

Abhandlungen
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
XXX. Band, 6. Abhandlung

Die Lieder Reimars des Alten

II. Teil. Die Reihenfolge der Lieder

von

Carl von Kraus. ✕

Vorgelegt am 17. Mai 1919

München 1919

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franzschen Verlags (J. Roth)

*PT
1637
R8
1919
v.2

Vorrede.

Die Lyrik Reimars hat im Laufe der Zeiten einen zweifachen Prozeß der Zertrümmerung durchgemacht. Unsere gelehrte Kritik, — die ich deshalb durchaus nicht missen möchte, denn ohne sie und ihre hingebenden Versuche, in das Verständnis des Dichters einzudringen, stünden wir ihm im Grunde noch immer so fremd gegenüber wie die frommer Andacht vollen Romantiker zu Anfang des vorigen Jahrhunderts — hat die einzelnen Lieder vielfach in mehrere Teile aufgelöst und dadurch die planvolle Einheit im kleinen Kunstwerk zerstört. Diese Einheit wieder herzustellen und das Bild des Dichters von unechten Zutaten zu reinigen, war die Aufgabe, die ich im ersten Teile zu lösen versucht habe.

Weitaus größeren Schaden aber hat Reimars Lyrik in ihrer Gesamtheit schon lange zuvor erlitten. Der Dichter selbst ist augenscheinlich nie dazu gelangt, eine Gesamtausgabe zu veranstalten. Sonst wären wohl deutlichere Spuren chronologischer Reihung in unseren einzelnen Handschriften zu finden, als es tatsächlich der Fall ist. Immerhin dürften die ältesten Sammlungen im wesentlichen chronologisch angeordnet gewesen sein. Aber in der uns überkommenen Überlieferung ist davon kaum mehr etwas zu bemerken: altes und junges Gut wurden in immer steigendem Maße durcheinandergeworfen und mit unechtem Material untermischt. Dadurch aber wurden die Gedichte um einen großen Teil ihrer Wirkung gebracht. Denn genauere Betrachtung, die über das einzelne Lied hinaus den Blick auf seine Zusammenhänge mit den übrigen richtet, lehrt, daß das, was Erich Schmidt bereits für mehrere erkannt hat, für die meisten gilt: nicht weniger als 31 von den 35 echten Liedern sind durch mehr oder minder deutliche Bezüge miteinander zu einer Einheit höherer Ordnung verbunden. Auch diese höhere Einheit wieder herzustellen, das ist die Aufgabe des vorliegenden zweiten Teiles meiner Untersuchungen.

Wenn ihre Ergebnisse der Nachprüfung standhalten¹⁾, so wächst die Gestalt Reimars ganz beträchtlich empor: der zarte Lyriker wird zum Schöpfer eines großen Liebesromans.

¹⁾ die Annahme solcher Liederzyklen ist ja bekanntlich bereits für eine Reihe älterer Minnesinger gemacht worden. S. darüber Burdach Anz. 9, 350 ff.; Walth. I 33 und zuletzt Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wiss. 1918, S. 998 f., der sich aus allgemeinen Gründen gegen solche Zyklen erklärt. Aber ich muß ganz offen gestehen, daß ich in Sachen der Kunst, des Individuellsten, was wir Menschen neben der Art wie wir Wissenschaft betreiben, besitzen, kein Freund solcher allgemeiner, aprioristischer Erwägungen bin. Erst wenn wir ein, zwei Jahre intensivstes Studium an einen dieser alten Dichter gewendet haben, so daß wir jeden Vers mit all seinen Varianten im Kopfe haben, daß uns seine Lieder Tag und Nacht gegenwärtig sind und wir mit seinen Augen sehen, mit seinen Worten empfinden, erst dann sind wir diesem einen nahegekommen. Wer aber sagt uns, daß, was nun für ihn gilt, auch nur für einen zweiten neben ihm Geltung habe? Und nun gar das 'Gesetzmäßige', das manche andere für unsere alten Lyriker statuieren: das steht im besten Falle am Schlusse des Weges, der an den einzelnen der Reihe nach vorbeiführt, aber nimmermehr am Eingang.

Ich sage absichtlich 'Liebesromans'. Denn ich bin keineswegs der Ansicht, daß diese Dichtung das Leben getreu widerspiegelt, daß wir also die Geschichte einer Herzensneigung¹⁾ aus ihr herauslesen können. Sicherlich gibt es in der alten Lyrik gewisse Bezüge, die der Dichter, anders als der moderne, nicht gegen die Realität anbringen durfte. Wenn Ulrich von Liechtenstein anhebt *Wol, dir sumer*, so hat er sein Lied sicherlich nicht im Winter gesungen²⁾; wenn Reimar klagt: *dâ von gewinne ich noch daz hâr daz man in wîzer varwe sehen mac*, . . . *ir gewaltes wîrde ich grâ*, so war er sicherlich noch nicht grauhaarig oder gar weißköpfig; und wenn Walther erklärt: *wol vierzic jâr hab ich gesungen oder mê*, so hat das noch niemand für eine poetische Fiktion gehalten, und mit Recht. Solange der Dichter mit einem neugeschaffenen Lied in eigener Person vor seine Hörer hintritt, kann er sich eben in solchen Dingen mit der Wirklichkeit nicht in Widerspruch setzen. In diesem Sinne also, mit der Beschränkung auf all das, was äußerlich wahrnehmbar und kontrollierbar ist, darf man nach meiner Meinung von einer Realität des Minnesangs sprechen.

Aber die Sphäre, innerhalb deren widersprechende Voraussetzungen nicht geduldet werden können, reicht aus dem realen Gebiet vielfach auch in das Reich der poetischen Erfindung hinein. Wenn ein Dichter durch längere Zeit in einem und demselben Kreise seine neuen Schöpfungen vortrug, dann konnte er gewiß nicht heute beteuern, er habe der Herrin schon *vîl manic jâr* gedient, wenn er gestern in der Rolle des Werbenden, der den ersten Schritt in der Liebe tut, aufgetreten war: das wäre ebenso als ein Verstoß gegen die poetische Wahrheit empfunden worden, wie die anderen Fälle als ein Widerspruch zum realen Leben.

Auf diesem Wege konnte sich also gelegentlich ganz ungezwungen die höhere Einheit des Zyklus ergeben, sobald ein Dichter, an einer Stätte heimisch oder heimisch geworden³⁾, durch lange Zeit derselben Dame seine poetischen Huldigungen darbrachte: 'poetische' Huldigungen, denn wie frei die Erfindung in der Ausgestaltung des Verhältnisses walten durfte, das zeigen ja schon die Frauenlieder, in denen die Herrin vielfach ganz andere Gedanken und Empfindungen äußert, als die sind, die dem Dichter die Motive für seine Klagen oder Hoffnungen liefern.

Da sich nun Reimars Lieder vielfach wie von selbst in zyklische Form einordnen, so darf man daraus wohl schließen, daß er tatsächlich, wie die meisten Gelehrten meinen, am Hofe der Babenberger eine feste Stellung eingenommen hat: einem unstät Wandernden

¹⁾ oder gar einer Ehe: wenn wir Rieger Zeitschr. 47, 66f. glauben müßten, wäre Reimar ja verheiratet gewesen. Bestreiten läßt sich das nicht; aber auch nicht beweisen. Es ist auch ebenso belanglos wie die Frage, ob er braunes oder schwarzes Haar gehabt habe, von großer oder kleiner Statur gewesen sei, da es ebensowenig wie diese Umstände in seiner Dichtung Spuren hinterlassen hat. Die ältere Philologie sollte sich der Gunst der Zeiten, die ihr all solche Quisquilien entzogen haben, so daß sie nur das reine Werk zu studieren braucht, dankbarer erzeigen. Neugierde und Wissensdrang sind verschiedene Dinge.

²⁾ tatsächlich erzählt er uns unmittelbar vorher: *dô seig et aber der sumer zuo* (436, 12). Überhaupt bestätigt Ulrich überall die treffenden Ausführungen Plenios Beitr. 42, 420 Anm. 2: so oft er sich auf eine bestimmte Jahreszeit bezieht (IV. V. IX. XII. XIII. XVII. XVIII. XXVIII. XXIX. XXXI. XXXIX), erfahren wir aus seiner Erzählung, daß der Bezug ein realer ist.

³⁾ für Reimar glaube ich noch immer das letztere: wegen der alemannischen Spuren in seiner Sprache und weil gerade der Elsässer Gottfried allein ihn *von Hagenouwe* nennt.

war mehr Freiheit in der Erfindung des einzelnen Liedes gegeben, ja, es hätte keinen Sinn gehabt, einen Zyklus durch Jahre fortzuspinnen, dessen anfänglichen Verlauf das wechselnde Publikum doch nie kennen gelernt hatte. Eingestreute kurze Rückblicke, wie wir sie bei Reimar gelegentlich finden, sind zwar geeignet, die verblaßte Erinnerung wieder aufzufrischen, nicht aber nie Gehörtes zu ersetzen. Auch dürfen wir wohl annehmen, daß die Zeit von Reimars *unstete*, d. i., wie ich meine, die Zeit, in der er anderen Frauen als der späteren Herrin, seine Lieder darbrachte, verhältnismäßig kurz gewesen ist. Dafür spricht nicht so sehr die Tatsache, daß aus dieser früheren Periode nur drei Lieder auf uns gekommen sind — denn das könnte Zufall sein, auch ist man auf die Erstlinge des Unbekannten sicherlich nicht so erpicht gewesen wie auf die reifen Früchte des berühmt Gewordenen —, als die Angabe in seinem Liede Nr. 17, daß er noch kein graues Haar besitze und ihr dabei schon *vil manic jâr* gedienet habe. Wir dürfen also wohl annehmen, daß fast all seine Kunst ein und derselben Dame gewidmet war, was zu einer vieljährigen festen Stellung am Hofe der Babenberger ja vortrefflich passen würde.

Im übrigen aber müssen wir wohl darauf verzichten, die Wahrheit aus der Dichtung herauschälen zu wollen: mir fällt dieser Verzicht nicht einmal schwer. In der Kunst sind ja doch nie die Tatsachen das Interessante, sondern nur die Art, wie sie behandelt werden. Der erfundene Liebestod wirkt ergreifender als hundert Sterbefälle in einer amtlichen Liste.

Dagegen ergibt sich aus dem Nachweis des Zyklus ein anderer Gewinn: die Gewißheit, daß Reimar im Großen genommen ein durchaus origineller Dichter gewesen ist. Die Tatsache, daß eine einzelne Strophe mit einer Strophe Auboins de Sezane Berührungen zeigt, die über das Maß des Zufälligen bestimmt hinausgehen, könnte an sich von gewisser Seite verallgemeinert werden, so daß auch Reimar in die Reihe bloßer 'traducteurs' aufgenommen würde. Demgegenüber wird man verlangen dürfen, daß uns von dem entsprechenden romanischen Zyklus erst noch etwas mehr gezeigt wird als jenes Lied Auboins, das als Ganzes in einen analogen Zyklus gar nicht hineingedacht werden kann, ja dessen Voraussetzungen Reimar selbst nicht ganz harmonisch in seinen eigenen Liederkranz einzuflechten vermocht hat. Solange ein solcher Nachweis nicht erbracht ist, wird man Reimar weiterhin, auch mit Rücksicht auf die Grundlagen seines Strophenbaues wie auf seine Polemik mit Walther als einen Dichter zu betrachten haben, der, wie Walther selbst, gewiß gelegentlich von anderer Seite her angeregt, aber im ganzen doch eine durchaus originelle Persönlichkeit ist.

Schließlich sind wir, da durch den Zyklus die relative Chronologie der meisten Lieder Reimars feststeht, in der Lage, seine Entwicklung zu überschauen. Sie zeigt ein beständiges Wachsen der Kunst, Gedanken und Empfindungen in sprachlich vollkommener Form zu variieren, einem Thema stets neue Wirkungen abzugewinnen und in den Rahmen des einzelnen Liedes immer mehr Motive ungezwungen hineinzukomponieren. Auch die metrisch-rhythmische Technik ist beständig im Wachsen. Freilich darf man nicht erwarten, daß das Maß der Kunstfertigkeit von einem Lied zum anderen zunimmt, so daß die ganze Reihe aufmarschiert wie die nach dem Körpermaß geordneten Mitglieder einer Turnriege. Denn auch bei Reimar stehen Form und Inhalt, poetischer Vorwurf und Ausführung in unlösbarer Verbindung. Das Wachsen des Könnens zeigt sich also darin, daß der Dichter bei großen Gelegenheiten in reiferen Jahren größere Mittel aufbringt als

früher. Und es zeigt sich darin, daß ihm bei kleineren Gelegenheiten alles gefälliger, anmutiger und natürlicher aus der Feder fließt als zuvor.

Die Totenklage, das einzige datierbare Gedicht Reimars, gehört nach dem Verhältnis ihrer Technik zu der der Zykluslieder etwa in die Nähe von Nr. 20. Wir können also die Zeit vom Sommer 1195 bis zum Tode des Dichters als die Zeit seiner Blüte betrachten.

Gegen die Echtheit der im ersten Teil verworfenen Lieder ergeben sich nunmehr, indem man sie mit denen des Zyklus in bezug auf Form und Inhalt vergleicht, vielfach neue Bedenken; besonders in der Richtung, daß sie in die ermittelte Entwicklung Reimars nicht hineinpassen.

Der dritte und letzte Teil dieser Untersuchungen wird dem vorliegenden in kurzer Zeit nachfolgen. Er wird u. a. eine Ausgabe der echten Lieder in der bis auf die Totenklage chronologischen Reihenfolge sowie die nötigen Register zu allen drei Teilen enthalten. Der Leser wird sich die leider vielfach mühsame Lektüre der vorliegenden Untersuchungen etwas erleichtern, wenn er das Erscheinen dieses letzten Teiles abwartet.

Furth im Wald, den 25. April 1919.

von Kraus.

