strophe eingehend äußert. Da Bartsch ihre Wichtigkeit zwar erkannt hat²⁾, auf sie aber weder näher eingegangen ist noch auch alle Fehler, an denen die Überlieferung krankt, gebessert hat, so mag beides, Besserung wie Deutung, versucht werden.

Das erste dieser Lieder trägt die Nummer 33 und hat mit den Besserungen, die, soweit nichts anderes bemerkt ist oder die Interpunktion geändert wurde, schon von Bartsch herrühren, folgenden Wortlaut:

- | | | |
|----|-------|---------------------------|
| I | Solt | ich ein kranz gewinnen |
| | golt- | var in rîcher ziere, |
| | des | wolt ich mich bedenken: |
| | holt | sint mir siben künste, |
| 5 | heil- | iges geistes lêr. |
| | Teil | ich mîn kunst in zweie, |
| | sô | ist mir ungelungen |
| | swô | man gesanc wil kiesen: |
| | hin | tar ich nimmer frâgen, |
| 10 | wan | sanc niht stât gelich. |
| | Ich | wil mich dar nâch lenken, |
| | hât | ieman baz gesungen, |
| | dan- | noch wil ich besinnen |
| | in | silben, rîmen sagen, |
| 15 | die | sint vil manger leie. |
| | swer | sie niht wil verliesen, |
| | les | in dem dôn gar schiere; |
| | swes | muot der kunst beger, |
| | durch | sînes herzen gûnste |
| 20 | wurch | er die lêre in sich. |

I 3 dis *K*(olmarer Handschrift) 4 siben] lieben *K B.* (*Bartsch*) s. z. *B.*
 188, 14. 63 8 wil fehlt *K* 15 vil fehlt *K* 17 lies 19 tünste *K B.*

¹⁾ Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, Stuttgart 1862, Lit. Ver. LVIII.

²⁾ S. seine Bemerkung S. 155.

Der Inhalt der Strophe ist also: „Wenn ich einen Dichterkrantz¹⁾ gewinnen sollte, so wäre ich eingedenk, daß ich ihn der Huld der sieben Künste sowie der Unterweisung des heiligen Geistes (also nicht mir selbst)²⁾ verdanke. Zerteile ich meine Kunst (in der Weise, daß sie entweder ohne Form, also ohne die Künste, oder aber ohne Inhalt, also ohne den vom Geist eingegebenen *sin*, ist), so werden alle, die einen Gesang zu beurteilen verstehn, ihn für mißlungen erklären; und ich werde mich an sie auch gar nicht mit einer Frage heranwagen, wenn der Gesang nicht im Gleichgewicht (von Form und Inhalt) steht. Ich will mich nach dem richten, was irgendeiner besser gesungen hat (besser als mit zerteilter Kunst, v. 6), und will obendrein nachdenken in Silben und Versen von mancherlei Art zu schreiben. Wer will, daß ihm von ihnen nichts entgeht, der lese schnell in diesen Strophen. Wessen Sinn nach der Kunst verlangt, der möge die Unterweisung durch ein günstig gestimmtes Herz in sich aufnehmen³⁾.“

II	Swer	sanges kranz wil tragen,
	der	muoz sîn munt betwingen
	wie	er die silben kenne,
	hêr-	lich die mêlôdîe,
5	ic-	lichem dôn daz sîn.
	Die	wirt gesanc vertüemet,
	dar	umb muoz man in merken
	gar	wol von allen liuten.
	hie	mit man in ûf haltet
10	unt	ist sîn hœhster hort.
	Vort	wil ich rîme nennen
	zwenzic,	der houbetsterke
	grunt	wil ich iu wol sagen.
	sie	man in zehen spaltet,
15	einer	den andern rüemet.

II 1 kram *KB*. 2 bezwingen 3 kinne 6. 15 versumet: rumet *KB*.
11 rymen 12 heubet stercke 15 dem *B*.

¹⁾ Über den Kranz s. die Bestimmungen bei Puschman, Gründlicher Bericht d. deutschen Meistergesangs (Hallenser Neudrucke Nr. 73) S. 32; Wagenseil, Von der Meistersinger . . . Kunst, Altdorf 1697, S. 545; Jakob Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang S. 114f. 192.

²⁾ Zum Gedanken vgl. Schwietering, Demutsformel S. 40. 42f. 54. 74.

³⁾ *muot* und *günste* (nicht *tünste*!) gehören zusammen, wie es ja auch von derselben Strophenform in 31, 51 heißt: *muot wil si hân bî gûnsten*.

- alsô wil ich betiuten
 die stollen im absingen.
 mæzlich sich binden vîn
 noch sibenzehen frîe,
 20 doch clebrîm. an dem ort
- III Zwên cleben. an dem êrsten
 gên vier schön ûf einander.
 ie wen der dritte erblüemet,
 stên hinder im sol einer,
 5 der sibenzehen bint.
 Ver- nemet hie den fünften,
 wan in vordert der sehste;
 dan siben und der ahte
 ver- binden sich besunder.
 10 wol heizt der niunde ein korn,
 Vorn vierzehen er rüemet;
 der eilfte ûf daz beste
 sol ûf zwei haupt zum êrsten.
 er- seht zehen durch wunder;
 15 der bint mit sigenünfte
 den drîzehend; mit mahte
 die lesten zwêne ouch bander.
 sich, singer, daz besint,
 daz ir der vælent keiner,
 20 blôz niht wan vier geborn.

III 3 verblüemet *KB*. 5 sibenzehende *KB*. 6 Vern̄ymet 7 von *K*,
 van *B*. 11 sibenzen *KB*. 13 heupt 14 geret *K*, ger-edet *B*. 15 mit syñ
 (sinne) vernünften *KB*. 16 drizeheñ *K*, drîzehenden *B*. 18 sich 19 da
 ir der keiner felēt.

„Wer den Sängerkranz (s. I 1) tragen will, der muß seine Kehle
 dazu zwingen, daß sie die Silben und die herrliche Melodie kennt,
 für jeden einzelnen Ton das was ihm gebührt. Oft wird der Ge-
 sang verurteilt, deshalb muß man ihn mit all seinen Lauten ge-
 nau beachten. Damit bewahrt man ihn auf, und das ist sein
 größter Schatz. Weiter will ich zwanzig Verse nennen, die Grund-
 lage der *houbetsterke* (d. i. der Endreime) will ich Euch genau an-
 geben. Man spaltet sie in zehn, einer rühmt (d. i. bindet) den
 andern. Auf diese Weise will ich die Stollen (d. i. 1—5 und 6—10)
 im *absingen* (d. i. im Abgesang) deutlich machen. In angemessener
 Weise binden sich fein noch siebzehn *frîe* (?), jedoch Kleb-

reime¹⁾. Am Ende (Str. III) kleben zwei (das sind die Klebsilben in 19. 20). Am Anfang (d. i. 1—4) gehn vier miteinander; immer, sooft der dritte erblüht, soll hinter ihm²⁾ einer stehn, der siebzehn bindet. Hört hier vom fünften, denn ihn fordert der sechste; dann verbinden sich sieben und der achte für sich. Der neunte heißt ein Korn; er bindet vorn vierzehn³⁾. Der eilfte gehört auf das Schönste auf zwei *houpt* (d. i. Endreime, s. II 12; IV 1) in seinem Anfang (die zwei *houpt* sind die Endreime von v. 10 und 20; *zum êrsten*, s. v. 1 *an dem êrsten*, meint den Eingangsreim gegenüber dem Endreim). Betrachtet⁴⁾ zehn, um etwas Wunderbares zu sehen: der bindet sieghaft den dreizehnten und verband *mit makte* (durch den kräftigen Endreim 10. 20, s. *houbetsterke* II 12) die letzten zwei (von denen schon II 20 f. gesagt war, daß sie auch Klebreime enthalten). Seht⁵⁾, ihr Sänger, das bedenket, damit Ihr keinen von ihnen verfehlt, von denen nur vier nackt⁶⁾

¹⁾ Es sind in der Tat 17 Klebreime: paarweise aufeinanderfolgend 1—8, 19. 20; ferner 3 : 17, 9 : 14, 10 : 13, 11 (: 10 und 20, die aber nicht zu zählen sind, da sie Endreime bilden).