A. Einleitung. Die Reihenfolge der Lieder Nr. 18—35.

Reimar zitiert gelegentlich einzelne Stellen aus früheren Liedern. So gibt die Herrin dem Boten den Auftrag: *swâ du mügest, dâ leite in abe daz er mich der rede begeben* (Nr. 22 II), und Reimar sagt in einem anderen Liede: *(si) wil nu, dëst ein niuwer zorn, daz ich si der rede gar begeben* (Nr. 23 III). Oder: der Dichter sucht Trost in dem Gedanken: *swaz geschehen sol, daz geschiht* erklärt aber gleichzeitig: *si sælic wîp enspreche 'sinc', niemer mē gesinge ich liet* (Nr. 25 II. VII). Die Herrin hört das erste von seinem Boten: *er sprichet, allez daz geschehen sol daz geschiht* und vergewissert sich über das zweite mit der Frage: *hât ab er gelobt, geselle, daz er niemer mē gesinge liet, ez n si ob i'ns biten welle?* (Nr. 30 II. III). Reimar selbst kommt dann später noch einmal darauf zurück: *do ich gesanc daz ich gesunge niemer liet in minen tagen, . . . ich wæne ez noch alsô gestê* (Nr. 32 III).

Durch diese wörtlichen Bezüge ist es gesichert, daß Reimar einzelne Lieder für einen größeren Zusammenhang bestimmt hat. Daraus ergibt sich die Berechtigung, ja die Pflicht, zu prüfen, welche von seinen Liedern für einen solchen Zyklus gedichtet sind und wie sich der Verlauf der Stimmungen, Gedanken und Empfindungen, kurz des ganzen äußeren und inneren Lebens, in diesem Zyklus darstellt.

Bekanntlich hat bereits Erich Schmidt einen solchen Zyklus, der von der *rede* handelt, angenommen¹⁾ und seine Reihung²⁾ der zugehörigen Lieder begründet. Was mir von seinen Gründen überzeugend erscheint, beziehe ich in meine Darlegung ein; auf Auseinandersetzung mit dem, was ich für zweifelhaft oder unrichtig halte, verzichte ich im Interesse einer geschlossenen Beweisführung.

Nicht weniger sicher als jene durch wörtliche Zitate erwiesenen Bezüge sind andere, die sich aus dem Inhalt gewisser Lieder ergeben. In einem Liede, das der Freude über bevorstehende Heimkehr Ausdruck gibt, sagt Reimar: *ze fröiden swinget sich mîn muot als der valke enfluge tuot* und schließt mit den Worten: *sô mugen wir fröide niezen. owol mich danne langer naht! wie kunde mich verdriezen?*³⁾ (Nr. 9). Wenn der Dichter in einem anderen Liede beteuert, daß er nur *in gedanken schône lac*, von sich gesteht: *daz ich ouch dar under ihtes hân gegert daz ich solte hân verswigen* und zu seiner Entschuldigung anführt: *ich bin als ein wilder valke erzogen, der durch sînen wilden muot*

¹⁾ Reimar und Rugge S. 36; 46 ff.; 62 ff.

²⁾ nach meiner Zählung ergibt sich bei ihm folgende Ordnung: Nr. 18. 22. 23. 20. 21. 19. 25. 30. 33. 34. 31. — Auch Paul Beitr. 2, 497 ff. hat zahlreiche Bezüge und Parallelen zusammengestellt.

³⁾ ich gebe im Folgenden überall die Worte des Dichters in genauen Zitaten. Das wirkt ermüdend, scheint mir aber unerlässlich, damit der Leser meine Gründe nachprüfen kann: Paraphrasen rufen allzu leicht ein unsicheres Gefühl hervor.

als hōhe gert. der ist als hōh über mich geflogen unde muotet des er kōme wirt gewert usw. (Nr. 19 V—VII), so wird dieses Zusammentreffen zweier Motive (*valke* und *bī ligen*) in zwei verschiedenen Liedern kaum jemand für absichtslos halten: Nr. 9 ist vielmehr das Lied, auf das in Nr. 19 angespielt wird.

In zorniger Stimmung erscheint die Herrin, die den Geliebten ungnädig behandelt, in der 3. Strophe des Liedes Nr. 17; und tatsächlich bezeichnet der Dichter selbst in der letzten Strophe desselben Liedes ihre Stimmung als *zorn*: *wænet si daz ich den muot von ir gescheide umb ulse lichten zorn?* Soll also die Stelle eines anderen Liedes (Nr. 18 V), wo Reimar sagt: *daz si mich alse unwerden habe als si mir vor gebāret, daz geloube ich niemer: nu lāze ein teil ir zornes abe, wan endeclichen ir genāden beite ich iemer*, sich nicht auf die im erstgenannten Liede geschilderte Szene beziehen? Ungnädige Behandlung und *zorn* wird hier ohne Motivierung vorausgesetzt, dort geschildert, und in beiden Fällen schließt Reimar die Versicherung unverbrüchlichen Festhaltens an der Geliebten an.

In demselben Liede Nr. 17 sagt die zornige Frau: *ich bin sō harte niht verzaget daz er mir sō sere solte drōun. ich wart noch nie von im gejaget*. Der letzte Satz ist unverständlich¹⁾. Er erhält aber sofort Licht, wenn man ein anderes Lied (Nr. 19) heranzieht, in dem Reimar darüber klagt, daß man ihm verboten hat, die Geliebte zu sehen (Str. I) und dies als ein *verjagen* bezeichnet (Str. VII). Darauf also bezieht sich die Herrin höhnisch, indem sie ihm entgegenhält: *ich wart noch nie von im gejaget* (sondern umgekehrt: er von mir!): 'daher ist er nicht in der Lage, mir mit seinen Drohungen Angst zu erregen'.

Im Liede Nr. 21 IV klagt Reimar: *waz ich quoter rede hān verlorn! jā die besten die ie man sprach. si was endelichen quot. nieman kōnde si von lüge gesprochen hān*. Es kann kein Zweifel sein, daß mit dieser *besten rede* ein bestimmtes Gedicht gemeint ist; ebenso unzweifelhaft, daß Reimar eben dieses Gedicht in einem zweiten Liede (Nr. 23) im Sinne hat, wenn er es fast mit denselben Worten beginnt: *daz beste daz ie man sprach od iemer mē getuot, daz hāt mich gemacht redelōs*. Welches Lied aber ist diese *beste rede*? Darauf führt schon der Zusatz: *nieman kōnde si von lüge gesprochen hān*. Denn wir haben ein Lied (Nr. 16), in dem sich Reimar gegen den Vorwurf der Unaufrichtigkeit besonders nachdrücklich zur Wehre setzt²⁾: *die hōhgemuoten zihent mich, ich minne niht sō sere als ich gebāre ein wip. si liegent unde unērent sich*; und zum Schlusse dieses Liedes: *swer nū* (nachdem ich dieses Gedicht geschaffen) *giht daz ich ze spotte künne klagen, der lāze im mīne rede beide singen unde sagen . . . unde merke wa ich ie spræche ein wort, ez n lēge ē i'z gespræche herzen bī* (Nr. 16 II. V). Stärker kann man seine Aufrichtigkeit nicht beteuern! Zudem nennt er hier dies sein Lied ausdrücklich *mīne rede*, wie er es in Lied Nr. 21 als *rede* bezeichnet hat. *Diu beste rede* oder *daz beste daz ie man sprach od iemer mē getuot* ist also das Lied Nr. 16; das Lied, dessen eine Strophe beginnt *sō wol dir, wip, wie reine ein nam!*; das Lied, das Walther in seinem Nachruf (Nr. 35^b) gleichfalls als *rede* bezeichnet: *und hetest niht wan eine rede gesungen, 'sō wol dir, wip, wie reine ein nam!'*

¹⁾ der Erklärungsversuch bei Burdach S. 215 befriedigt ihn selbst so wenig, daß er daneben eine (unhaltbare) Konjekture vorbringt.

²⁾ dieser Vorwurf wird zuerst Nr. 15 III erhoben: *diu liebe si ein lüge diech von ir sage*.

Diese Erkenntnis führt nun noch weiter. Wenn *daz beste daz ie man sprach* (Nr. 23) sich auf das Lied Nr. 16 bezieht, das der Dichter als *mine rede* charakterisiert, dann geht der Ausdruck *min rede* in Nr. 23 II sicherlich auch auf das Lied Nr. 16, und damit gewinnen wir ein klares Verständnis des Liedes Nr. 23 sowie tieferen Einblick in den Zusammenhang des Zyklus. Als Reimar sein Preislied (Nr. 16) gedichtet hatte, da ist er damit der Geliebten *alsô nâhe komen* (hat sie soweit ergriffen) *dazs erste frâget des waz genâden sî der ich dâ ger* (Nr. 23 II). Auf diese Frage hat er zu rückhaltlos geantwortet: *dâ seite ich ir ze gar swaz mir leides ie von ir geschach* (Nr. 23 III; das geht jedesfalls auf seine Anklagen in Nr. 17) *unde ergap mich ir ze sêre* (ebenda; das bezieht sich wohl auf das unverhüllte Aussprechen seiner kühnsten Wünsche, ähnlich wie im Falkenlied, Nr. 9, und im Preislied, Nr. 16 I: *ichn gelige herzeliebe bî, son hât an mîner fröide nieman niht*¹⁾). Zur Strafe für seine Kühnheit war ihm der Zutritt zu ihr verboten worden: *sol mich daz verjagen daz ich sî sach unde ouch dar under ihtes hân gegert*²⁾ *daz ich solte hân verswigen* (Nr. 19 VII), und sie selbst war in heftigen *zorn* geraten (Nr. 17 III; als *zurnen* und *zorn* daselbst IV. V von ihm bezeichnet). Es ist ihr erster *zorn*, und das Zutrittsverbot ist seine Folge.

Auf diesen *zorn* antwortet er in Nr. 18 beschwichtigend: *nu lâz ein teil ir zornes abe* (V), bekennt, daß *der lunge süeze kumber . . . ernüwet* sei (I; weil er eben den Ausbruch ihres *zornes* vernommen hat, und zwar offenbar durch einen Boten: *wan ich noch nie den boten gesach der mir ie brachte trôst von ir wan leit und ungemach* I), glaubt ihren *haz* erkennen zu müssen (*sît sî mich hazzet* III), tröstet sich aber damit, daß sie es im Innersten nicht so schlimm meine (*daz sî mich alse unwerden habe als sî mir vor gebâret, daz geloube ich niemer* V) und macht einen Vorschlag zur Güte, der weniger weit geht als sein ungestümes *gern*, das zu dem in Nr. 17 bereits erfolgten Zutrittsverbot geführt hatte: jetzt will er sich damit begnügen, daß sie ihn versuchsweise bei sich liegen lasse; nur wenn es beiden Teilen gefällt, soll es ein dauerhaftes Verhältnis sein, sonst nicht (*sî lege mich ir nâhe bî und bietez eine wîle mir als ez von herzen sî: gevalle ez danne uns beiden, sô sî stæte: verliese ab ich ir hulde dâ, sô sî verborn als obe siz nie getæte* VI)³⁾.

Dieser scherzhafte Vorschlag hat keinen Erfolg. Das ergibt sich aus dem unmittelbar anschließenden Lied (Nr. 19): das Zutrittsverbot bleibt aufrecht: *mir ist vil unsanfter nu dan ê* (wo er sie sehen konnte): *mîner ougen wunne lât mich nieman sehen; diu ist mir verboten gar* (I). Im Gegenteil: sein wiederholtes Reden vom *bî ligen* (Nr. 9; 16 I; 19 VI;

¹⁾ da er dieses Ziel schon öfter ausgesprochen, so sagt er auch in Hinblick auf ihre Frage, *waz genâden sî*, die er verlange: *wil sî des noch niht hân vernomen, sô nimt mich wunder wes ich vil maneger swære niht enber*.

²⁾ der Inhalt des *gerns* war das *bî ligen*, s. die Worte der Herrin: *des er gert, daz ist der tât* (Nr. 22 V) und seine eigenen Worte: *ich bin als ein wilder valke erzogen, der durch sînen muot als hâhe gert . . . unde muotet des er kûme wirt gewert* (Nr. 19 VI), die durch den Schluß des Falkenliedes näher erklärt werden (Nr. 9).

³⁾ der Bezug auf sein früheres weitergehendes Verlangen ist deutlich: Nr. 16 I hatte er erklärt: *ichn gelige herzeliebe bî, son hât an mîner fröide nieman niht*; jetzt wünscht er nur mehr einen Versuch: *sî lege mich ir nâhe bî*; s. schon Wilmanns *Leben*² zu III 50, der aber 18 unmittelbar auf 16 folgen läßt und die Strophen beider Lieder abweichend von mir (Teil I S. 25. 27 ff.) ordnet.

versuchsweise Nr. 18 VI) hat in der Gesellschaft allerlei Glossen erregt: *swer daz* (nämlich, daß er *in gedanken dicke schöne lac*: man würdige die Feinheit, mit der hier für das deutliche *bî ligen* bereits der verhüllende Ausdruck *schöne ligen* gewählt ist) *âne rede niht gelâzen mac, der tuot übel und sündet sich* (V). Die Veranlassung für solches Gerede ist nichts weiter als der Neid der Menschen (*nîdet er mich, waz ruoch ich?* V; *mich genîdet niemer sælic man durch die liebe dies an mir erzeiget hât* II). Der Zweck des Liedes ist, diese Verleumdungen zurückzuweisen. Daher betont er gleich im Eingange die Aufrichtigkeit seines Werbens und seiner Gesinnung (*Als ich werbe und mir min herze stê*; analog: *er guote lebe in hôhem muote, swer nu werbe als ich* V); daher fragt er mit Bezug auf die Merker: *wê wes nement si war?* (I; es gibt eben bei der Reinheit seines Verhältnisses nichts zu beobachten); daher betont er die Fruchtlosigkeit seiner Bewerbungen: *trôst noch fröide ich nie von ir gewan, wan sô vil daz mir der muot des hôhe stât daz ichs ie getorste biten* (II), indem er zugleich seine alte Bitte um *bî ligen* als eine bloße Bitte bezeichnet¹⁾; daher nennt er sie *ein wîp mit alsô reinen siten* (II); daher hebt er hervor, daß nur ein Wunder Gottes sie ihm zu eigen geben könne (III); daher sagt er offen, daß sie ihn *verber* (IV), wiederholt, daß er nur *in gedanken schöne lac*, setzt ausdrücklich hinzu: *daz wart mir, und wart och mir niht mêr* (V) und klagt: *Jô engienc ir nie daz ich gesprach alsô nâhen daz ez wære ihtes wert?* (VII). — Neben diesem Hauptzweck ist ein gewisses Einlenken zu bemerken: er nennt seine frühere Bitte ein Wagnis (*daz ichs ie getorste biten* II), gesteht seine Schuld zu (*ich tumber lîde senden kumber, des ich gar schuldic bin* VI) und räumt ein, daß er jene Bitte besser bei sich behalten hätte (*daz . . . ich . . . ihtes hân gegert daz ich solte hân verswigen* VII). Den Anspruch auf *lôn* hält er freilich noch aufrecht: *nâch sô kleinem lône hân ich nie genigen*. So schließt das Lied.