²⁾ Wir würden sagen „vor ihm“, aber der Dichter drückt sich auch in Strophe III so aus, wenn er vom neunten Vers angibt: *vorn vierzehner rüemet*; oder meint *vorn* hier den Eingang des Verses? Jedenfall ist jenes *hinder* ein Gegenstück zu der vielbesprochenen Ausdrucksweise Wickrams in seiner Wiedergabe von Albrechts Prolog: *Auch da setz zuovor Zwölff hundert jor Vnd zehene beuorn*, und bestätigt die Worte ESchröders Gött. Gel. Nachr., Philol.-histor. Kl., 1909, S. 71: „Vom Standpunkt des Schreibers . . . aber ist jedenfalls die letzte Zahl die am meisten vorgeschobene — und diese Anschauung schwebt Albrecht vor, wenn er sagt“ . . . setze die MCC und davor, darüber hinaus noch X.“ Wickram hat das also offenbar so gemeint und, wie immer sich Albrecht ausgedrückt haben mag (s. zuletzt Kralik, Festschr. Jellinek, Wien und Leipzig, 1928, S. 37 ff.), liegt kein Grund vor anzunehmen, daß Wickram ihn bei einer so wichtigen Angabe mißverstanden habe. *beuorn* bedeutet somit soviel wie *furt* an einer von Gille (Palästra 96, S. 89 f.) zitierten Stelle Beheims: *Da man peschraib alsa Von cristi gocz gepurt Ailffhundert iar und furt Siben und zwaincig iare*.

³⁾ *sibenzen*, wie B. mit der Hs. hat, entspricht nicht der Strophe.

⁴⁾ Zum vermuteten *erseht* vgl. *vernemet* III 6.

⁵⁾ *sich* braucht man kaum in *seht* zu ändern, es kann leicht versteinert sein wie *frô mîn* im Munde Vieler, s. zu MSD XI 30.

⁶⁾ *blôz* ist terminus technicus: *Blosse Reimen oder Versen werden genennet, Wo Reimen oder Versen, sie sind klingend oder stumpff, sich nicht binden, Sondern blosz stehen, die doch sollen gebunden oder gereimet sein*, Puschman a. a. O. S. 15; Wagenseil a. a. O. S. 529.

geboren sind (nämlich die Zeilen 12. 15. 16. 18, die nur Endreime besitzen).“

IV Die houbetrîme teilet;
 swie ir sie welt behalten,
 stôn ie die stollen mitten.
 hie einer wirt bewîset
 5 und der sîn niht verstât.
 Kund ich ez reht bescheiden,
 sô wûrd mîn cranz geblüemet.
 dô von, ir merker, lêret,
 von êrst die zehen schrîbet
 10 her, mit absteig dâ bî.
 Î der êrst bint den dritten,
 der ander siben rüemet,
 der dritt den êrsten heilet,
 schön vier den niunden trîbet,
 15 der fünft tuot sehs becleiden,
 der sechst den ahten êret,
 frôn siben zweier walten,
 der aht zem fünften gât,
 wol niun den vierden spîset,
 20 vol- len zwei zehen sî.

IV 1 heubet 2 wolt 3 stan *KB*. 5 sint nit 8 da
 10 her]vor *KB*. 11 Ey der

„Teilt die Endreime; wie immer Ihr sie Euch merken wollt, so mögen die Stollenverse immer in der Mitte (d. i. zwischen den Versen des Abgesangs) stehn. Hier wird einer, der das nicht begreift, unterwiesen. Wenn ich es richtig auseinanderzusetzen verstehe, so würde mein Kranz geblümt. Deshalb, Ihr Merker, lernet: zuerst schreibt die (ersten) zehn her, mit der *absteige* (Abgesang) dazu.“

Der Dichter fordert also auf, die 20 Verse, aus denen der ganze Ton besteht, so zu teilen, daß die Verse der Stollen (d. i. 1—5 und 6—10) und die des Abgesangs (11—20) in der Folge der Reimentsprechungen niedergeschrieben werden, also, wenn man die Stollenverse und ihre Zahlen kursiv setzt, die anderen Antiqua, in folgender Weise:

1 dritten
 3 *mitten*
 2 rüemet
 7 *geblüemet*

3 heilet
 1 teilet
 4 trîbet
 9 schrîbet
 5 becleiden
 6 bescheiden
 6 êret
 8 lêret
 7 walten
 2 behalten
 8 gât
 5 verstât
 9 spîset
 4 bewîset
 10 sî
 10 bî.

Auf diese Art stehen in der Tat die Stollenverse stets (mit Ausnahme des letzten) „in der Mitte“ (d. i. umgeben von solchen des Abgesangs).

Auch das was der Dichter weiter sagen will, ist nun deutlich: „*I* (d. i. die römische Ziffer für I, die durch das folgende *der êrst* noch deutlicher bezeichnet wird, also der erste Vers des Abgesangs) bindet den dritten der Stollen (d. i. des Aufgesangs), der zweite den siebenten“ usw., ganz wie es obiger Tabelle entspricht. Wenn in v. 17 der Plural gebraucht ist, so erklärt sich das damit, daß der siebente Vers des Abgesangs den zweiten des Aufgesangs, aber auch der siebente des Aufgesangs den zweiten des Abgesangs bindet, ein Gegenseitigkeitsverhältnis, das in dieser kunstvollen Strophe noch zweimal waltet, indem 1 mit 3, aber auch 3 mit 1 gebunden ist, und 4 mit 9, aber auch 9 mit 4.

Die Belehrung schließt mit den Worten: *vollen zwei zehen sî*, d. h. „schließlich sollen zwei Zehner sein“, was ja auch der Fall ist.

V Ir werden tihter alle,
 wir singen got zu êre,
 wol dir, Mariâ süeze,
 zier- lich, gelîcher wâge,
 5 genz- lich rîm, silben glanz.
 Zwenz-ic und hundert silben

und sehzehen nâchclenge
 kund ich in disem dône,
 wan einer sîn niht weste,
 10 daz er ez hie ûz zelt.
 Helt, flîz dich rîcher grûeze
 hin für die maget bringe,
 lâz dir daz wol gevalle,
 stant bî uns hie zu leste,
 15 sô uns der tôt wil gilben,
 fûer uns zu himeltrône.
 sol wir dich loben, hêre,
 gezieret ist dîn kranz.
 nû hilf daz ich in trage,
 20 dû maget ûzerwelt.

V 2 zu lobe 5 ganz *KB*. 9 wañ *K*, want *B*. 13 prenge

Den Schluß der im übrigen klaren Strophe verstehe ich so, daß der Dichter mit dem Kranz in v. 18 sein Lied meint¹⁾, das er damit Maria weiht, und im folgenden Vers sich an sie wendet, daß sie ihm helfen möge, den Kranz, von dem er im Eingang der beiden ersten Strophen gesprochen hat, als Lohn für den ihr geweihten zu erringen²⁾.

Das Gedicht hat in der Tat in jeder Strophe 120 Silben und 16 *nâchclenge* (das sind die -e der klingenden Ausgänge), denn jede Strophe besteht aus 20 Versen zu je 6 Silben. Der Dichter verfährt dabei genau wie Hesler und Jeroschin³⁾, denn er zählt die Auftaktsilben mit, gibt dem Stamm der schwerklingenden Reimwörter nur éine Silbe und läßt alles was nicht gesprochen wird, wie elidierte oder durch Enklise u. dgl. ihres Vokals verlustig gegangene Silben außer Betracht⁴⁾.

Die Unterweisung ist verständig, klar und gut disponiert. Nach der Einleitung, in der der Dichter als Bewerber um den Kranz auftritt, setzt er in Str. II auseinander, daß die 20 Verse

¹⁾ *zierlich* 4 entspricht den Worten *in rîcher zier* I 2, und die *wâge* sowie das Adjektiv *glanz* geht auf das *goltvar* I 2: es handelt sich ja um die *guldîn wîse*!