Entsprechend diesem Einlenken ist das nächste Lied (Nr. 20) auf den Ton der Resignation gestimmt. Kühnes *gern* hat dem Dichter nur Mißerfolg gebracht: vielleicht hilft weise Selbstbeherrschung (I. V. VI) und geduldiges Abwarten (VI). Die Durchführung dieser Grundgedanken ist wieder voll von Bezügen auf die Erfahrungen, die Reimar bisher in der Liebe gemacht hat. Darum beginnt er auch als *ein wiser man* zu sprechen. Ein solcher soll nicht *ze vil versuochen*, d. i. 'auf die Probe stellen'³⁾ (das darf nur die Frau tun: *sin getet ez nie wan umbe daz daz si mich noch wil versuochen baz* Nr. 23 IV); ebensowenig soll er *ze vil gezihen*, d. i. 'Vorwürfe erheben' (das befolgt er — mit Ausnahme von Nr. 11 V und 17 II — stets⁴⁾). Nunmehr wendet sich Reimar auch an die

¹⁾ denn daß *biten* auf die Bitte um *bî ligen* zu beziehen ist, erweist der Ausdruck *daz mir der muot des hôhe stât*, s. *ein wilder valke, der durch sinen wilden muot als hôhe gert* (VI).

²⁾ denn *sin rede* war ja nur *alse nâhen kômen*, daß sie ihn fragte, *waz genâden si der er dâ ger* (Nr. 23 II).

³⁾ hierin verrät sich, wie meine Zuhörerin Frä. Ehrentreu bemerkt, der Einfluß der bekannten Strophe des Aubain de Sezane (in Vogts Anm.); denn Reimar ist in seinem Verhältnis zur Geliebten gar nicht in der Lage zu *versuochen* ('assaiier', 'esprover'). Zugleich zeigt aber dieser Fall, daß unser Dichter nur ganz gelegentliche Anregungen von romanischer Lyrik erhalten haben kann. Sonst hätte er keinen so eng verflochtenen Kranz von Liedern winden können.

⁴⁾ so in diesem Liede selbst, s. Str. V *begêt ein wîp an mir deich tac noch naht niht kan gedagen, nu hân eht ich sô senften muot daz ich ir haz ze fröiden nime*; so 6 II *Lîde ich nôt und arebeit, die hân ich mir selbe ân alle schult genomen*; so 12 III *swaz ich dar umbe swære trage, da enspriche ich niemer übel zuo, wan sô vil daz ichz klage*; so 14 II *Si ist mir liep und dunket mich daz ich ir vollecliche gar*

Frauen (daher das allgemeine *man sol*): zu *baser rede* soll man schweigen (es wird an die *rede*, die Glossen der Gesellschaft, zu denken sein, Nr. 19 V; vgl. auch Nr. 21 VI) und niemand lange nach etwas fragen, was man doch nur ungern sagen hört (wie sie es mit ihrer Frage *waz genâden sî, der er dâ ger*, eine Frage, deren offene Beantwortung die ganze Entfremdung verschuldete, getan hat Nr. 23 II). Er hatte stets ganz aufrichtig gesprochen (*sô gie von herzen gar swaz mîn munt wider sî gesprach* II; vgl. dazu *wa ich ie spræche ein wort, en læge ê i'z gespræche herzen bi* 16 V, und *dâ seite ich ir ze gar swaz mir leides ie von ir geschach unde ergap mich ir ze sêre* 23 III). Soll das alles verschwendet sein, so darf sich niemand wundern, wenn er bisweilen in *zorn* gerät (bezieht sich auf jene beiden Fälle, wo er sich des *zithens* schuldig machte, 11 V und 17 II). Aber bei aller Qual, die sie ihm bereitet, ist er doch so gelassen, daß er ihren *haz ze fröiden* nimmt (*haz* weist zurück auf ihre Weigerung, ihn zu sehen: *sît sî mich hazzet, diech von herzen minne* 18 III). Doch tut es gleichwohl weh: *owê wie rehte unsanfte ez mir doch tuot*, wenn auch der, der *frô bestên* will, das Leid der Liebe um ihres Glückes willen hinnehmen muß.

Dieser Schluß ergibt die Anknüpfung an den Eingang des folgenden Liedes (Nr. 21): *Ich gehabe mich wol* (in der Resignation, das Leid um des Glückes willen und ihren *haz* als *fröide* hinzunehmen, um auf diese Weise *frô* zu *bestên*, 20 VI). *in ruochte iedoch ob mir ein vil lützel wære baz. ich bin allez in den sorgen noch* (man beachte den bestimmten Artikel bei *sorgen*: es sind eben die *sorge*, daß er sie nicht sehen darf; und zwar hat er diese *sorge noch* 'noch immer'). *wirt mir sanfter iht, ich rede ouch daz* (*ouch daz*: er würde es nämlich genau so besingen, wie er eben in seinem vorhergehenden Liede gesungen hatte, *wie rehte unsanfte ez mir doch tuot* 20 V). Zu diesen Sorgen, die sie ihm bereitet hat, tritt nun noch der Kummer darüber, daß die Welt¹⁾ kein Mitleid zeigt und von ihm frohe Lieder hören will. Aber wie kann er froh singen, wenn ihm jeder Lohn versagt bleibt? *mir ist ungeliche deme der sich eteswenne wider den morgen fröit. alsô tæte ouch ich, wist ich mit weme* (Bezug auf Nr. 10 I *ich gedenke wol daz ich es anders pflac hie vor, dô mir diu sorge sô niht ze herzen wac: iemer an dem morgen sô tröste mich der vogeles sanc*). So aber hat die, von der er alle Freude erhoffte, ihm nichts als *ungemach* bereitet (durch das Zutrittsverbot); folgt Hinweis auf die Erfolglosigkeit *der besten rede, die ie man gesprach* (d. h. des Preisliedes Nr. 16; analoger Hinweis Nr. 23 I, s. o. S. 8). Wenn ihn jemand im stillen haßte, der könnte an seinem Zustand Freude haben. Aber man soll ihm gnädig sein: mancher wird ihn nach seinem Tode beklagen, der des Lebenden gerne ledig

unmære sî. nu waz dar umbe? daz lid ich, und bin ir doch mit triuwen stæteelichen bi; so 19 VI, wo er alle Schuld sich selbst zuschreibt: *kumber, des ich gar schuldic bin*; und so noch an folgenden Stellen: 23 IV *hærent wunder, kan sî alsus werben? nêin sî, wêiz got, sine kan. ich hâns ein teil gelogen an* 'verläumd'et'; 25 I, wo das Motiv durch die ganze Strophe hin ausgeführt ist; 32 II *diuht ich sis wert, si hete lones wider mich gedâht*; 34 III *swer wibes êre hûeten wil, der bedarf vil schœner zûhte wol*; 35 I. II *ich solte in klagen die meisten nôt, niwan daz ich von wiben übel niht reden kan. Sprache ich nu des ich si selten hân gewent, dar an begiengc ich grôze unstatekeit . . . bezzet ist ein herzesêr dann ich von wiben misserede. ich tuon sîn niht: sî sint von allem rehte hêr*; das. V *ich bin tump daz ich sô grôzen kumber klage und ir des wil deheine schulde geben. sît ichs âne ir danc in mînem herzen trage, waz mac si des, wil ich unsanfte leben?*

¹⁾ 'die Welt' steht nicht da, aber der Inhalt der folgenden Strophen zeigt, daß ihr Unverständnis gegenüber seinem Kummer gemeint sein muß: das der Geliebten bildet ja die *sorge*, die er bereits hat.

wäre. Doch wird er in Hinkunft auf seine Umgebung sorgsamer achten. *ich was minner fröide ein teil ze frî* (das bezieht sich auf das zu unverhüllte Aussprechen seiner Wünsche; mit Bezug auf dasselbe hatte er ja Nr. 19 VII bereits zugegeben *daz ich solte hân verswigen*; und der Ausdruck *minner fröide* erklärt sich aus demselben Zusammenhang, denn im Falkenlied Nr. 9, dessen Schluß das Ziel seiner Wünsche deutlich ausspricht, gebraucht er die Worte *ze fröiden sicinget sich min muot*). Im Anschluß an dieses Eingeständnis fährt er fort: *mirst von einer kleinen rede geschehen daz ich wîzen wil wer bî mir sî. ungefüeger liute ist vil. spriche ich wider übert lihte ein schæne wort, waz mac i's, der mirz verkêren wil?* Diese Anspielung auf unangenehme Erfahrungen, die er im Kreise der ihn umgebenden Gesellschaft gemacht hat, ist doch wohl ungezwungen auf denselben Anlaß zu beziehen wie seine Äußerung Nr. 19 V *swêr daz* (daß er bloß *in gedanken schône lac*) *âne rede niht gelâzen mac, der tuot übel und sündet sich*. Dieser Anlaß war also, daß die Gesellschaft das freie Aussprechen seiner Wünsche mit hämischen Glossen begleitete, sein *schæne wort* ('schickliche Rede') *verkêrte*: offenbar in der Richtung, daß man, was er *in gedanken* erhofft hatte, als eine Tatsache hinstellte. Daraus erklärt sich auch der Eifer, mit dem er in Nr. 19 allerorten gegen solche Auffassung ankämpft (s. o. S. 10), und ebenso erklärt sich daraus wohl auch das Zutrittsverbot, das ihm die Geliebte zugehen ließ. Dieses Verbot, sie zu sehen, ist also das, was ihm *von einer kleinen rede geschehen* ist.

Es folgt ein neues Lied der Herrin (Nr. 22), das die Vorzüge der alten Form des Monologs (die Hörer über die liebende Stimmung der Frau zu unterrichten) mit dem Zwecke eines Botenliedes (dem Geliebten nur das zukommen zu lassen, was für seine Ohren bestimmt ist) in ausgezeichneter Weise vereinigt. Denn die Frau verrät zwar wiederholt ihre innerste Stimmung gegenüber dem Boten, setzt aber jedesmal sofort hinzu, er solle dies seinem Herrn verschweigen¹⁾. So erfahren alle, daß sie ihn liebt, nur er selbst nicht. Wenn sie im Eingang erklärt: *vert er wol und ist er frô, ich leb iemer deste baz*, so zeigt sie damit, daß sie von früheren Liedern Kenntnis hat: von Nr. 21, das beginnt: *Ich gehabe mich wol*, wie auch von Nr. 20, wo er sich zur Erkenntnis durchgerungen hatte, *swêr welle daz er frô bestê, daz eine* (nämlich: 'Leid') *er dur daz ander* ('Glück') *lîden sol* (VI). Außerdem kennt sie den Inhalt seiner Wünsche, die er in der *rede* ausgesprochen hatte (also die Lieder Nr. 9; 16 I; 18 VI und wohl auch Nr. 19 VI. VII sowie 21 IV. VI, in denen er auf seine *rede* zurückgekommen war); denn sie trägt dem Boten auf: *swâ du mügest dû leite in abe daz er mich der rede begeben* (II) und *bit in daz er verber rede dier jungest sprach ze mir* (IV). Weiter ersehen wir aus ihren Worten, daß das im Liede Nr. 17 II zuerst vorausgesetzte Zutrittsverbot noch immer fort-dauert und daß sie fest entschlossen ist, es erst aufzuheben, wenn er sie mit seiner *rede* fernerhin verschont: *Spreche er daz er welle her, . . . sô bite in daz er verber rede dier jungest sprach ze mir: sô mac ich in an gesehen* IV (ebenso schon in II: *swâ du mügest dû leite in abe daz er mich der rede begeben*). Auch läßt sie keinen Zweifel, daß sein gern

¹⁾ *ich bin im von herzen holt und sêhe in gerner denne den tac: daz ab du verswigen solt* (II); *ê dazd iemer ime verjehest, deich im holdez herze trage, sô sich dazd alrêrst bescheest* usw. (III); und in der letzten Strophe bedauert sie, so viel von *minne* geredet zu haben, und gibt ihm den Auftrag: *dune solt im nimmer niht verjehen alles des ich dir gesage*.

niemals erfüllt wird: *Des er gert, daz ist der tót* usw.¹⁾ (V); *wes wil er dâ mite beswæren mich daz doch niemer mac geschehen?* (IV); und daß sein Festhalten daran die Lösung des Verhältnisses zur Folge hätte: *sage im . . . daz er iemer solhes iht getuo dâ von wir gescheiden sîn* (I).

Da er von dem Geständnis ihrer Liebe nichts vernimmt — sie hat jede Mitteilung darüber dem Boten untersagt. —, sondern nur hört, daß seine höchsten Wünsche nicht erfüllt werden, ja daß sogar ihr Anblick ihm weiter entzogen bleibt, wenn er nicht auf die *rede* verzichte, so ist es begreiflich, daß er mit Klagen antwortet (Nr. 23).