²⁾ *nû hilf daz ich in* (den Kranz) *trage* hat seine Entsprechung in II 1 *swer sanges kranz* (*kram* *K* und *B*.) *wil tragen* und bestätigt die Besserung.

³⁾ S. meine Darlegungen in der Festschrift Jellinek S. 63 f.

⁴⁾ Die einzige Verschleifung (III 15) steht auch sinnwidrig; die Besserung *mit sigenünfte* paßt gut zum folgenden *mit mahte*.

in zwei Hälften (die Stollen und den Abgesang) zu zerlegen seien, wobei man je einen Stollenvers mit einem des Abgesanges binden möge. Außerdem seien 17 Klebreime vorhanden. In Str. III wird die Stellung dieser Klebreime bestimmt, in Str. IV die der Endreime. In der letzten Strophe reicht er seinen Liedkranz der Jungfrau und bittet, sie möge ihm zu dem Dichterkranz verhelfen.

Die Aufforderung an die Sänger: *daz besint Daz ir der vælent keiner, Blôz niht wan vier geborn* hat der Herausgeber nicht beachtet; bei ihm sind die Klebreime im Eingang der Verse 3 und 17 übersehen.

Voran gehn dem behandelten Lied zwei andere im gleichen Ton, also in Frauenlobs Goldener Weise¹⁾. Das erste (Nr. 31) preist diese Weise, das nächste spricht die Absicht des Dichters aus, sich in ihr wenigstens um einen goldenen Pfennig zu bewerben. Auch ihr Text ist mehrfach verbesserungsbedürftig²⁾.

Von Frauenlob selbst, der in 32, 49 als sein Erfinder genannt ist, besitzen wir 11 Strophen und Strophenteile dieses Tons (bei Ettmüller Nr. 408—18, s. Bartsch Einl. S. 171 f.). Auch hier sind Klebreime vorhanden, die v. d. Hagen und Ettmüller in ihren Ausgaben nicht vollständig zur Geltung gebracht haben; doch hat der letztere wenigstens später (s. seine Einl. p. XV) aus einer Strophe Voigts erkannt, daß einzelne Strophen mehr Anreime hätten als er angezeigt habe. In der Tat scheint auch bei Frauenlob der dritte, neunte, zehnte Vers einen Klebreim

¹⁾ Zwei weitere Strophen bei Biedermann, Die Einwirkung der Kolmarer Meisterliederhandschrift (t) auf die Textgestaltung der Gedichte Heinrichs von Meissen, Diss. Berlin 1897, S. 58 f. Bei Runge, Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift, S. 74 f. ist auch die Melodie zu finden.

²⁾ 31, 5 l. *mat sprechen an* (oder *ûf*) *die kunst*; 39 l. *missen* „fehlen“ gegen B.s Anm.; 44 ff. l. *Baz hât er sie gemachet, Wan man sie kan verstân, Dan keine wîse* „Er hat sie, wenn man sie verstehn kann, besser gemacht als irgend eine Weise“; 57 l. *der st. wes* (oder *des* in B.s Anm.): „dieser (*rîchen sterke*) vermag sie niemand zu berauben“, vgl. 54 *man kan ir niht gescherten*. Das *der* fordert der von B. übersehene Klebreim auf 43. — 32, 3 f. l. *wie gar ich si durchsuochen, Clâr ist diu guldîn wîse*. v. 7 Punkt, v. 9 Komma, v. 8 l. *den st. die*, denn das *im* v. 11 geht auf den *argen herren* v. 8; 39 l. *unwitze?*; 51 ff. *Tôt müest ich, meister* (Vokativ, nämlich Frauenlob 49), *ligen Und ê wan ich vergezze Dîn wort*; 56 l. *Ez zimet* „Es steht mir nicht an“; 57 Punkt; 58 *Dû lâz mir*, mit Komma nach *hân*; 59 Komma nach *sternen*.

wie in den Kolmarer Strophen zu enthalten, aber die Gegenreime entfallen auf 13. 17. 18 statt wie hier auf 13. 14. 17 und entsprechen nicht stets demselben Vers des Aufgesangs¹⁾. Das Einzelne wird der künftige Herausgeber seiner Lyrik, der trotz Pfannmüllers Warnung (QF. 120, VII f.) doch einmal kommen muß, festzustellen in der Lage sein.

Schließlich, um noch einmal auf die Kolmarer Lieder selbst zurückzukommen, finden sich in ihnen allen Responsionsreime²⁾: auf diese Art der Strophenverknüpfung näher einzugehn, wird die zweite Gruppe von Gedichten Gelegenheit bieten.

Interessant ist die Aufforderung des Dichters (Str. IV 8 ff.) an die Merker, sie mögen die durch den Reim gebundenen Zeilen paarweise aus den Stollen und dem Abgesang nach der Reihenfolge in letzterem zusammenschreiben, um die Strophe zu verstehn. Wenn man dasselbe, aber mit den Stollen beginnend, bei der Bernerstrophe tut, so erhält man die Reihe: 1. 2. 3. 6. 4. 5. 7. 9. 8. 10. 11. 13. 12; das aber ist genau die Abfolge, in der die Bruchstücke E die Virginal überliefern, s. zuletzt ESchröder, Zs. 54, 412 ff. So wird, was Goedeke als Unsinn erschien, zu einem handwerksmässigen Mittel, für den Merker der Kontrolle des Dichters, für den Schreiber der Kontrolle seiner eigenen Arbeit.

Unter den Nummern 81—88 sowie unter 190 hat Bartsch eine Anzahl Lieder abgedruckt, die in Regenbogens Langem Ton gedichtet sind, s. seine Einleitung S. 177 f., wo noch andere verzeichnet sind³⁾. Von besonderem Interesse scheinen mir drei, die hier besprochen und gedeutet werden mögen.

¹⁾ Vgl. Grimm, Über den altdeutschen Meistergesang S. 57, wo eine, gleichfalls nicht erschöpfende Charakteristik der Strophe, wie sie Regenbogen (teilweise mit anderer Stellung der Endreime als in den Kolmarer Liedern) gebaut hat.

²⁾ In Nr. 31: I 4. 19: III 7. 12 *-iute(n)*; I 7. 12: III 1. 13 *-îse(n)*; I 8. 16: II 8. 16 *-ôren*; II 3. 11: III 6. 15 *-ingen*. — In Nr. 32: I 4. 19: II 6. 15: III 6. 15 *-îse(n)*; I 5. 18: III 5. 18 *-an*; I 7. 12: II 4. 19 *-itze(n)*; II 5. 18: III 3. 11 *-igen*. — In Nr. 33: I 9. 14: II 1. 13: V 4. 19 *-age(n)*; II 6. 15: III 3. 11: IV 7. 12 *-üemet*; III 7. 12: V 9. 14 *-este*.

³⁾ Ein weiteres bei Puschman, a. a. O. S. 38 f. und bei Runge, a. a. O. S. 116 f. mit Facsimile; vgl. Zingerle, WSB. hist.-phil. Kl. XXXVII, S. 353 ff.

Nr. 82.

In der Eingangsstrophe werden die Meister gepriesen, und der Sänger erhält die Aufforderung, den Gesang genau zu verstehn, *die kriuze und daz gereite wol, Verborgen rîme, wie die sint gestalt*. Ferner wird angegeben, daß *die silben durch die rîme sint gezalt* und daß der Dichter sich vor *equivocâ* hüten solle. Klar ist, daß *equivocâ* rührende Reime meint¹⁾ und daß der Verfasser die Silben durch alle Verse hindurch gezählt wissen will. Was aber unter den *kriuzen* und dem *gereite* sowie unter den *verborgen rîmen* zu verstehn ist, ergibt sich erst aus den weiteren Ausführungen und bei eindringender Betrachtung der Gedichte selbst.

Str. II bringt ein Lob des Gesanges, der höher stehe als Instrumentalmusik aller Art. Hierauf folgt eine Unterweisung für den Dichter wie für den Merker. Sie sollen erkennen:

daz fliegen gar ân allen haz
 die houbetrîme unz ûf ir beider ort.
 nû wil ich singen fürebaz:
 die überworfen rîme wîs und wort
 20 und einz daz heizet überhof,
 gespalten rîme die gânt ouch dar an . . .