Er beginnt mit dem, was ihn am meisten bedrückt: *Daz beste daz ie man gesprach od iemer mē getuot, daz hât mich gemachet redelôs*; damit bezieht er sich auf ihr soeben ergangenes Gebot, die *rede* zu *verbern*, wenn er wieder Zutritt bei ihr finden wolle. Die erste Veranlassung ihres Gebotes, also *daz beste daz ie man gesprach*, war das Preislied (s. o. S. 8). Er zitiert dieses Gebot wörtlich: *sî wil nu* ('jetzt': weil ihre Botschaft ja soeben an ihn gelangt ist) . . . *daz ich sî der rede gar begeben* III (sie hatte gesagt: *daz er mich der rede begeben* 22 II) und erklärt die Stimmung, aus der es bei ihr geflossen ist, als einen *niuwen zorn* — das. *dêst ein niuwer zorn* —; ganz mit Recht, denn ihr erster *zorn* liegt schon weiter zurück (als sie das Zutrittsverbot erließ und ihm so aufgeregt antwortete, daß er sie bat, *sî zurnde anderswâ*, und erklärte *umb also lîhten zorn* doch nicht von ihr zu lassen, Nr. 17 IV. V; *ir zornes* 18 V; s. o. S. 9). Aber in der Hauptsache bleibt er fest: selbst die von ihr gestellte Alternative, noch weiterhin ferne zu bleiben oder aber von der *rede* abzulassen, soll ihn nicht zum Schweigen bringen: *weiz got, niemer al die wîle ich lebe* (III). So bleibt ihm nur ein Ausweg aus dem Dilemma: ihre *gnâde*; und an diese wendet er sich in der letzten Strophe, indem er sie personifiziert und damit der Geliebten selbst gleichsetzt. — Auch in den Einzelheiten stimmen alle Angaben mit dem, was wir aus anderen Liedern wissen. Seine Beteuerung: *got weiz wol sît ichs êrste sach, sô het ich ie den muot daz ich fûr sî nie kein wîp erkôs* (I) ist keineswegs eine leere Floskel, denn in dem ersten Lied des ganzen Zyklus (Nr. 5 IV) hatte er wirklich gesungen: *Wart ie manne ein wîp so liep als sî mir ist, so müez ich verteilet sîn . . . got weiz wol den willen mîn, wie hôhe ez mir umbe ir hulde stât*²⁾ (vgl. auch Nr. 15 II *Waz unmaze ist daz ob ich des hân gesworn daz sî mir lieber sî dan elliu wîp?*). Auch seine Meinung, daß andere Frauen ihm mehr Gnade gezeigt hätten, ist nicht aus der Luft gegriffen (s. die Lieder aus der ersten Zeit, Nr. 2 III und 3 IV, sowie die häufigen Hinweise, daß er früher *unstate* gewesen sei, Nr. 6 IV; 8 II u. ö.). Ebenso entspricht der Rückblick auf den bisherigen Verlauf seines Werbens ganz dem, was wir aus den früheren Liedern entnehmen können: das Preislied (Nr. 16, denn das ist *daz beste daz ie man gesprach* und *mîn rede*, s. o. S. 8 f.) hat sie so weit geführt, daß sie zunächst die Frage stellte, was für eine *gnâde* er denn eigentlich *ger*³⁾. Wenn sie das noch immer nicht verstanden haben will, so nimmt es ihn wunder, warum er all den Kummer tragen muß

¹⁾ der Ausdruck *gert* ist absichtlich gewählt: wörtliche Wiederholung von Nr. 19 VI: *ich bin als ein wilder valke erzogen, der durch sinen wilden muot als hôhe gert* und das. VII: (*daz*) *ich ouch dar under lîhtes hân erzert daz ich solte hân verswigen*. Damit ist der Inhalt des *gerns*, das *bî lîgen*, deutlich gekennzeichnet.

²⁾ ebenso im folgenden Lied (6 V *got weiz wol daz . . . mîn wîp geviel nie baz*).

³⁾ über dieses bedeutungsvolle Wort s. o. Anm. 1.

(d. h. wenn sie noch nicht erkannt hatte, daß das *bî ligen* sein Ziel sei, dann versteht er nicht, warum sie ihm den Zutritt zu ihr verboten hat, denn dieses Verbot ist ja nur wegen seines *gerns* erflossen). So aber hat er ihr seine Wünsche zu offen enthüllt (*ergap mich ir ze sêre* III) und ihr rückhaltlos gesagt, was für Leid ihm von ihr widerfahren sei¹⁾ (das.). Das letztere bezieht sich auf seine Anklagen im Liede Nr. 17 I. II. IV. Als sie vernahm, daß er *niemer von ir komen kunde* (s. wieder Nr. 17 Str. V), da war sie ihm immer mehr *in ir herzen gram und erbôt ihm leit ze aller stunde* (ebenso hatte er ihr Benehmen sofort nach ihrer Abkehr und dem Zutrittsverbot charakterisiert: 17 V *obe si mir ein leit getuot*; 18 III *des wirt ouch niemer leides mir unz an mîn ende buoz, sit si mich hazzet diech von herzen minne*; und in dieser Haltung beharrte sie: *War umbe fûeget diu mir leit von der ich hôhe solte tragen den muot?* 20 II; *bêget ein wîp an mir deich tac noch naht niht kan gedagen* das. V; *ir haz* das.; *dâ envant ich niht wan ungemach* 21 IV). Er fährt fort: *alsô hân ich si verlorn*: durch das Zutrittsverbot natürlich. Auf dieses spielen auch die Worte der nächsten Strophe (IV) an: *daz mich mîn herze jaget dar ich vil unsanfte komen mac. si enlât mich von ir scheiden* (weil sein Herz bei ihr weilt) *noch bî ir bestên*. Auch die letzte Strophe nimmt darauf in poetischer Weise Bezug; denn die *Genâde*, die sich *innerhalb der tür . . . verborgen* hält, das ist niemand als die Geliebte selbst, die für ihn unnahbar geworden ist: sie *gê dur got her fûr, gebe stiuere daz ich kome ûz sorgen* 'hervortretend aus ihrer Abgeschlossenheit möge sie mir von meinen Sorgen helfen'. Zugleich greift Reimar dabei in beziehungsweise Weise auf das Lied Nr. 17 zurück, in dem er zuerst über das Zutrittsverbot geklagt hatte. Denn wenn er dort sagte: *Uzer hûse und wider dar in bin ich beroubet alles des ich hân, frôide und al der sinne mîn. daz hât mir nieman wan si getân* (II), so fällt darauf erst jetzt volles Licht: *ûzer hûse* ist er der *frôide* beraubt, weil ihm ihr Anblick verboten ist, und *wider dar in* seiner *sinne*, weil die ja doch bei ihr weilen²⁾. Aber sein Verhalten hat sich gewandelt: früher hatte er selbstbewußt ausgerufen: *daz berede ich alse ich sol. wil sis loughen, sô getrûwe ich minem rehte wol*. Jetzt aber pocht er nicht mehr auf sein *reht*, sondern schließt demütig mit einer Bitte um *genâde*³⁾. Früher hatte er im Gefühl seines *rechtes* über ihren *gewalt* geklagt (17 I. IV): jetzt spricht er nur mehr bedingungsweise davon: *obe des diu guote niht verstât, wê gewaltes dens an mir begât!* Der flehende Hinweis: *wan ich hân mit schœnen siten sô kûncliche her gebiten* entspricht der Wahrheit; denn in Nr. 20 hatte er für sich das Verdienst in Anspruch genommen: *daz niht mannes kan sîn leit sô schône tragen* (V) und *guot gebite* gepriesen und als seine einzige Hoffnung bezeichnet (VI). Daß diese Antwort des Dichters auf ihre Botschaft sich auch im Reimgebrauch als ein Echo darstellt, ist im ersten Teil dieser Untersuchungen gezeigt worden, zu 160, 6, S. 43.

In Nr. 24 setzt sich die Bitte um *genâde*, die den Abschluß des vorhergehenden Liedes gebildet hatte, fort; daher preist er gleich im Eingang den glücklich, dem *disiu zit genædeclîchen hîne gât*, und eröffnet die letzte Strophe mit dem Bekenntnis: *Genâde*

¹⁾ genau ebenso stellt er die Sache schon 20 II dar: *sô gie von herzen gar swaz mîn munt wider si gesprach*.

²⁾ also dasselbe, was Reimar später (Nr. 23 IV) in die Worte kleidet: *si enlât mich von ir scheiden noch bî ir bestên*.

³⁾ wie schon 18 V *endeclîchen ir genâden beite ich iemer* und 21 V *man sol mir genædic sîn*.

ist endelichen dá (d. h. nur bei ihr): *diu' rzeige sich*¹⁾ als ez an minem heile si. Da sie auf ihre Frage, *waz genáden si der er dá ger*, eine offene Antwort bereits erhalten hat (das weiß man aus Nr. 23 II. III), so kann er sich nun auf die allgemeine Bitte um *genáde* beschränken: damit wird er ihrem Wunsche, sie der *rede* zu *begeben* (Nr. 22 II), gerecht²⁾ und kann doch sicher sein, verstanden zu werden. — Bedeutungsvoll ist auch, wie er das *genædeclichen hine gân* der Gegenwart näher charakterisiert: *áne aller slahte seneden zorn* soll sie verstreichen: ein deutlicher Hinweis auf den *zorn* seiner Herrin, den er nun schon zweimal (Nr. 17 III und als *niuwen zorn* Nr. 22, s. *niuwer zorn* Nr. 23 III) über sich ergehen lassen mußte. Aber die Abwesenheit solchen *zornes* soll nicht dadurch gewonnen werden, daß der Liebende auf seine Wünsche verzichtet, sondern só, daß er *doch ein teil dar under sínes willen hát*: damit bringt er auf zarte Weise den Inhalt seines gerns wieder in Erinnerung; ebenso wie durch die folgenden Worte: *wan ich nâch fröiden bin verdâht und kan doch niemer werden frô*; denn seine *fröide* hängt davon ab, daß er seines höchsten Wunsches teilhaftig wird (*ichn gelige herzeliebe bi, son hát an mîner fröide nieman niht* 16 I). Daher kommt er in Str. II noch einmal darauf zurück: *waz sprichet der von fröiden, der dekeine hát?* und ein drittesmal in Str. III: *daz beste gelt der fröiden mîn, daz lit an ir, und aller mîner sælden wân*. Nicht umsonst auch betont er, daß er *niemer frô* werden könne: er widerspricht damit ihrer Annahme: *vert er wol und ist er frô, ich leb iemer deste baz* (Nr. 22 I) und zeigt, daß ihre Absicht ihm Freude zu bereiten bei der Einschränkung, die sie ihr gibt (*swaz danne im müge ze fröiden komen, daz mîn ére si, daz sprich* ebda. III), erfolglos bleiben wird. — Der weitere Satz: *mich hát ein liep in trûren brâht* erklärt sich aus alledem von selbst; ebenso daß er das für *unwendic* hält: ihre zweite Botschaft (Nr. 22) war ja nach seiner Auffassung nichts als ein *niuwer zorn*. — Auf seine unmutige Frage: *wan lânt si* (nämlich *die den ir gemüete hóhe stât* und die über sein langes Klagen *spottent*) *mich erwerben daz dar nâch ich ie mit triuwen rane?* fällt Licht von dem früheren Lied Nr. 16 II, wo er geklagt hatte, daß die *hóhgemuoten* die Aufrichtigkeit seiner Neigung bezweifeln, und zum Schlusse auf eben dieses Lied hinwies, um alle die zu widerlegen, die behaupteten, daß er *ze spotte künne klagen*. Deshalb betont er, daß er sich *mit triuwen* um die Geliebte bemühe. So ist also nach jener Frage zu ergänzen: 'anstatt durch ihre Zweifel an der Echtheit meiner Liebe mein Werben zu erschweren'. — Mit der Versicherung: *zem ieman danne ein lachen baz, daz gelte ein ouge, und haber doch danc* variiert er einen älteren Gedanken (Nr. 14 II wenn sie mich gerne sieht, *sâ denne lâz ich áne haz swer giht daz ime an fröiden si gelungen baz, der habe im daz*). — Nicht absichtslos ist seine weitere Beteuerung: *ich wil von ir niht ledic sin, die wile ich iemer gernden muot zer werlte hân*, denn damit erinnert er an das Bild vom Falken, der *durch sínen muot als hóhe gert* (Nr. 19 VI), und bringt mit ihm das Beharren auf seinem höchsten Wunsch zwar verhüllt (weil er nicht davon sprechen soll, s. o. S. 12 f.), aber doch deutlich genug zum Ausdruck. — Etwas unvermittelt taucht nun der Gedanke

¹⁾ *erzeige sich* ist noch in seiner sinnlichen Bedeutung zu verstehen: sie 'zeige sich, trete in Erscheinung'; denn im Schluß des unmittelbar vorhergehenden Liedes war die *Genáde* ja *innerhalb der tür*, und der Dichter hatte sie angefleht: *gê dur got her für* (23 V).

²⁾ Nr. 18 VI hatte er noch vom versuchsweisen *bi ligen* gesprochen, Nr. 19 VII wird es bereits als etwas *daz er sollte hân verswigen* bezeichnet. Diese Zurückhaltung rühmt sie denn später (33 II) auch ausdrücklich: *dô ich im die rede verbót* (also seit ihrem Liede Nr. 22 II), *done bat er niht mære*.

an den Tod der Geliebten auf: *ich muoz wol sorgen umbe ir leben: stirbet si, sô bin ich tôt*. Aber die Gedankenreihe: *gernder muot* — 'ihr Tod' liegt ihm eben von ihrer jüngsten Botschaft her im Sinne; hatte sie doch gesagt: *des er gert, daz ist der tôt* (Nr. 22 V).

Das folgende Lied (Nr. 25) ist mit seinem Vorgänger nicht allzu fest verbunden: seine Reihung nach Nr. 24 ergibt sich aus dem Verhältnis zu Walther 72, 31 (worüber mehr in Teil III) sowie aus der Verknüpfung mit Nr. 26. Immerhin werden einige Fäden aus Nr. 24 hier fortgesponnen: so die nachdrückliche Betonung der *genåde* im Eingang und Schluß (*in wart nie man sô rehte unmacere . . . dem ie ir genåde lieber wære* I; *Der ie die werlt gefröide baz dan ich, der müeze mit genâden leben* VII). So das Verhalten des Dichters zur *fröide*: hatte er vorher geklagt: *wan ich nâch fröide bin verdâht und kan doch niemer werden frô* (24 I; s. auch II), so erklärt er nun, mit Rücksicht auf die Gesellschaft sich zur *fröide* zwingen zu wollen (*nu muoz ich fröide noten mich dur daz ich bi der werlde si* VI). Aber soweit, daß er nun auch frohe Lieder singen könnte, geht seine Überwindung doch nicht. Aus der im vorigen Lied geäußerten Empfindung (*waz spricht der von fröiden, der dekeine hât?* II) zieht er jetzt die Folgerung: *si salic wip enspreche 'sinc', niemer mē gesinge ich liet*¹⁾ (VII). Dazu bewegt ihn die Erfolglosigkeit seiner bisherigen *rede* (mit Absicht steht dieses Wort im Eingang und im Schluß unseres Liedes: *Mich harhet . . . daz ich nie wip mit rede verlôs und mir hât mîn rede* [trotzdem] *nicht wol ergeben*). Er empfindet sie um so härter, als ihn auch eine Gelegenheit, im Zwiegespräch mit ihr ihre Gnade zu erleben, seinem Ziele nicht näher gebracht hat: denn da hat er *eine rede* nicht vorgebracht (V). Es war im Winter (*in disen bæsen ungetriuwen tagen* VI); er sah sie heimlich (*Ich sach si, wære ez al der werlte leit* IV; vgl. die Angabe Nr. 19 I *mīner ougen wunne lât mich nieman sehen; diu ist mir verboten gar*) und daher ohne Zeugen (*dô si mir âne huote vor gesaz* V); daher auch nur auf kurze Zeit (*dô was ab ich sô frô der stunde und der vil kurzen vil daz man der guoten mir ze sehenne gunde* das.). Aber die Freude über ihren Anblick hat ihm die Sprache geraubt (*daz ich vor liebe niht ensprach* das.). So ist also, nachdem die gesungene *rede* seit langem wirkungslos geblieben und ihm schließlich (durch ihr Gebot Nr. 22 II. IV) untersagt war, an jenem Wintertag auch eine persönlich vorgebrachte *rede* nicht zustande gekommen. Damals war er auf dem Tiefpunkt angelangt und glaubte es nicht zu überleben (*ichn künde niemer sin genesen* VI). Jetzt aber, mit der sommerlichen Jahreszeit, ist auch wieder etwas Hoffnung und Frohsinn in ihm erwacht (*Ich bin der sumerlichen tage sô frô daz ich nu hügende worden bin* III), und er schöpft wieder einige Zuversicht (*ich hân noch trôst, swie kleine er si: swaz geschehen sol, daz geschiht* II). Daher bleibt die Geliebte auch weiterhin der Inhalt seines Lebens und das Ziel seiner Wünsche (*wan al mîn trôst und al mîn leben, daz muoz an einem wibe sin* I; *ich minne ein wip, dâ meine ich hin* III).

¹⁾ daß dabei speziell an ein frohes *liet* zu denken ist, ergibt sich nicht nur aus dem obigen Bezug auf die Stelle des vorhergehenden Liedes, sondern auch aus der Antwort der Geliebten (Nr. 30 IV): *ist ab daz ichs niene gebiute, sô . . . verfluochent mich die liute daz ich al der werlte ir fröude nime*, und ganz deutlich aus seiner unmittelbar folgenden Antwort (31 II): *Wîl diu vil guote daz ich iemer singe wol nâch fröiden, wan mac si mich danne lēren* usw.; vgl. noch Nr. 27 I, wo er mit Bezug auf sein Verstummen sagt: *daz ich nu niht mēre (singen) enkan, desu wunder nieman . . . wenne sol mir iemer spilndiu fröide kōmen?*

Weil aber sein *tröst* nur *kleine* ist, weil er nur über den Sommer *frô* ist und sich im übrigen zum Frohsinn nur zwingt (*nu muoz ich fröide noten mich* VI), wird man von ihm kein frohes Lied hören, bis die Geliebte es nicht fordert. — Auch kleinere Motive stehn mit bereits bekannten in organischem Zusammenhang: die Frage *Wie mac mir iemer iht sô liep gesîn dem ich sô lange unmmære bin?* (II) greift zurück auf das was er schon lange (Nr. 14 II) festgestellt hat: *Si ist mir liep und dunket mich daz ich ir vollecliche gar unmmære si.* — *in wart nie man sô rehte unmmære der ir lop gerner hôte* I (s. Nr. V 4 *wie nâhen ez mir gât, ir lop daz si umb al die werlt verdienet hât*; vor allem aber das Preislied Nr. 16 III *ez wart nie niht sô lobesam . . . , sô du bist. dîn lop nieman mit rede volenden kan*). — *ist aber daz i's niht mac erwenden, sô möhte mir ein wîp ir rât enbieten* II (s. Nr. 18 I. II *wie sol ich iemer dise unsælde erwenden? . . . Wâ nu getriuwer friunde rât?*). — *(si) lieze mich verderben niht* II (wie er es schon Nr. 23 IV beklagt hatte: *ie dar under muoz ich gar verderben*). — *ich diende ir ie: mirn lônede niemen* VII (s. 6 III *seht wie sâlic ich ze lône bin*; 19 VII *nâch sô kleinem lône hân ich nie genigen*; 21 III *Ich bin aller dinge ein sâlic man wan des einen dâ man lônene sol*; auch später noch: 31 IV *wan ich des daz diu mir ungelônede lâze*; 35 IV *als rehte unselic ich ze lône bin*). — *daz truoc ich alsô daz mîn ungebærde such vil lützel iemen das.* (denn nur *underwîlen* hatte er *zorn*, s. Nr. 20 II, nämlich Nr. 11 V und 17 II), und *daz ich nie von ir geschiet* (also auch im Ärger nicht; s. wieder Nr. 17 u. z. Str. V: *wænet si daz ich den muot von ir gescheide umbe alse lihten zorn?*).

Nr. 26 ist mit dem vorhergehenden Lied enge und vielfach verknüpft. Der dort ausgesprochene Wunsch: *(si) lieze mich verderben niht* (II) ist nicht in Erfüllung gegangen; darum fragt der Dichter hier im Eingang: *Wie tuot diu vil reine quote sô? si lât mich verderben alsus gar*, und greift am Schlusse noch einmal darauf zurück: *ist ab . . . daz si mich sus verderben lât* III. Auf die Hoffnung, die ihm die *sumerlangen tage* erweckt hatten (25 III), blickt er daher als auf ein bloßes *wânen* zurück: *nu* (d. i. jetzt im Sommer) *wând ich geniezen aller mîner tage* I; denn der *tröst*, den er eben noch hatte (*ich hân noch tröst, swie kleine er si* 25 II) und der ganz auf ihr beruhte (*al mîn tröst . . . muoz an eine wîbe sin* 25 I), hat sich noch immer nicht verwirklicht. Deshalb sagt er nun mit Recht: *Lieber wân ist âne træsten dâ* und setzt hinzu: der *wân* sollte lieber fort sein, und dafür bei ihm (*dâ*) *tröst bi wâne*. Denn wenn er nur immer den *wân* hat, so ist er *verdâht* (s. Nr. 24 I *wan ich nâch fröide bin verdâht und kan doch niemer werden frô*). An die Klage am Schlusse des früheren Liedes: *mirn lônede niemen* (25 VII) knüpft er hier die ausdrückliche Bitte: *tuos iht einz, si lône ir lieben und ir friunden wol* (I). Die *genåde* war dieser *lôn*, der ihn allein zu wahrer *fröide* (und damit zu fröhlichem Gesang) führen konnte; daher wiederholt er hier in der letzten Strophe: *Waz bedarf ich denne fröiden mê, obe mir ir genåde wonet bi* und wünscht, daß es noch bei Zeiten geschehe und er hernach lange in *fröiden* sein möge. Wenn ihm ihre *genåde* aber vorenthalten bleiben sollte, dann erübrigt ihm nichts als die Klage über den unwiederbringlichen Verlust seiner Tage (*daz ich mîner tage niht wider gewinnen kan*): eine um so schlimmere Enttäuschung, als er vor kurzem noch das Gegenteil gehofft hatte: *nu wând ich geniezen aller mîner tage* (I). — Der Zweck des ganzen Liedes ist im Eingang mit epigrammatischer Kürze bezeichnet: *Wie tuot diu vil reine quote sô?* Ihre Reinheit kann

nicht der Grund der Härte sein, — denn er verlangt nichts unziemliches, ist im Gegenteil *al ir werdekeite frô*¹⁾ (I) und erwartet nur eine *genåde*, die sich mit ihrer *tugent und êre* verträgt (II) — und ebensowenig ihre *güete*, der ihre grausame Haltung im Gegenteil in wunderlicher Weise widerspricht²⁾.

In dem Lied Nr. 27 werden die Hauptmotive der beiden vorhergehenden Lieder Nr. 25 und 26 in überaus kunstvoller Weise fortgesponnen. Zunächst das Motiv von *trôst*, *fröide* und *wân*: Nr. 25 II *ich hân noch trôst, swie kleine er si*³⁾ — Nr. 26 II *Lieber wân ist âne træsten dâ* — jetzt, 27 I, *sô muoz mîn fröide von ir gar vil lihte ân allen trôst zergân* und II *Sô vil sô ich gesanc nie man der anders niht enhæte wan den blôzen wân* (man beachte, wie das Wort *blôz* durch den Ausdruck *wân âne træsten* erklärt ist). Ferner: in Nr. 25 VI hatte er verkündet: *nu muoz ich fröide nœten mich* — in Nr. 26 III war er schon gezwungen, die *fröide* erst von der Zukunft zu erhoffen — jetzt ruft er aus: *wenne sol mir iemer spilndiu fröide komen?* (II) und befürchtet, daß seine *fröide von ir gar vil lihte . . . zergân* wird (I). Endlich: in Nr. 25 VII hatte er erklärt, daß ihm seine *rede* keinen Lohn gebracht habe und daß er deshalb, freudlos wie er sei, keine (frohen) Lieder mehr singen werde, außer wenn die Geliebte es befehle — jetzt greift er darauf zurück: *Sô vil sô ich gesanc nie man der anders niht enhæte wan den blôzen wân. daz ich nu niht mære enkan*⁴⁾, *desn wunder nieman* (II), betont erneut seinen Entschluß: *nû swîge ich unde nîge dar* (II), spricht den Wunsch aus, daß ein anderer seine *rede* sich zum Heil gebrauchen möge (*die mîne rede* IV), und erklärt: *dem riete ich sô daz ez der rede wære wert* (II). Den Grund für die Wirkungslosigkeit seiner Bitten kennt er genau: *daz ich si niht verhehlen kunde swaz mir war*⁵⁾. *des hân ich ir geseit sô vil daz si es niht mære hœren wil*: das ist eine Erkenntnis, die ihm schon früher gekommen war: *die friunt verdriuzet mîner klage. des man ze vil gehœret, dem ist allem sô* (16 I). Trotzdem erklärt er: *nu gedinge ich ir genâden noch*⁶⁾ (IV) sowie *dar ich nû bitte* (das.) und *noch bitte ich si, daz si mir liebez ende gebe* (V). Aber frohe Lieder wird er nur mehr auf ihr Geheiß singen (Nr. 25 VII) und die Klagen (die allein er in seiner Stimmung fortsetzen könnte) will sie nicht mehr hören (unser Lied Str. III): also bleibt ihm nur der Entschluß: *nu swîge ich*. Damit ist er freilich wieder um einen Schritt zurückgewichen⁷⁾; denn früher (Nr. 23 III) hatte er auf ihr Ansinnen, sie *der rede* zu *begeben* noch emphatisch ausgerufen: *weiz got, niemer al die wîle ich lebe*. Ebenso hatte er früher mit Bezug auf das Zutrittsverbot, das wegen seiner Kühnheit über ihn verhängt war, erklärt: *nâch sô*

¹⁾ damit greift er auf sein Preislied (Nr. 16 IV) zurück: *ob ich ir hœhen werdekeit . . . wolte lâzen mîne sin . . . ich enwilde ir lasters niemer frô*.

²⁾ nunmehr ist wohl auch klar geworden, wie wenig die Strophe 352e (Vogt S. 420; s. Teil I S. 51) mit der Zeile *ich lâze ouch mînen zorn* an diese Stelle des Zyklus paßt.

³⁾ noch früher (19 II) auch schon mit Einschränkung: *trôst noch fröide ich nie von ir gewan, wan sô vil daz mir der muot des hœhe stât* usw.

⁴⁾ ebenso in Str. IV *Sit mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen noch gescheiden von der swære mîn*.

⁵⁾ vgl. dazu 23 III *dû seite ich ir ze gar swaz mir leides ie von ir geschach . . . dô si daz vernam . . . dô wart si mir iemer mære . . . gram*.

⁶⁾ 'noch immer', wie so oft zuvor, s. o. S. 14 Anm. 3.