II 17 houbtryme biz vff-art 19 vberwürffen—wart

Die Erklärung erfolgt am besten zusammen mit der dritten und zugleich letzten Strophe.

III Noch kleiner vil dann ist ein milbe
 sô wil ich mezzen, sage ich iu, swem ich sîn gan.
 die silben sint mir wol bekant.
 der houbetrîme suln wir niht vergezzen:
 5 Der êrste rîm der hât niun silben,
 der ander zwelf, als ich ez wol bescheiden kan.
 dem dritten sint ir eht genant,
 dem vierden sint ir eilve wol gemezzen.
 Dar nâch sô komt ir eht gar schôn,
 10 und ân zwô vierzie hât daz kriuz gewegen.

¹⁾ *Aequiuocae* werden genennet, wo zwey oder mehr wörter an den *Bundreimen*, sie sind klingend oder stumpff, einerley Buchstaben oder signification haben, *Als, haben vnd haben, Han vnd han* Puschman, a. a. O. S. 14; vgl auch Wagenseil, a. a. O. S. 528 und Zs. 56, 76 Anm. 2.

- swer singen welle in disem dôn,
 der warte daz er solher sinne pfege.
 und vier und zweinzic hânt die drî,
 alsô sint sie gestalt.
 15 sô meisterlîchen koment sie sô balt.
 nû hoert, ir herren, über al,
 dar nâch sô komt ein kriuzes schal
 mit sehs und drîzic, sage ich iu für wâr,
 20 und ehte die gânt ouch dar an,
 mit hôhen künsten stânt sie manievalt,
 und ân zwô drîzic sint dâ bî:
 sô sint die silben meisterlich gezalt.

III 2 gun 4 hobtrymen sollen 5 erst ryme 9 vil st. gar *B.*
 10 ane drizic *KB.* 11 wolle 12 wart — solicher — plegen 16 hor
 18 eins *KB.* 19 drisgen 22 ane zwene *K,* ân zwên *B.*

Vergleicht man diese Beschreibung mit unserer heutigen Art der Analyse, so steht beides in bester Übereinstimmung.

I. Zunächst treten die beiden Stollen auf, nach Silbenzahl und Reimstellung also zweimal 9 a, 12 b, 8 c, 11 d: das nennt der Verfasser die *houbeutrîme*. Jeder Stollen hat 40 Silben, die beiden also 80.

II. Hierauf folgt 8 e, 11 f, 8 e, 11 f: das ist das *kriuze*; es umfaßt tatsächlich 40¹⁾ weniger 2, also 38 Silben, und heißt *kriuze*, weil die Reime gekreuzt sind.

III. Nunmehr kommen 8 g, 6 h, 10 h: das sind die (ersten) *drî*, mit vier und zweinzic Silben.

IV. Es schließen sich an: 8 i, 10 k, 8 i, 10 k, wiederum ein *kriuzes schal*, mit sehs und drîzic Silben.

V. und ehte die gânt ouch dar an: die achtsilbige Waise.

VI. Den Schluß bilden 10 h, 8 g, 10 h: das sind, wenn sie hier auch nicht ausdrücklich so genannt werden, die (zweiten) *drî*, s. u. zu Nr. 84.

Nunmehr erklären sich die termini der zweiten Strophe: die *houbeutrîme*, die unz ûf ir beider ort fliegen sollen, sind die Stollenverse und -reime, von denen ja ein jeder zwei getrennte ort hat, also oben unter I; die *überworfen rîme* sind die gekreuzten, oben unter II und IV; *überhof* meint die Waise²⁾, oben unter V; und

¹⁾ Der Fehler *drizic* stammt aus Vers 22.

²⁾ Etwas anderes ist *Überhoff aequivoca*, Wagenseil S. 529 und wohl auch im Cgm. 5000 unter 8 (bei Bartsch, Einl. S. 2).

die *gespalten rîme*¹⁾ sind die weit voneinander getrennten reimenden beiden Dreizeiler, oben unter III und VI. Ebenso ist der Ausdruck *kriuze* in der ersten Strophe geklärt: er meint die unter II und IV behandelten Teile, ob mit oder ohne die *houbetrîme* I, darüber s. unten. Für *gereite* verbleibt also nur die Deutung auf das Übrige, also auf III. V. VI. Wieso diese Teile als „Geräte“ bezeichnet werden können, wird sich aus den beiden anderen Liedern ergeben, von denen ich Nr. 85, den *ûfrât*, wie es in der Überschrift genannt wird, d. h. die „Auflösung“²⁾ des *râtes* (Nr. 84), also des „Rätsels“, der einfacheren Deutung wegen voranstelle.

Nr. 85.

- I Hab lop der meister künste wîse,
 daz er den künste rîchen bunt verstricket hât,
 verbunden in der künste haft:
 ich löese ûf hie den bunt und ouch die stricke.
- 5 Dar umb var ich in hôhem prîse,
 ich wil ûf sliezen hie den künste rîchen pfat
 durch iuwer grôze meisterschaft.
 nû lâzent ab die wilden ougen blicke.
 Zwei holz mit drîen dingen cluoc,
- 10 daz ist daz kriuz dâ got wart an versêret.
 daz lange teil daz criuze truoc,
 dâ mit sîn zarte menscheit wart beswêret.
 zwên nagel durch die hende sîn
 die wâren beide grôz;
- 15 der dritte nagel im die fûeze slôz.
 daz kurze teil zwei locher hât,
 daz ist daz minst und treit daz meist vür wâr.
 ein loch am langen unden stât:
 nû sîn der locher drî, drî nagel zwâr,
- 20 und ist daz minst und ouch daz meist
 daz got in sîner menscheit nie verdrôz.
 er half uns ûzer aller pîn
 dô er sîn bluot gar williclich vergôz.

I 2 künsten 5 fart ich 6 kunsten 14 worent 15 besloz
 KB. 23 uz

¹⁾ Vgl. den terminus *gespalten wîse*, Plenio, Beitr. 42, 458 Anm. 1; Michels, Walther II, S. 131.

²⁾ S. *ûf gerâten* 85, III 23.

Dem Verfasser schwebt also bei seiner Deutung dieses *carmen figuratum*¹⁾ folgende Anordnung der sechs oben S. 13 besprochenen Strophenteile vor, die ich mit den dort verwendeten Ziffern bezeichne:

	I	
	1 a	
	2 b	
II 9 e, 10 f, 11 e, 12 f	3 c	IV 16 i, 17 k, 18 i, 19 k
III 13 g, 14 h, 15 h	4 d	VI 21 h, 22 g, 23 h
	5 a	
	6 b	
	7 c	
	8 d	
	V	
	20 W	

Wenn man so anordnet, so ergibt sich, wie aus v. 9 ff. hervorgeht, ein Abbild des Kreuzes mit dem daran hängenden Christus. Die zwei *holz* sind der lange senkrechte Balken I und der kurze wagrechte II. IV²⁾. Die *drî dinc cluoc* sind die zwei Nägel III. VI sowie der Nagel V; die einen gehn durch die Hände, der andere durch die beiden Füße; die ersteren werden *grôz* genannt, weil sie je drei Verse umfassen (gegenüber dem dritten Nagel, den nur Ein Vers darstellt). Am kurzen Teil (des Kreuzes) befinden sich zwei Löcher, d. i. die scheinbaren Waisen in III (14 h) und in VI (23 h)³⁾, am langen Teil I steht unten das dritte Loch, d. i. die echte Waise in V (20 W). Diese Löcher und Nägel sind (am ganzen Kreuz) das geringste (nur 7 von 23 Versen) und tragen doch das größte, den Leib Christi, der es nicht verschmähte, Mensch zu sein.

In der zweiten Strophe wird das Holz *und ouch der frühte spîse*, d. i. das Kreuz und seine Frucht Christus, in mannigfacher Weise ausgedeutet⁴⁾; in unserem Zusammenhang interessiert nur:

¹⁾ Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur I, S. 295 f.

²⁾ Lang und kurz auch, weil ja der erstere 80 Silben umfaßt, der letztere nur 74.

³⁾ Diese „Löcher“ befinden sich also in den *gespalten rîmen*, wie sie 82, II 21 genannt werden!

⁴⁾ v. 7 ist für *im* der Name *Set* zu schreiben, s. etwa Lutwins Adam und Eva 2695 ff.; 3266 ff. Den zweiten Teil von Vers 8 weiß ich ebenso-

- 15 diu sunn verlôs aldâ irn liechten glast.
 dô stuont diu quaderante in nôt,
 diu menscheit in den elementen vier.
 vür uns leit er den grimmen tôt,
 daz ist der quaderante rîche zier,
 20 und ist daz dritte und ouch die drî,
 der rîche wirt, der tugentlîche gast.

II 15 dy son 16. 19 quadrante *KB*. 18 vor 19 riche] in richer
KB. 21 togentlich

Das Wort *quadrante* gibt an zwei von den drei Stellen, in denen es vorkommt, dem Vers eine Silbe zu wenig und macht ihn an der dritten unrhythmisch, d. h. der Dichter hat *quaderante* (mit vier Silben) gesprochen. v. 19 ist überliefert: *daz ist der quadrante in richer zier*; aber v. 16 ist das Wort Femininum. Das führt auf obige Verbesserung, und diese hilft auch der dritten Stelle (84, III 4) auf, wo in der Handschrift und bei Bartsch steht: *drivalticlichen die vierde quadrante*. Ich schreibe also *drivalticlich die zier der quaderante*, womit der Vers dem eben behandelten Vers 19 dem Sinne nach genau entspricht.

Gemeint ist mit dem Wort *quaderante* das Kreuz wegen seiner vier Enden. Es stand wörtlich genommen *in nôt*, da nach erfolgter Kreuzigung die Finsternis eintrat (15) und die Erde bebte¹⁾. Zugleich bedeutet das Wort aber auch die Menschheit Christi, der ja auch in Not war²⁾ und der als Mensch aus den vier Elementen (wie das Kreuz aus den vier Balkenteilen) bestand. Er ist der reiche Schmuck des Kreuzes, er ist *daz dritte*, der éine Mensch, der nur als *tugentlicher gast* auf der Erde weilte (symbolisiert durch V, die einsame Waise), er ist aber zugleich auch *die drî*, der dreifaltige Gott, der im Himmel der *rîche wirt* ist (symbolisiert durch die beiden Triplets III und VI).

In ähnlicher Symbolik werden im Anfang der Strophe die sieben Gaben der Christenheit (d. i. die sieben Sakramente, s. III 107) zu den sieben Versen, die von den beiden Triplets und der Waise (also von III. VI. V) gebildet werden, in Beziehung gesetzt.

wenig zu bessern wie Bartsch in der Anmerkung. Aber der Begriff *urstende*, *urreste* muß wohl darin stecken, s. Lutwin 2700. 2707 f.

¹⁾ Matth. 27, 45. 51.

²⁾ S. den Leidensruf Matth. 27, 26.

Die Schlußstrophe III bringt ein Gebet, das keiner Erläuterung bedarf.

Von diesem *ûfrât* aus sei nun auch noch der *rât* betrachtet, als Probe, ob sich die vorgetragenen Deutungen bewähren.

Nr. 84.

- I O starker got, gip mir gelingen,
des bite ich dich durch dîne grôzen wirdikeit,
geist vater sun die namen drî,
in einen rinc gar meisterlich beslozen.
- 5 Ich weiz zwei holz mit drîen dingen,
dâ mit sô weiz ich ouch die mâze und underscheit.
ir sollent wizen wie dem sî:
swer mir daz ræt, dem gibe ich unverdrozen
Daz lop und ouch der êren prîs,
- 10 swer mir daz ræt in drîer hande sachen,
daz holz und ouch der frühte spîs,
kan er daz allez sinnlich vervachen,
daz ein daz ander niht enrüert
ân aller brüche schranz:
- 15 diu zwei, diu driu diu sol er lâzen ganz,
dâ von daz minst daz meiste treit.
ûf mîne triu, daz minst daz meiste hât.
nû suochent ir der underscheit
und sliezent ûf der sinne wîsen rât,
- 20 ir meistersenger an der schar,
und haltent iuch in glîcher differanz.
swer mir daz meisterlîchen füert,
der hât die kunst in sînem herzen ganz.

I 2 daz 6 ich *fehlt* 10 sache 11 der ferte 12 allez *fehlt*
verdache *KB.* 15 sal 17 myn trûw 19 wîsen *fehlt KB., s. 83,*
III 11 20 meinster 21 differentz 22 daz *fehlt* *nach* 23 ich
setz ym vff der wîsen künsten krantz, s. III 23.

Die *zwei holz* (v. 5) sind auch hier wieder die beiden Kreuzesbalken, der lange (I) und der kurze (II. IV), s. wieder, wie zum folgenden, die Anordnung auf S. 15. Diese zwei Hölzer sind mit *drîen dingen* versehen, d. i. den drei Löchern und den drei Nägeln (III. VI. V). Das Kreuzesholz soll *in drîer hande sachen* gedeutet werden (d. i. in seinen drei Bestandteilen erfaßt), ebenso soll es auch *der frühte spîs* (d. i. die Kreuzesfrucht Christus, die mit den Händen, III. VI, wie mit den Füßen, V, am Kreuze hängt). Die Verteilung soll so erfolgen, daß *ein daz ander niht enrüert* (das

heißt, daß das Holz I. II. IV von der Frucht III. VI. V getrennt bleibt), und zwar *ân aller brüche schranz* (d. h. ohne daß noch die Spalte eines Bruches in Sinn und Strophenform entsteht). Die zwei (Hölzer) soll er *ganz* lassen (d. h. I und II, die Verse 1—12, sollen ebenso ungetrennt aufeinander folgen wie IV, die Verse 16—19), und ebenso soll er die *driu* (die Löcher und Nägel, d. i. III mit Vers 13—15, VI mit Vers 21—23 und V, die Waise 20) *ganz* lassen. Von den beiden (dem Holz und den Nägeln-Löchern) trägt das geringste (die Nägel und Löcher) das meiste (nämlich die Frucht Christus, s. o. S. 15 zu 85, I).

Zum Schluß der Strophe werden die Meistersänger aufgefordert, sich in *glîcher differanz* zu halten. Damit ist wohl gemeint, daß sie von mehreren Lautungen eines Wortes die wählen sollen, die der Dichter beabsichtigt hat, bzw. wenn sie selbst dichten, daß sie bei der einmal gewählten Lautform bleiben sollen¹⁾.

Strophe II. Nach einigen einleitenden Versen fordert der Dichter zum Raten auf:

- 5 Ir senger sollent eben merken
des holzes art, diu zwei, daz dritte und ouch die drî,
verbunden in der künste bant,
daz holz und ouch der gnâden rîcher spîse,
Der solt ir unterscheiden mich,
10 der frûhte und ouch des holzes zallen orten . . .
15 diu fruht ûf durrem holz gezwîget ist,
sie spîset wol von hôher art
und smacket wol durch siben sûezekeit.
kein bezzer fruht noch nie gewart.
zwô ander sache sint dar in geleit,
20 dâ mit diu fruht umbvangen wirt,
daz kumet al von wîser künste list . . .

II 10 die — daz holz ze KB.

19 sachen — gelich

21 kompt als

¹⁾ Ein *differenz* vernimmt aus folgenden Exempeln, Als wenn einer sünge, Sanctus Paulus schreib, für Sanctus Paulus schrieb, Oder, Der Hirt damals die Schaff hin treib, für, Der Hirt damals die Schaff hin trieb. Diß klügeln möchte man auch wol vnterlassen, Ich kan es auch nicht für strefflich vrtheilen Puschman a. a. O. S. 19. — Auf demselben milden Standpunkt scheint obiger Dichter zu stehn, nur fordert er, daß die *differanz* stets *glîch* bleiben solle. — Eine andere hier nicht in Betracht kommende Erklärung dieses terminus gibt Puschman S. 23; zweierlei Definitionen (die erste wohl aus Puschman mißverstanden) bei Wagenseil S. 527; vgl. auch Grimm S. 193.