⁷⁾ wie früher betreffs des *bî ligens*, das er in ein versuchsweises *bî ligen* wandelt (s. o. S. 9), dann lieber ganz verschwiegen hätte (S. 10. 12); und wie bei dem Zurückgehen von seinem *rechte* auf ihre *genåde* (S. 14).

kleinem lône hân ich nie genigen. Jetzt, wo es noch fort dauert, dient er bedingungslos weiter: *nu swîge ich unde nîge daz.* Sein einziger Wunsch ist nur mehr, daß sie ihn in der Stellung eines *tôren* dulde¹⁾ (*tôre*, weil Dienst ohne Lohn Torheit und weil man einem solchen seine Reden nicht verübelt) und diese seine *rede für guot neme* (im Gegensatz zu ihrem bisherigen Verhalten gegenüber seiner *rede*). — Endlich ist noch die Zeitbestimmung, die Reimar in unserem Liede gibt, im Zusammenhang des Ganzen zu prüfen. Er sagt (I): *mirst kômen an daz herze mîn ein wîp, sol ich der volle ein jâr unniere sîn, und sol daz alse lange stân daz si mîn niht nimet war, sô muoz mîn fröide . . . zergân.* Die letzte Gelegenheit, wo sie seiner *war nam*, war jenes kurze Beisammensein, bei dem er sie — *und wære ez al der werlte leit* — ohne *huote* sah (Nr. 25 IV. V). Das war im Winter (*in disen bæsen ungetriuwen tagen* das. VI). Seither ist es Sommer geworden (*Ich bin der sumerlanden tage sô frô, daz ich nû hûgende worden bin* das. III), und einige Zeit verstrichen, in der seine Hoffnungen unerfüllt geblieben sind (Nr. 26). Somit näherte es sich, als er Nr. 27 dichtete, wieder dem Winter, so daß er also mit vollem Rechte sagt 'wenn sie mich ein ganzes Jahr (*volle ein jâr*) nicht beachtet'. — Worin der *zwîvel* besteht, der ihm all seine frühere Sangeskunst geraubt hat (I), erfährt man erst aus Nr. 31 IV, s. u.

Nr. 28 zeigt, daß auch sein *swîgen* nicht zum Ziel führt. Hatte er unmittelbar vorher (27 IV) geklagt: *Sît mich mîn sprechen nu niht kan gehelfen noch geseiden von der swære mîn*, so muß er das jetzt auch auf das *swîgen* ausdehnen: *sît mich mîn sprechen niht vervât noch mîn swîgen, wie sol ich daz überkomen?* Hatte er, wieder unmittelbar vorher, noch bedingungsweise gesagt: *michn scheide ein wîp von dirre klage und spreche ein wort als ich ir sage, mir ist anders iemer wê* (27 II), so muß er jetzt bekennen: *nein und niht daz vinde ich dâ. sô suoche ab ich daz si dâ hât verborgen, daz vil sûeze wort geheizen jâ²⁾.* Da Sprechen und Schweigen nichts hilft, wünscht er wieder, wie einst (18 II. III), den *rât* anderer und setzt hinzu: *konde ich ie deheinen, der ist mir benomen.* Die hypothetische Form ist mit schmerzlicher Ironie gewählt, denn unmittelbar vorher (27 III) hatte er bekannt (*ich*) *gibe mir selben bæsen rât.*

Der Dichter hatte in der vorhergehenden Strophe gefragt: *sît mich mîn sprechen niht vervât, noch mîn swîgen, wie sol ich daz überkomen?* Die Antwort gibt er, da sein Ruf: *Der mir gæbe sînen rât!* (das.) offenbar ohne Wirkung geblieben ist, in dem Liede Nr. 29. Zunächst erläutert er die Nutzlosigkeit des *sprechens* wie auch des *swîgens* noch näher auf Grund seiner eigenen Erfahrungen: das *swîgen* ist nicht das richtige Mittel, eine Frau zu gewinnen, das haben ihn schon frühere Zeiten³⁾, in denen er die Geliebte

¹⁾ daher auch sein Bekenntnis: *ich alte ie von tage ze tage und bin doch hiere nihtes wîser danne vert* (III), womit er auf den Schluß des vorhergehenden Liedes zurückgreift: *sô muoz ich klagen, ich tumber man, daz ich mîner tage niht wider gewinnen kan.* — Wie anders ist jetzt seine Haltung als einst, wo er in jugendlichem Übermut ausgerufen hatte: *war umbe sprichet manic man 'wes tvert sich der?' und meinê mich?* (I III). Jetzt bittet er demütig um die Gunst, ihr *tôre* sein zu dürfen.

²⁾ dasselbe poetische Motiv verbindet zwei Lieder Morungens miteinander, s. meine Abhandlung S. 38.

³⁾ *ich sach si . . . alle tage* weist auf ein früheres Stadium des Verhältnisses (vor dem Zutrittsverbot, also vor Nr. 17); s. darüber unten. Von dieser Zeit getrennt zu halten ist das Wiedersehen, das der Dichter in Nr. 25 IV. V schildert: es dauerte nur eine *vil kurze wîle*, war also ein einmaliges, und der Grund, warum er nicht zum Reden kam, war nicht wie einst die Erkenntnis ihrer Unnahbarkeit (29 II

noch täglich seben konnte, gelehrt: *Ich weiz bi mir wol daz ein zage unsanfte ein sinnic wip bestât¹⁾. ich sach si, wæne ich, alle tage, daz mich des iemer wunder hât daz ich niht redete swaz ich wolte: als ichs beginnen under wîlen solte, sô swîget ich deich niht ensprach* (II). Aber auch das *sprechen* und *bitten* hat sich als wirkungslos erwiesen: *Dô sprechens zit was wider diu wip, dô warp ich als ein ander man²⁾. . . dô wart mir einiu als der lip . . . dô wânde ich ie, si wolte ez wenden. bæt ich si noch, ich kunde ez niht verenden* (III). Damit setzt er also unter das *bitten* endgültig einen Strich mit deutlichem Bezug auf Nr. 27 V, wo er erklärt hatte: *noch bitte ich si daz si mir liebez ende gebe*. Und nun, da weder Schweigen noch Bitten gefruchtet hat, beschließt er sein Leben anders und förderlicher einzurichten: *nu hân ich mir ein leben genomen, daz sol, ob got von himele wil, mir baz ze staten komen* (das.). Vor allem will er sich die frohe Stimmung nicht rauben lassen: *Gewan ich ie deheinen muot, der hôhe stuont, den hân ich noch* (ein Ausdruck, den er ebenso in der glücklichen Zeit froher Zuversicht gebraucht hatte: *daz mir der muot des hôhe stât daz ichs ie getorste bitten* Nr. 19 II). Er fährt fort: *daz tuot mir wol: waz wil i's mêre?*, verzichtet also darauf, kühnen Wünschen, wie früher, nachzujagen. Den *spot* der Menschen scheut er nicht mehr (wie zuvor so oft: 15 I—III; 16 I. V; 18 III. IV; 24 II) und den *haz* (wohl der Geliebten) will er hinnehmen (vgl. 20 V): *solt i's alsô die lenge pflegen, in gertes niemer baz* (Resignation gegenüber seinem früheren hochfliegenden *gern*: 16 I; 18 VI; 19 VI. VII; vgl. 22 V). Wohl ist sein Herz bedrückt, wenn er sie nicht sieht, aber die Menschen brauchen darüber keine neidischen Glossen zu machen³⁾, denn sie weilt nur in seinem Sinn bei ihm und er liebt sie zwar *âne mîze*, aber *nâher dan in dem herzen*, d. i. nur in seinen Gedanken⁴⁾ (s. die Erklärung der Stelle im ersten Teil meiner Untersuchungen, S. 58 Anm. 2). Und nun folgt (meist in Gegensatz zu früheren Äußerungen des Unmuts) eine Aufzählung all des Guten, das ihm seine Liebe gewährt, sodaß er *hohen muot hât* und ihn sein *leben sô guot* dünkt (IV). Sie vermochte ihm infolge ihrer Güte niht lange⁵⁾ *fremede* zu sein: früher hatte er das anders empfunden (*ich hân iemer teil an ir, den gibe ich nieman, swie frömed er mir si* Nr. 6 V). Jetzt erklärt er, daß ihn die Liebe zu ihr *ein guot gewin* dünke (früher: *daz ist mir ein jæmerlich gewin* 6 III; *dîcnet ungewin* 19 VI; s. auch die beständigen Klagen über zu *kleinen lôn* 19 VII; andere Stellen s. o. S. 17) und sagt: *ir gruoze* (d. i. ihre Botschaft⁶⁾) *mich minneclîche enphie*, während er zuvor aus ihrer Botschaft Nr. 22 nur das Nein herausgehört und sie daher als *niuwen zorn* (23 III; 24 I) bezeichnet hatte. Jetzt rühmt er, daß si

wan ich wol weste daz nie man noch liep von ir geschach), sondern die Freude über das Wiedersehen (*vor liebe* 25 V).

¹⁾ vgl. als Gegenstück die Worte der Herrin Nr. 17 III: *ich bin sô harte niht verzaget . . . bestât er mich*.

²⁾ das bezieht sich auf seine einstige *unstete*, bevor er sie kennen lernte, s. Nr. 6 IV; 8 II; 14 II.

³⁾ das ist der Sinn der Worte *lâzen âne nîr*, s. Nr. 19, wo der, der *nidet*, derselbe ist, der die Worte Reimars *âne rede niht gelâzen mac* (V).

⁴⁾ wieder dient das in der vorhergehenden Anmerkung zitierte Lied 19 zur Erklärung, wo er beteuert, daß er nur in *gedanken dicke schöne lac*, und sich dagegen verwahrt, daß man *daz niht âne rede gelâzen mac*; ebenso wird die obige Auffassung gestützt durch Nr. 31 III, wo *mit gedanken fröit* den *fröiden* im gewöhnlichen Sinne entgegengesetzt wird.

⁵⁾ l. *lange*, s. Teil I S. 59, Anm. 1.

⁶⁾ *gruoze* = 'Botschaft' wie Nr. 34 I *ir gruoze mich vîc*, was sich hier auf ihr Botenlied Nr. 33 bezieht.

lebet mit zühten wunneelichen schône. der tugende si geniezen sol: einst hatte er von der ersten aller tugende, der stæte¹), bitter geklagt: si hât mir fröide in mîner jugent mit ir wol schæner zuht gebrochen abe (Nr. 20 III). Jetzt gesteht er: Got hât gezieret wol ir leben alsô daz mîchs genügen wil (s. IV in gertes niemer baz), während er zuvor viel weitergehende Wünsche gehegt hatte; er fährt fort: und (Got) hât ze fröiden mir gegeben an einem wibe liebes vil: ganz im Gegensatz zu seinem früheren Verhalten, wo er beständig beklagte, daß sie ihm keine fröide gewähre (Ich hân varnder fröiden vil, und der rehten eine niht, diu lange wer 6 I; diu hât mich gar âne fröide lân 7 II; ichn gelige herzeliebe bî, sô hât an mîner fröide nieman niht 16 I usw., fast in jedem Liede), und ausrief: sô sich gennoge ir liebes fröunt, sost mir mit leide wol (18 V). Nur in zwei Punkten hat sich sein Verhalten nicht geändert: Mich gerou noch nie daz ich den sin an ein sô schærne wip verlie (denn eine flüchtige Anwandlung dieser Art hatte er sofort zurückgewiesen: möht ich mich noch bedenken baz und neme von ir gar den muot! neinâ, herre! jô ist si sô guot 23 II) und mir geviel in minen zîten nie ein wip sô rehte wol (s. V 4 Wart ie manne ein wip sô rehte liep als si mir ist; 6 V got weiz wol daz . . . mir wip geviel nie baz; 15 II daz si mir lieber sî dan elliu wip; 23 I sît ichs êrste sach, sô het ich ie den muot daz ich für si nie kein wip erkôs). Darum setzt er in diesen beiden Fällen auch nie bzw. noch nie zu seiner Aussage. Zum Schlusse beteuert er (auf den Eingang zurückgreifend²): sol mir ir stæte komen ze quote, daz gilte ich ir mit semelîchem muote (früher, 11 V, hatte er ihre stæte nicht so ruhig als etwas Gegebenes hingenommen: des ich ir doch niht engan rief er aus) und erklärt, daß alle seine Wünsche erfüllt seien, wenn das einträte. — Vielleicht am schärfsten steht zu dieser abgeklärten, nahezu wunschlosen Resignation in Gegensatz die Stimmung, die aus der Strophe Nr. 12 IV spricht: . . . ein wille, den ich hiute hân: der riet mir deich ir bæte, und zurnde ab siz, daz ich ez dannoch tæte. ein reine wîse sælic wip lâz ich sô lihte niht. Darum hat Reimar auch die in diesem Liede Nr. 12 gewählte Strophenform mit einer ganz geringen Variation (die fünfte Zeile hat in Nr. 12 nur 4 Takte statt 6) hier in Nr. 29 wiederholt und sich dabei seines Reimmaterials bedient (s. Teil I dieser Untersuchungen S. 22 f., wo auch auf die inhaltlichen Berührungen beider Lieder näher eingegangen ist).

Nunmehr gelangt in Nr. 30 wieder die Herrin zu Wort. Ihr Lied stellt die Antwort auf sein Lied Nr. 25 dar und ist aus dessen Reimen aufgebaut (s. Teil I S. 61). Schon die Zitate (s. o. S. 7) kennzeichnen es als Antwort (er spricht, allez daz geschehen sol, daz geschiht II, s. 25 II und Hât ab er gelobt . . . daz er niemer mê gesinge liet, ez n sî ob i'ns biten welle? III, s. 25 VII). Auch die sonstigen Angaben stehen mit früheren in schönster Übereinstimmung. Denn wenn der Bote auf die Frage der Frau nach des Dichters Stimmung antwortet: er ist frô; sîn herze stât, ob irz gebietet, iemer hô (I), so entspricht das in dem eingeschränkten Sinne, den Reimar selbst diesen Begriffen gegeben hatte, der Wahrheit: Ich bin der sumerlungen tage sô frô . . . ouch stât mîn herze alsô hatte er 25 III gesungen und ähnlich 29 IV: Gewan ich ie ilcheinen muot, der hôhe

¹) worunter er hier auch ihre stæte meint, s. sol mir ir stæte komen ze quote 29 VII.