Die Erklärung ergibt sich aus dem vorhergehenden ohne Schwierigkeit: *des holzes art*, d. h. das Kreuz mit seiner Frucht, besteht aus den beiden Balken (I. II. IV = *diu zwei*), der Waise (V = *daz dritte*) und den zwei Triplets (III. VI = *die drîe*). Die Frucht (Christus) *smacket durch die siben süezekeit*¹⁾, das sind die zwei Triplets und die Waise, an denen die Frucht ja befestigt gedacht ist. Die zwei anderen Dinge, die hineingelegt sind und von denen die Frucht umfaßt wird, sind die zwei gespaltenen Reime der Triplets (III 13 g und VI 22 g nach der Anordnung auf S. 15).

Ebenso stimmt auch in der Strophe III alles zum bisherigen. Auch hier sind die Teile des Holzes und der Frucht *diu zwei* (Balken), *daz dritte* (die Waise), *und ouch die drî* (die beiden Triplets) *drîvalteclîch*²⁾, und die beiden letzteren, also der an ihnen befestigte Christus, bilden die Zier der ersteren *zwei*, d. i. der *quaderante*, also des Kreuzes mit seinen vier Enden (s. ebenso 85 II 16 ff.).

Wieso der Dichter für Triplets und die Waise in Nr. 82 I 16 den Ausdruck *daz gereite* (Gerät, Ausrüstung) verwenden konnte, ist nun auch klar. Da er in ihnen ein Abbild der Nägel und Löcher am Kreuze sieht, ist der Ausdruck ganz passend.

Die Zählung der Silben erfolgt auch in diesen Strophen des Langen Tons ganz nach den Grundsätzen, die oben S. 9 für die der Goldenen Weise dargelegt sind.

Nunmehr bleibt noch die oben S. 12 offengelassene Frage zu beantworten, was denn mit den *verborgen rîmen* des Gedichtes Nr. 82 (und damit aller übrigen dieses Tons) gemeint ist. Es können weder die *houbetrîme* (1—8) noch die *überworfen rîme* (9—12. 16—19) noch die *gespalten rîme* (13—15. 21—23) noch gar der *überhof* (20) gemeint sein, denn die sind alle in der folgenden Strophe des Gedichtes einzeln aufgezählt und beschrieben; auch könnte man sie nicht als *verborgen* bezeichnen.

Auf die Spur führt die Beobachtung, daß der Dichter es liebt, seine Anweisungen an der Stelle anzubringen, auf die sie sich beziehen. So spricht er in 82 II von den *überworfen rîmen* im 19. Vers, von den *gespalten* im 21., also dort, wo gekreuzter bzw. gespaltener Reim vorliegt; und die Waise (*überhof*) wird

¹⁾ Die sieben Sakramente, s. 85 II 1 f.; III 10.

²⁾ Ich interpungiere und bessere: *diu zwei, daz dritte, und ouch die drî drîvaltliclich, die zier der quaderante*.

just im 20. Vers genannt. Ebenso werden die *hoube-trîme* in v. 4 bis 8 (mit dem ersten Vers im ersten Vers des zweiten Stollens, mit dem zweiten im zweiten Vers usw.), also an ihrer Stelle, nach der Silbenzahl gemessen, ebenso die beiden *kriuze* (9—12. 16—19), die beiden *drî* (13—15. 22) und die Waise (20). — In 84 (I 21) wird an der Stelle, wo die *glîche differanz* gefordert wird, gerade dieser terminus in den Reim gesetzt, weil daneben *differenz* (mit -e-) üblich ist¹⁾, was den Reim auf -anz stören würde. — In 85 (II) ist von der *quaderante* als Sinnbild der vier Elemente in einem vierzeiligen Strophenteil die Rede (16—19) und von dem *dritten* und den *drîen* dort, wo die Waise (20) und ein Triplet (21) steht²⁾. Ähnliches ist also auch für die *verborgen rîme* zu vermuten. Sucht man nun nach Gegenstücken zu dem Reimwort *gestalt*, das an dieser Stelle (82 I 17) gebraucht ist, so fällt es auf, daß in einer andern Strophe desselben Liedes (III 14. 15. 21. 23) die Reimwörter *gestalt : balt : manicvalt : gezalt* stehn; und nimmt man das dort vorhergehende Reimwort *wol* (16), so findet man eine Entsprechung in der Strophe II (3. 7. 13. 22), wo *sol : wol : wol : sol* erscheint. Die Übereinstimmung erstreckt sich teilweise sogar über den Reim hinaus: dem Satz: *wie die sint gestalt* (I 17) entspricht *alsô sint sîe gestalt* (III 14); dem Satz: *die silben durch die rîme sint gezalt* (I 19) steht zur Seite: *sô sint die silben meisterlich gezalt* (III 23); und der ganze Vers *nû hoerent wie er singen sol* I 18 kehrt wörtlich in II 22 wieder. Zu diesen Entsprechungen gesellen sich weitere: *wol gemezzen* I 10 steht auch III 4, und der Vers: *der wart daz er der rîmen³⁾ iht vergezze* (I 12) wird in ähnlicher Weise III 8 variiert: *der houbetrîme suln wir niht vergezzen*; vgl. noch *spil : wil : zil : vil* (I 14. 15. 21. 23) mit *spil : vil : wil : spil* (II 2. 6. 9. 11) sowie *swer den gesanc gar eben merken wil* (I 15) mit *swer mit gesange ûf schallen wil* (II 9); sodann *man : kan : an : gan* (II 14. 15. 21. 23) mit *gan : kan* (III

¹⁾ S. o. S. 18 Anm.

²⁾ In ebensolcher Weise verdeutlichen Hesler und Jeroschin gelegentlich ihre Regeln, s. Festschrift Jellinek S. 59 Anm. 1; 60 Anm. 3; 72 Anm. 3. — Auch das oben behandelte Lied 33 (II 11—20) handelt von jedem der zehn besprochenen Verse an der ihm zukommenden Stelle der Zehnergruppe.

³⁾ *rîmen* K muß bleiben, da sonst Hiat entsteht; oder man muß *niht* st. *iht* schreiben.

2. 6.). Schließlich findet die Waise *und ehte die gânt ouch dar an* (III 20) nicht nur in den eben angeführten Reimen ihre Entsprechung, sondern deckt sich fast wörtlich mit dem Vers: *gespalten rîme die gânt ouch dar an* (II 21).

Ähnliche Entsprechungen finden sich in Nr. 85, dem *ûfrât*. Es kehren wieder: *wîse : prîse* (I 1. 4) in *spîse : rîse* (II 2. 4.); *wâr : zwâr* (I 17. 19) in *gebar : schar* (III 13. 22)¹⁾; *cristenheit : geseit* (II 3. 7) in *cristenheit : wirdikeit* (III 2. 6). Auch erhält die Waise der zweiten Strophe (*drî* 20) ihre Gegenstücke in der dritten (*drî : frî : Elî : sî* 14. 15. 21. 23), und die der dritten (*cluoc* 20) in der ersten (*cluoc : truoc* 9. 11).

In Nr. 84, dem *rât*, erklingen folgende Echos: *wirdikeit : underscheit* (I 2. 6) und *süezekeit : geleit* (II 17. 19); *drî : sî* : (I 3. 7) und *frî : drî* (II 2. 6); *rîse : daz holz und ouch der gnâden rîcher spîse* (II 4. 8) und *wîse : daz holz und ouch der frühte spîse* (III 1. 5). Schließlich fällt auf die Waise der ersten Strophe (*schar* 20) ein Reim in der dritten (*war : gar* 9. 11).