²) diese nachdrückliche Hervorhebung der stæte am Anfang und Schluß sowie besonders der Zusatz: diu sol im wesen von rehte bî (I) läßt vermuten, daß er damit seine frühere Verfluchung der stæte, die er mit den Worten schloß: daz ich unz an mînen tût nie mêre si gelobe (20 III) gegen die Mißdeutung, als sei er selbst unstate, schützen wollte.

stuont, den hân ich noch. Daher hat sie auch vernommen, daß er *schöne lebt* (vgl. 29 IV *mîn leben dunket mich sô guot*). Ihre Besorgnis, daß ihr die Leute fluchen werden, wenn sie *al der werlde ir fröide* nimmt, indem sie es unterläßt, ihn zur Wiederaufnahme frohen Singens aufzufordern, zeigt dieselbe hohe Meinung von seiner Kunst, die auch er ausgesprochen hat (Nr. 25 VII *Der ie die werlt gefröite baz dan ich, der müeze mit genâden leben; der tuoz ouch noch wan sîn verdriuzet mich*). Ihre andere Besorgnis: *gebiute ichz nu, daz mac ze schaden komen* verrät, daß ihr seine Worte 16 I *ichn gelige herzelelie bî, son hât an mîner fröide nieman niht* auch noch im Sinne liegen. Und wenn sie gesteht: *alrêst gât mir sorge zuo* (IV), so ist das vollkommen richtig; denn in ihrer früheren Botschaft (Nr. 22 II) hatte sie zum Diener gesagt: *Fräge er wie ich mich gehabe, gich daz ich mit fröiden lebe*, und das stimmt zu seinen eigenen früheren Eindrücken (Nr. 9 III *si was ie mit fröiden und lie mich in den sorgen sîn*). Ihre letzten Worte endlich: *wære ich, des ich niene bin, unstæte, lieze er danne mich, sô lieze ich in* sind die Antwort auf seine letzten Worte im vorhergehenden Liede (Nr. 29 VII): *sol mir ir stæte komen ze guote, daz gilte ich ir mit semelichem muote*. Dieses Festhalten an der *stæte* auf beiden Seiten verheißt Gutes für die Zukunft; ebenso die ihr wie unwillkürlich entschlüpfenden Worte: *den vil lieben man* (I) und *frunt* (V). Einstweilen freilich ist sie zwar unsicher und schwankend geworden, aber auf dem Befehl: *lâze eht eine rede* beharrt sie jetzt noch (II) wie zuvor (Nr. 22 IV *daz er verber rede dier jungest sprach ze mir*).

Nr. 31. Es ist daher natürlich, daß er von dieser Botschaft nicht befriedigt ist. Aber ihrem Schwanken entsprechend ist nun auch seine innere Stimmung schwankend geworden. Zunächst empfindet er nur den Mißerfolg: *Spræch ich nu* (d. i. nach Empfang ihrer Botschaft) *daz mir wol gelungen wære, sô verlür ich beide sprechen unde singen*: er will also nicht in seinen alten Fehler verfallen, seinen Sang ohne Lohn zu verschwenden (s. Nr. 21 IV *waz ich guoter rede hân verlorn!*). Denn das wäre ein *verlogenz mære* (s. Nr. 24 II *wil ich liegen, sost mir wunders vil geschehen*), und es hätte keinen Zweck mit Erfolgen, die ihm versagt sind, zu prahlen (*ruomde*: s. 23 I *ich rüem âne nôt mich der wîbe . . . swaz des wâr ist, daz muoz noch geschehen*). Er fährt daher fort: *ich klag iemer mînen alten kumber, der mir iedoch sô niuwer ist*: das ist typisch nach Empfang einer ihrer Botschaften, weil eben eine jede den Kummer erneuert (s. den Anfang von Nr. 18: *Der lange süeze kumber mîn . . . derst erniuwet*: nämlich infolge ihrer Worte Nr. 17 III; ebenso im Eingang von Nr. 34: *Nu muoz ich ie mîn alten nôt mit sange niuwen unde klagen*: nämlich infolge ihrer Botschaft Nr. 33). In der zweiten Strophe kommt er auf den Kernpunkt: *Wil diu vil guote daz ich iemer singe wol nâch fröiden, wan mac si mich danne lëren alsô daz si mir mîne nôt geringe?* Damit erwidert er auf ihre Worte: *Ist ab daz ichz niene gebiute, sô verfluochent mich die liute, daz ich al der werlde ir fröide nimc* (Nr. 30 IV). Aber er muß diesen Wunsch in hypothetische Form kleiden, denn bei ihrer Unentschiedenheit ist es nicht sicher, ob sie es *wil* (30 IV *owê, nun weiz ich ob ichz lâze od ob ichz tuo*). Darum drängt er auf bestimmte Antwort: *mac si sprechen eht mit triuwen jâ, als si é sprach nein* (wobei er sich deutlich zurückbezieht auf seine Worte Nr. 28: *nein und niht daz vinde ich dá. sô suoche ab ich . . . daz . . . wort jâ*) und wiederholt noch einmal das, worum sich jetzt alles dreht: *sô wirt mîn wille sâ daz ich singe frô mit hôhem muote*. Einstweilen freilich besteht noch der alte Zustand: *sô verliuse ich mîner*

fröiden vil, sit din guote mich niht sanfte stillen wil; daher muß er (s. I) noch immer den alten Kummer *klagen* statt frohe Lieder zu singen, wenn sie ihn auch *mit gedanken fröit an manegen stunden*¹⁾. Aber im Ganzen hat, wie im Eingang der Besprechung unseres Liedes schon bemerkt wurde, der Umstand, daß sie bereits ins Schwanken geraten ist, auch bei ihm ein gewisses Schwanken ausgelöst, das sich darin kund tut, daß er seine Äußerungen öfter zurücknimmt: *wê ich vil tumber!* ruft er in der ersten Strophe aus²⁾, aber *Ich bin niht tump mit alsô wisem willen* erklärt er, sich berichtigend, in der dritten. Ebenso wird die in Str. II ausgesprochene Besorgnis: *des man ze lange beitet*³⁾, *daz enkumet niht wol ze guote* in Str. IV als kaum begründet hingestellt: *Ez bringet mich in zwivel*⁴⁾ *eteswenne daz ich lones bite in alsô langer mâze: . . . wære ich des daz mir diu* (die Geliebte) *ungelônêt lâze, sô geschæhe an mir daz nie geschach*⁵⁾. So endet sein Schwanken schließlich in einer freundlicheren Betrachtung der Zukunft: *got gedinge ûz lones rehte nie gebrach . . . ouch ist ez wol genâden wert, swâ man nâch liebe in alsô lûterlicher stæte ringet*. Mit den allerletzten Worten greift er auf ihre Schlußworte zurück: *wære ich . . . unstæte, lieze er danne mich, sô lieze ich in* (30 V), und beschwichtigt den in ihnen ausgedrückten Zweifel an seiner Beständigkeit. — Im einzelnen wäre noch anzumerken, daß seine Worte, er habe *hinz ir hulden ie gedinget* (IV), auch buchstäblich richtig sind, s. Nr. 27 IV *nu gedinge ich ir genâden noch*; und daß die Versicherung, er *erkenne triuwe und êre an ir* (das.), den Zweck hat, sie über einen Punkt zu beruhigen, auf den sie in ihren Botschaften besonderes Gewicht legt (Nr. 22 III *daz mîn êre sî, daz sprich*; ebenso in ihrem letzten Liede, 33 I *durch mînes lîbes êre*).

Da auf diese im Ganzen etwas optimistischer gehaltene Bitte noch immer keine Erhörung folgt, so schlägt seine Stimmung im nächsten Lied (Nr. 32) wieder in tiefe Betrübnis um: das Schwanken, das sie selbst in ihrer Botschaft verriet, läßt eben für jede Art von Stimmung Raum. Gleich die ersten Worte zeigen die Verknüpfung mit dem Vorhergehenden; denn *swaz ich gesage* bezieht sich auf den Inhalt von Nr. 31, wie aus dem parallelen Ausdruck des folgenden Satzes hervorgeht (Nr. 31 I *ich klag iemer mînen alten kumber*; jetzt: *daz ich sô langen kumber trage* I und *langez leit, langez klagen* III). Und was wichtiger ist: die Länge seines Kummers, die sie nach seinen jetzigen Worten zur Einkehr hätte bewegen sollen, ist eines der Hauptthemen des vorhergehenden Liedes (31 I *alter kumber*; II *des man ze lange beitet*; IV *ich . . . bite in alsô langer mâze* und *in alsô lûterlicher stæte*). Ebenso sagt er mit Rücksicht auf das frühere Lied: *diuht ich sis wert, si hete lones wider mich gedâht* (II); denn sonst könnte der vorhergehende

¹⁾ sowie er früher nur *in gedanken schône lac* (19 V) und die Geliebte nur in seinem *sîne* bei ihm weilte (29 V).

²⁾ diesen Gedanken (*ich klag iemer mînen alten kumber . . . wê ich vil tumber*) hatte er schon zuvor, aber nur hypothetisch, geäußert: *sô mac ich klagen vil, ich tumber man* 26 III.

³⁾ diese Besorgnis, daß sie zu lange zögern könnte, kam schon in Nr. 26 III flüchtig zum Ausdruck: *daz et daz hî mîner zît ergê!*

⁴⁾ damit wird der Inhalt des Wortes *zwivel* in dem Liede Nr. 27 II *mir hât zwivel, den ich hân, al daz ich (singen) kunde gar benomen* erst deutlich bezeichnet.

⁵⁾ so ist er nun über den *zwivel* hinweg doch wieder zu seiner älteren Auffassung (20 VI) zurückgekehrt, die er in die Worte gekleidet hatte: *zer welte ist niht sô got daz ich ie sach sô got gebite . . . alsô dîng ich daz mîn noch werde rât*.

Schluß: *ouch ist ez wol genáden wert, swá man nâch liebe in alsô lûterlicher stæte ringet* als ein Vorwurf gegen sie aufgefaßt werden; daher sucht er den Grund für ihre andauernde Härte lieber in seiner Person. Auch seine weitere Bemerkung: *nieman weiz ob si mich wert od wiez ergát. nein oder já, ich enweiz enwederz dá* (II) deutet auf das Vorhergehende zurück (*mac si sprechen . . . já, als si ê sprach nein* 31 II). Daß er *enweiz enwederz dá* und daß es *nieman weiz*, ist begreiflich: wußte sie es doch selbst nicht (30 IV *owê, nun weiz ich obe ichz lâze od obe ichz tuo*). — Nicht weniger klar sind die Bezüge auf ältere Lieder. Wenn er versichert, alles um ihretwillen *liden* zu wollen, und fortführt: *ouch diene ich ir swie sô si gebiutet mir*¹⁾ (I), so meint er ihre Worte 30 III: *gebiute ichz nu, daz mac ze schaden kómen. Ist ab, daz ichs niene gebiute, sô usw.*, deutet aber doch versteckt an, welche Art von *lôn* ihm noch immer im Sinne liegt. Denn die Worte: *Das ich nu lange hân gegert, wirt daz volendet, so ist mir fröide bráht* (II) und *sô sunge ich als ein man der fröide hât* (das.), sind bei dem engen Zusammenhang, in dem das *gern*²⁾ mit dem *bî ligen*, dieses mit *fröide* und mit (frohem) *singen* steht (s. o. S. 9 Anm. 2. 15. 16 Anm. 1. 22) klar genug. Zur Rechtfertigung dürfte er sich aber darauf berufen, daß er von alledem sprechen mußte, weil sie das Thema berührt hatte, indem sie die Besorgnis äußerte *daz ich al der werlde ir fröide nime* (Nr. 30 IV). — Deutlich ist auch, daß der Vers: *wær ich sô sælic sô si sagent* (I) auf ihre Frage: *ist ez wár und lebt er schône als si sagent* (Nr. 30 I) eine aufrichtigere Antwort erteilt, als der Bote getan hat. — Mit den Schlußworten der Strophe II: *si endâhte an mich ze keiner zít, wan als ein wíp gedenket an der triuwe und êre lit* greift er nicht nur auf das unmittelbar vorhergehende Lied wörtlich zurück (Nr. 31 IV *an der ich aber triuwe und êre erkenne*), sondern auch auf Nr. 22 III, s. o. S. 23. — Die Fassung der Worte in dem Satze *Spræche ein wíp 'lá sende nôt'* ist das pointierte Gegenstück zu ihrem Befehl, der ihn so unglücklich gemacht hatte: *lâze eht eine rede* (Nr. 30 II), sowie auch die Fortsetzung: *sô sunge ich als ein man der fröide hât* auf Worte von ihr Bezug nimmt (*ich verbiute im fröide niemer* das.). — Es folgt die bereits oben S. 7 besprochene wörtliche Bezugnahme auf Nr. 25 VII (*si sælic wíp enspreche 'sinc', niemer mē gesinge ich liet*; s. auch ihre Wiederholung dieser Worte, Nr. 30 III). Mit Recht kann er daher sein *klagen ein alsô langez* nennen; denn zwischen Nr. 25 und 30 liegt kein frohes Lied; ebenso mit Recht fortfahren: *ich wæn ez noch alsô gestê*; denn sie ist seither wohl schwankend geworden, aber bei dem Gebot '*lâze eht eine rede*' und beim *versagen* ist sie doch geblieben³⁾ (30 II). — Die letzten Worte endlich: *dest der schade. noch weiz i's mē* klingen ganz geheimnisvoll: was dieses *mē* bedeutet, enthüllt uns Reimar erst im Liede Nr. 34, s. u.