Für die sonstigen im Langen Ton gedichteten Lieder möge eine summarische Übersicht der Entsprechungen genügen:

Nr. 81	I	II	III
	3. 7	—	9. 11
	14. 15. 21. 23	—	17. 19
	—	10. 12	10. 12
	—	17. 19	16. 18. 20
Nr. 83	2. 6. 13. 22	2. 6	—
	3. 7	9. 11	—
	—	14. 15. 21. 23	9. 11. 17. 19
Nr. 86	14. 15. 21. 23	9. 11	—
	—	3. 7	2. 6
	20	—	20
Nr. 87	16. 18	16. 18	—
	20	—	2. 6
	—	3. 7	9. 11
	—	17. 19	20
Nr. 88	14. 15. 21. 23	16. 18	9. 11. 17. 19
	16. 18	17. 19	—
	—	1. 5	4. 8
	—	14. 15. 21. 23	2. 6. 16. 18

¹⁾ Langes und kurzes *-ar* reimt 87 III 13. 22 (*war : jâr*), wie auch sonst in diesen Strophen kurze *-al*, *-an* und *-at* mit den entsprechenden alten Längen gebunden werden.

Einiges verdient noch zusammenhängende Betrachtung. So zeigt sich neben den beobachteten Entsprechungen, daß der Dichter auch innerhalb ein und derselben Strophe nicht ungern den gleichen Reim an Stellen verwendet, die normaler Weise mit verschiedenen Reimen bedacht sind. Das ist der Fall in 81 I (2. 6 und 13. 22), in 82 II (2. 6 und 9. 11, worunter zwei *vil*; ferner 3. 7 und 13. 22, worunter zwei *wol*), in 83 III (9. 11 und 17. 19, worunter zwei *rât*), in 84 I (2. 6 und 16. 18, worunter zwei *underscheit*), in 85 I (2. 6 und 16. 18) und in 88 III (2. 6 und 16. 18; ferner 9. 11 und 17. 19). Daß die Verse 1. 5; 4. 8 und 10. 12 davon freibleiben, erklärt sich leicht: ihre klingenden Ausgänge sind schwerer mehrfach zu reimen als die stumpfen der übrigen. Daß auch jene Wiederholungen beabsichtigt sind, zeigt ihre Zahl und der Umstand, daß manche so sehr ins Ohr fallende und dabei so leicht durch andere Bindungen ersetzbare Reimwörter wie *rât* und *underscheit* wiederholt werden.

Ferner verdient die Behandlung der Waisen noch ein Wort. In jedem dieser Lieder (mit Ausnahme von Nr. 88, worüber unten) findet eine oder zwei Waisen, niemals aber alle drei, anderwärts eine Anlehnung, teils in derselben Strophe (81 I sowie III; 82 III; 83 I sowie III; 84 III), teils in einer anderen desselben Gedichtes (84 I in III 9. 11; 85 II in III 14. 15. 21. 23 sowie 85 III in I 9. 11; 87 I in III 2. 6 und 87 III in II 17. 19); endlich entspricht einmal eine Waise der andern (86 I und III)¹⁾. Ohne

¹⁾ Zum Vergleich mag das Verhalten Neidharts (hsg. von Haupt-Wießner) dienen. Er hat in zehn Liedern Waisen angebracht: darunter sind drei, in denen die Waisen anderwärts keine Entsprechung finden (3, 1; 14, 4; 28, 1); alle übrigen zeigen solche: in 3, 22 wird die Waise der Strophen IV und VI durch *mîn* gebildet, in 15, 21 reimt *wîp* (IV) auf *lîp* (VII), in 16, 38 *krenzelîn* (III) auf *tohterlîn* (VI), in 19, 17 *rôsenkrenzel* (I 8) auf *krenzel* (VII 9) sowie *alten* (III 9) auf *behalten : alten* (VI 1. 2), in 25, 14 *meien* (I 7) auf *zweien : reien* (V 2. 3) und *Vriderûnen* erscheint in II 7 und VI 7 (s. die Anm.); in 26, 23 ist *umbevangen* (I 5) mit *gelangen : drangen* gebunden. Besondere Sorgfalt hat der Dichter auf das einzige Winterlied, das Waisen besitzt (82, 3), verwendet. Die Waisen sind hier teils aufeinander gereimt (*got* V 6 auf *got* VII 6; *vrî* und *vrî : sî* IV 6 nebst 9. 12 auf *bî* VI 2 und *sî* VII 2); teils mit paarigen Reimen gebunden (*wol* III 6 mit *wol : sol* II 4. 8; *lam* V 2 mit *nam : -sam* VII 9. 12; *vrî* IV 6 s. o.). — Das Verhalten der Kolmarer Lieder und Neidharts bildet also eine vollkommene Parallele zu den Beobachtungen, die ich in meinem Morungen (S. 48 Anm. 8) und in meinem Reimar I (S. 15

solche „Waisenversorgung“ bliebe nur Nr. 88. Aber auch da ist leicht geholfen, s. u.

Schließlich fällt bei diesen Waisenentsprechungen noch auf, daß sie gern über das Reimwort hinausgreifen, vgl. 82 III *und ehte die gânt ouch dar an* mit II 21 *gespalten rîme die gânt ouch dar an*; ferner 83 I *swelch senger wil der einer sîn* mit 9 *wil er ein rechter meister sîn*; 84 III *und sliezen ûf der künste bunt* mit 2 *der mir ûf sliezen kan sô künste rîchen bunt*; 86 I wiederholt sich die Waise wörtlich in der Waise der Strophe III. Und so läßt sich auch die scheinbare Ausnahme, die Nr. 88 bildet, leicht beseitigen: *ir rîchen kargen, swâ ir ligt* hat freilich keine Entsprechung, aber in derselben Strophe III lautet der Vers 9 *ir rîchen kargen swâ ir sîn*, und so ist dieses *sîn* einfach für jenes *ligt* einzusetzen¹⁾).

Den gefälligen „Zufall“ darf man für all diese beobachteten Erscheinungen nicht bemühen. Sonst müßte man es auch für Zufall halten, daß der Dichter auf die *verborgen rîme* ausdrücklich hinweist (82 I 17) und daß er von den Waisen mit Stolz rühmt: *mit hôhen künsten stânt sie manicvalt* (das. III 21).

Damit wird nun auch die Berechtigung erwiesen, für ältere Minnesänger solche bewußte Reimresponsionen von einer Strophe zur andern oder von Waisenausgängen unter sich bzw. zu den Reimen anderer Strophen desselben Liedes anzunehmen. Ich habe solche, allerlei Beobachtungen Giskes (Zs. f. d. Phil. 18) erweiternd und vertiefend, für Morungen und, in weitestem Umfange, für Reimar den Alten angenommen. Vogt hat bezüglich Reimars (Zs. 58, 206 ff.; vgl. Anz. 40, 119 ff.) einem Teil dieser Annahmen zugestimmt, den größeren aber abgelehnt, indem er in scharfsinniger Weise auf die Armut an Reimen in der Sprache dieses Dichters hinwies, zeigte, daß sich auch zwischen Liedern, die sicherlich nicht in einem engeren Zusammenhang miteinander stehn, solche Beziehungen herstellen lassen, und den Standpunkt vertrat, daß die Responsionen oft zu weit voneinander abstünden oder zu wenig ohrenfällig seien, als daß der Zuhörer sie hätte bemerken können²⁾).

Anm. 3; 16; 18 Anm. 1; 22; 23; 26; 31; 39 zweimal; 49; 60; 62; 63 und Anm. 2; 65) für diese beiden Dichter gemacht habe.

¹⁾ v. 21 fordert der Sinn *ir st. die*.

²⁾ Seither hat sich eine ziemlich reiche Literatur über die Responsionen gebildet, s. die von Heusler, Deutsche Versgeschichte II § 829 Anm. 2 ge-

Sicherlich verfügt Reimar (wie so viele der klassischen Lyriker) nicht über einen großen Vorrat an Reimen: die *spæhen rîme* gehören ja einer späteren Zeit an. Aber der Umstand, daß sich ein bequemer Reim auch in anderen Liedern eines Dichters findet, beweist nicht, daß er in den Strophen ein und desselben Liedes unabsichtlich verwendet wird; er zeigt nur, daß der Dichter sich bequemer *verborgener rîme* bedient hat. Man braucht nur auf die Responsionen z. B. der Waisenausgänge in den oben behandelten Liedern Nr. 81—88 hinzuweisen. Da finden sich Ausgänge auf *-an, -ân, -ar, -âr, -eit, -î, -iht, -int, -ist* usw., von denen jeder in zahllosen anderen Gedichten auch vorkommt: darf man sie deshalb, den Worten des Dichters entgegen, für unbeabsichtigt erklären? Dasselbe gilt von den Responsionen der gereimten Versausgänge.

Auch die Annahme, daß in der Lyrik nur das auf Absicht beruhe, was sich dem Ohre des Hörers aufdrängt, muß ich für irrtümlich halten. Wer konnte beim bloßen Zuhören wohl auf die Echos der Waisen und der verborgenen Reime in den drei Strophen zu je 23 Versen eines jeden jener Lieder aufmerksam werden, wer konnte verfolgen, daß die Goldene Weise 120 Silben und 16 *nâchclenge* umfaßt (Nr. 33 III), wer konnte die Silbenzahl jedes Verses und jedes Strophenteils des Langen Tons beim Hören registrieren (Nr. 82 III), selbst wenn der Verfasser das Gedicht seinem Kreise dreimal nacheinander vortrug: *auffs nidrigst, mit volkomender stimmen und auff's höchst* (Puschman S. 28)? Und kann man die für die Beurteilung der ersteren Weise vorgeschriebenen Operationen (Nr. 33 III. IV) anders als auf dem Papier, auf dem Pergament oder der Schreibtafel vornehmen, selbst wenn vier Merker hinter dem Vorhang saßen¹⁾? Man wende nicht ein, daß Meistergesang und Minnegesang zwei sehr verschiedene Dinge seien: in der Form sind sie es vielfach nicht, im Gegenteil: die Übereinstimmungen gehn noch viel weiter als Jakob Grimm in seiner bekannten Abhandlung gezeigt hat. Haben die Meister für die

nannten Arbeiten sowie Plenio, Beitr. 42, 435. 470 f.; Günther Müller, Deutsche Vierteljahrschr. I. Heft 1; Halbach, Walther u. die Dichter von Minnesangs Frühling passim; Ehrismann, Literaturbl. 1929, Sp. 91f.; für das Mittellateinische Brinkmann, Entstehungsgeschichte d. Minnesangs S. 49; Schumann, Zs. 63, 85.

¹⁾ Deren Verfahren Wagenseil S. 544 näher beschreibt; s. auch Grimm S. 96.

merker ihre Mühe aufgewendet, so taten es die Minnesinger für die *wîsen*, s. etwa Ulrich von Liechtenstein in seinem oft zitierten Gedicht von künstlicher Form, dessen Reimgebäude beim bloßen Anhören auch nicht zu erfassen war (Frauendienst 444, 8ff.):

Diu liet vil maneger niht verstuont,
als noch die tumben ofte tuont:
swer aber was sô rehte wîs,
der si verstuont, der gabe in prîs.

Von den Bindungen durch grammatische Reime¹⁾ und davon, daß man auch zwei getrennte Lieder durch Responsionen miteinander in Beziehung setzte, melden die behandelten Gedichte der Kolmarer Handschrift freilich nichts. Aber wer beides in gewissen Fällen anerkennt (Zs. a. a. O. S. 205f. und 207), der hat es für andere Fälle nicht damit widerlegt, daß er Beispiele für unbeabsichtigtes Zusammentreffen beibringt: so wenig die Annahme, daß Walther in einem Liede absichtlich einen Ton Reimars gebraucht²⁾, dadurch widerlegt wird, daß Dietmar, Rugge und Pseudo-Veldeke unabsichtlich im Gebrauch einer andern Strophenform zusammentreffen³⁾.

An sich kann die Verwendung der Responsion oder aber ihr Meiden von größerer Kunst zeugen: in Strophen, die nur wenige Verse umfassen, ist die Wiederholung des gleichen Ausgangs oder gar Wortes das schwierigere, in Strophen von vielen Reimen ist es schwerer, stets neue Ausgänge zu finden. Man muß da das Verhalten jedes Einzelnen für sich untersuchen. Findet man, wie bei Reimar, außer bei zwei Liedern seiner allerfrühesten Zeit, überall Responsionen, dann muß man, scheint mir, anerkennen,

¹⁾ Die ja bekanntlich bei zahlreichen Dichtern, und nicht nur lyrischen und auch keineswegs nur deutschen!, als bewußtes Kunstmittel verwendet werden. Wie sehr man auf sie achtete, mag wieder Puschman (S. 14) lehren, der die *halben aequivocae* d. i. das Vorkommen von Reimwörtern wie *haben* und *hab* in ein und derselben Strophe für fehlerhaft erklärt; ebenso Wagenseil S. 528. Über grammatischen Reim bei den Franzosen s. etwa Firmery, Notes critiques p. 123 s.; bei mittellateinischen Dichtern Brinkmann, Entstehungsgeschichte des Minnesangs S. 50.

²⁾ Walther 111, 23; Reimar 159, 1.

³⁾ Scherer, Deutsche Studien 96. 128; Heusler, Deutsche Versgesch. II § 742; andere Beispiele bei Grimm a. a. O., S. 111f.

daß eine bewußte Kunstübung vorliegt, und sie auch für die Fälle gelten lassen, die unter anderen Verhältnissen dem Zufall zugeschrieben werden könnten. Und findet man bei einem andern Virtuosen der Technik wie Konrad von Würzburg in zahlreichen Liedern keinen einzigen Responsionsreim, obwohl der „Zufall“ solche leicht dargeboten hätte, dann muß man an bewußtes Meiden denken und darf für die Lieder, in denen er sie anwendet, nicht den „Zufall“ bemühen, den man für das Fehlen der Reime außer Spiel gelassen hat¹⁾.

Wenn es meinen Darlegungen gelungen ist, zu zeigen, daß die Künstelei der Meistersinger noch manches Licht auf die Kunst der Minnesinger werfen kann, ist ihr Zweck erreicht. „Minne- und Meistergesang sind eine Pflanze, die erst süß war, hernach im Alter herb, und die verholzen mußte; aber wo wir nicht zum Saft ihrer Jugend zurückgehen, verstehen wir nimmer die Zweige und Äste, die daraus getrieben haben“²⁾. Daß man auch von den Zweigen und Ästen auf die Wurzel schließen kann, dafür möge das Vorstehende ein bescheidenes Beispiel geben.

¹⁾ Konrad (hsg. von ESchröder) hat in 16 Liedern, von denen 14 dreistrophig, 2 zweistrophig sind, keinen einzigen Responsionsreim (Nr. 3. 5—8 10—12. 14. 17. 20. 21—23. 28. 29), in 7 Liedern, worunter 6 dreistrophige, 1 zweistrophiges, finden sich welche: in Nr. 4 ist der Refrain mit I gebunden und I. III teilen außerdem den Ausgang auf *-în* miteinander; in Nr. 9 ist der Refrain mit III gebunden und außerdem I und II durch die Ausgänge auf *-eit* und *-în*; in Nr. 13 sind I und III durch *-uot* und *-int* gebunden wie I und II durch *-eit*; in Nr. 15 teilt I mit III den Ausgang auf *-ôt*, I mit II den auf *-ac*, und II ist mit III durch *-ich* gebunden; Nr. 16 bringt in I und III den Ausgang *-æne*; in Nr. 26 sind I und II (abgesehen von Binnenreimen) durch *-ir* gebunden; in Nr. 27 finden sich in I und III die Ausgänge auf *-inde* und *-eide*. In 5 von den 7 Liedern hat also jede Strophe mindestens einen Responsionsreim. — Anders liegt die Sache wohl bei Neidhart (abgesehen von der Behandlung der Waisen, s. o. S. 22 Anm. 1): vielen Liedern fehlt jegliche Responsion, andere zeigen sie nur in einer oder zwei Strophen eines vielstrophigen Liedes, und zudem wiederholen sich fast nur die allerschäufigsten Reimbindungen, und nur einige wenige (38, 9; 82, 3; 86, 31; 89, 3; 92, 11; 95, 6) machen von ihnen reichlichen Gebrauch. Unter solchen Umständen ist die Grenze zwischen Absicht und Zufall in der Tat ohne Willkür nicht zu ziehen, und der Kritiker wird darauf verzichten müssen, mit diesem Hilfsmittel zu arbeiten.

²⁾ Grimm S. 171.