Diese seine Klage, die mit *Mir ist vil wê* begann und mit *wê(:mē)* schließt, rührt sie endlich so sehr, daß sie das Redeverbot, wenn auch nur schüchtern, zurücknimmt (Nr. 33). Sie knüpft dabei ihre Gedanken wie von selbst an seine letzten Worte an. *mir tuot diu sorge niht sô wê als mîn ungevelle* hatte er ausgerufen (32 III): *Ungenáde und swaz ie danne sorge was, des ist nu mēre an mir dunne ez got verhängen solde*: so beginnt ihre Klage. Auch darin ist ihr Verhalten dem seinen ähnlich, daß sie nach dem

¹⁾ ähnlich schon 15 II *swie si gebiutet, alsô wil ich leben*.

²⁾ s. nur z. B. *Des er gert, daz ist der tót* Nr. 22 V.

³⁾ weshalb er auch im Eingang sagt *daz sich diu quote niht bedenket noch, swaz ich gesage*.

Rate anderer ausschaut: *râte ein wip diu ê von senender nôt genas, mîn leit und were ez ir, waz si danne sprachen wolde* (s. Nr. 28 *Der mir gabe sînen rât!* ebenso schon früher, Nr. 18 II. III). — Im übrigen spricht sie kaum ein Wort, das nicht aus allem, was vorhergegangen, wie von selbst herauswächst. So beteuert sie, ihn *nicht durch ungefüegen haz* (I) zurückzuweisen, und widerlegt dadurch die Deutung, die er ihrer Haltung wiederholt gegeben hat (*sît si mich hazzet* 18 III; *daz ich ir haz ze fröiden nime* 20 V); sie tue es vielmehr *durch* ihres *libes êre* (das hatte sie auch schon früher betont: *daz mîn êre si, daz sprich* 22 III; deshalb wird er nicht müde, ihre *êre* zu rühmen, 31 IV sowie 32 II). Sie räumt ein, bisweilen *höchgemuete* empfunden zu haben (II), was er bereits als einen ihrer Vorzüge gepriesen hatte (*diust hōhgemuot* 25 III), und gedenkt seiner zahlreichen Lieder (*gotes mannes rede habe ich vil vernomen*). Auch sei er so gehorsam: *dô ich im die rede verbôt, done bat er nîht mēre*¹). Dieses Verbot war in Nr. 22 II. IV ergangen: er hatte sich dagegen freilich aufgebäumt (Nr. 23 III *weiz got, niemer al die wile ich lebe*), aber in Wirklichkeit doch nicht mehr gewagt von dem *bî ligen* offen zu sprechen, so häufig er es zuvor getan hatte (Nr. 9; 16 I; 18 VI; 19 V). — Sie gesteht: *Als ich eteswenne in mînem zorne sprach daz er die rede vernîte*; dieses Redeverbot liegt bekanntlich in ihrem Liede Nr. 22 II. IV vor; und daß es in *zorne* erfolgt war, wissen wir bereits aus Reimars eigenen Worten (*und wil nu, dest ein niuwer zorn, daz ich si der rede gar begeben* 23 III). Auf dieses Verbot hin sei er so traurig gewesen wie sie es nie an einem anderen Mann beobachtet habe: das entspricht tatsächlich seiner Stimmung in all diesen Liedern bis zu dem ihren Worten unmittelbar vorausgehenden (Nr. 32), wo er noch versichert hatte: *sus muoz ich trûren an den tôt* (III). — Mit dem Eingeständnis: *mir ist lieber daz er bite dann ob er sîn sprechen lieze* nimmt sie den Befehl *lâze iht eine rede* (30 II) wieder zurück, allerdings nicht ohne den Ausdruck des Bedauerns, daß er *verliesen muoz sîn arbeit* (IV): ihn aber, das weiß sie schon, wird das nicht abhalten, denn er hat sich damit bereits abgefunden: *daz si dâ sprechent von verlornen arbeit, sol daz der mîner einiu sîn, daz ist mir leit . . . doch gap ichz wol* (24 IV; vgl. 7 II; 18 I; 19 III). — Ihre heimliche Liebe kommt auch in diesem Liede gewissermaßen gegen ihren Willen zum Ausdruck; seine Lieder haben ihr *höchgemuete* geweckt (II); er ist ein *guoter*, ja ein *lieber*, *guoter man* (das.); seine Trauer *müete si* (das.), und die Aussichtslosigkeit seiner Bewerbung tut es noch jetzt (*müet* III); und seine Vorstellung, daß sie immer in *fröiden* gewesen sei und ihm die *sorge* überlassen habe (10 III), ist, wie ihre Eingangsworte zeigen, ganz irrig. Auch anderes. Er hatte einst *manegen guten man* beneidet, daß sie ihn gerne *sîht*, *durch daz er wol sprechen kan*²) (8 IV): jetzt erfährt er aus ihrem Munde, wie grundlos solcher Neid war: jetzt ist er der *guote man*, und sie rühmt seinen Gesang zunächst mit den Worten: *sô wol als er mir sprach* (IV) und steigert dann dieses Lob, indem sie ihn über alle anderen stellt: *Alle die ich ie vernam und hân gesehen, der keiner sprach sô wol* (V). Er hatte einst gemeint, daß *diu wip* den ungestümen Bewerber eher liebten als den gesitteten: *ich ensprach in (den wiben) nie sô nâhe mē* (20 III); jetzt vernimmt er von ihr das Gegenteil: *der keiner sprach . . .*

¹) daß dieses *bîten* sich speziell auf das *bî ligen* bezieht, geht aus dem zum Terminus gewordenen Wort *rele* hervor; ebenso aus ihren Worten *der werke bin ich fri* (II) und *sît er nîht erwerben kan weder mich noch anders niemen* (V).

²) vgl. auch Nr. 11 V *mîn rede diust noch gar ein wint*.

*von wiben nie sô nâhen*¹⁾). — So verläßt sie denn in einem Punkte ihren früheren Standpunkt: das Redeverbot, das sie in Nr. 22 ausgesprochen, in Nr. 30 wiederholt hatte, nimmt sie jetzt zurück: *mir ist lieber daz er bite danne ob er sîn spreken lieze* (III) und ganz am Schlusse: *ich muoz hoeren swaz er saget*. Damit ist seine Forderung (25 VII): *si sælic wip enspreche 'sinc', niemer mē gesinge ich liet* erfüllt. Aber freilich nur dem Buchstaben nach; denn er hatte unter *liet* frohe Lieder verstanden, und die dazu nötige Gemütsstimmung hätte ihm nur ihre Gewährung geben können. Von dēr aber — und das ist der Punkt, in dem sie fest bleibt wie zuvor (*wes wil er dā nite beswæren mich daz doch nimmer mac geschehen?* 22 IV; *in wil niht minnen* 30 V) will sie auch jetzt nichts wissen (*unde iedoch dar umbe niht daz ich welle minnen* IV): *sît er niht erwerben kan weder mich noch anders niemen*²⁾) sind ihre letzten Worte.

Nach solcher Botschaft bleibt ihm nur die Klage. So beginnt denn seine Antwort (Nr. 34) mit den Worten: *Nu muoz ich ie mîn alten nôt mit sange niuwen unde klagen*. Auf dieses Lied hat die ganze Entwicklung seit dem Verbot in Nr. 22 hingearbeitet und es ist auf die Aufforderung der Geliebten gedichtet: daher ist es das kunstvollste von allen (s. Teil I S. 63 ff.). Daß es unmittelbar hinter ihre Botschaft zu setzen ist, zeigt schon das Wörtchen *Nu* an der Spitze³⁾ sowie die Worte: *ir gruoz mich vic, diu mir gebôt*. Auch *mit sange niuwen* ist nicht absichtslos gesagt: denn es soll erinnern an seine alte Bedingung (25 VII): *si sælic wip enspreche 'sinc', niemer mē gesinge ich liet*⁴⁾. Ebenso steht der Dichter sonst überall in den früheren Voraussetzungen. Mit den Worten: *sol mir an ir guot ende ergân . . . , sô mac uns beiden liep geschehen* hat er den gegenwärtigen Zustand im Auge, wo er von *sorge* und *ungewelle* bedrückt ist (Nr. 32 Schluß) und sie von *ungenåde* und *sorge* (Nr. 33 Eingang). Wenn er hinzusetzt: *die wil ich muot von herzen hân*, so wird dieser Ausdruck durch 24 III (*die wil ich iemer gernden muot zer werlte hân*) erläutert. Sie solle also nicht länger zögern, zu gewähren: *swaz si es gelenget* (jedes Hinausschieben), *daz ist schade, wil si mich iemer frô gesehen*. (Anspielung auf ihre Worte: *vert er icol und ist er frô, ich leb iemer deste baz* 22 I). Damit sagt er also, daß ihm der *muot von herzen* allmählich auszugehn drohe: das ist *der schade* (vgl. *mîn schade* II). Und im folgenden begründet er das näher: vor den Menschen, die die Größe seines Leides nicht zu fassen vermögen, hüllt er sich in Schweigen; und der Sommer mit seinen Freuden läßt ihn (anders als einst, s. u.) teilnahmslos⁵⁾. Das Alles liegt in dem Satze *swaz si es gelenget, daz ist schade, wil si mich iemer frô gesehen* beschlossen: auf all das hat er also hingedeutet, als er das Lied Nr. 32 mit den gleichen Worten *dêst der schade* schloß und hinzufügte: *noch weiz i's mē*. — Als Grund, warum er vor der Welt seinen Kummer verschweigt, gibt er auch an: *swer wibes êre hûeten wil, der bedarf vil schæner zûhte wol*; damit meint er wohl, es wäre unpassend, wenn er sich über seinen

¹⁾ das ungestüme Werben anderer (*swer vert sêre wüetende als er tobe* 20 III) hat also bei ihr nicht den von ihm vermuteten Eindruck gemacht. Statt dessen rühmt sie an ihm: *dô ich im die rede ercôt, done bat er niht mēre* (II) und ist gerade durch seine *jâmerliche site* ergriffen (III).

²⁾ *anders niemen* kann sie sagen, weil sie genau weiß, daß er nur für sie lebt (s. seine Worte 14 III; 23 I. III usw.).

³⁾ ganz wie Nr. 31 (nach ihrer Botschaft Nr. 30) anhebt: *Sprach ich nu daz mir wol gelungen were*.

⁴⁾ sonst gebraucht er *rede, reden, sprechen, sagen*.

⁵⁾ s. Teil I S. 64.

Kummer verbreitete, da das wie eine Anklage gegen die Geliebte aufgefaßt werden könnte (s. 12 III *swaz ich dar umbe swære trage, da cnspriche ich niemer übel zuo, wan sô vil daz ichz klage*; noch deutlicher im Lied Nr. 35 I *ich solte iu klagen die meisten nôt niwan daz ich von wiben übel niht reden kan*). — Der lange Kummer (*min alten nôt* und *vil lange I*) hat ihn jetzt schon stumpf gemacht¹⁾: *mir sol ein sumer noch sîn zît ze herzen niemer nâhe gân*: einst war das anders: da linderte die schöne Zeit des Jahres noch sein Leid (Nr. 25 III *Ich bin der sumerlangen tage sô frô daz ich nu hügende worden bin*), und er empfand den Gegensatz zum Winter mit voller Stärke (das. VI *In disen biesen ungetriuwen tagen*). Vorahnend hat er einst geklagt: *mirn kome ir helfe an der zît, mirst beidiu winter und der sumer alze lanc* (10 I): jetzt ist das eingetreten: *ez muoz mir stæte winter sîn: sô rehte swære ist min gedanc*. Dagegen hilft keine Teilnahme der Menschen (*die . . . hulfen mir ez klagen III*), dagegen hilft kein Sieg des Sommers über den Winter (*waz hulfe danne mich ein strît, den er mit riuwen habe getân IV*), dagegen auch nicht Blumenpracht noch Vogelsang (*jo enmac mir niht der bluomen schîn gehelfen für die sorge min noch ouch der vogelline sanc*²⁾ das.): nur ihre helfe (*ir helfe 10 I*), wenn sie bald kommt, könnte ihm noch einen *heiles tac* (I. IV) bescheren (statt daß er, wie seit langer Zeit, s. wiederum 10 I, gar nicht wagt zu fragen *ist ez tac?*). — Abgefaßt scheint das Lied im Frühling zu sein. Wenigstens passen darauf die Worte der letzten Strophe wohl am besten: *Mir sol ein sumer noch sîn zît ze herzen niemer nâhe gân . . . waz hulfe*³⁾ *danne mich ein strît den er mit riuwen habe getân . . . ? jo enmac mir niht der bluomen schîn gehelfen für die sorge min, und ouch der vogelline sanc. ez muoz mir stæte winter sîn*. Diese Zeitbestimmung fügt sich gut zu den sonstigen zeitlichen Voraussetzungen: Nr. 25 III ist im Sommer entstanden, Nr. 30 stellt ihre Antwort dar, wird also wohl nicht all zu lange darnach anzusetzen sein, in Nr. 32 III bezieht er sich auf Nr. 25 mit den Worten zurück: *owê alsô langez klagen*. So kann Nr. 34 sehr wohl in die Zeit des nächsten Frühlings fallen.

Das folgende und wie ich glaube zugleich letzterhaltene Lied Reimars (Nr. 35) deutet auf die letzte Botschaft der Frau mehrfach zurück. Denn wenn er von den Frauen sagt: *In ist liep daz man si stæteclichen bite, und tuot in doch sô wol daz si versagent* (III), so hat er dabei deutlich ihre Worte im Sinn: *mir ist lieber daz er bite danne ob er sîn sprechen lieze* (33 III), die er kombiniert mit ihrer früheren Äußerung (30 II⁴⁾: *demst alsô daz manz versagen sol*. Und wenn er fortfährt: *swer ir hulde welle hân, der . . . spreche in wol. daz tet ich ie: nu kan michz leider niht vervân*, so kann er sich wieder für beides auf ihr Zeugnis berufen: *sô wol als er mir sprach und der keiner sprach sô wol . . . von wiben* hatte sie 33 IV. V von ihm gerühmt, aber hinzugefügt:

¹⁾ so daß er die *minne* als *riuwe* bezeichnet: ähnlich wie sie einst sie *unminne* genannt hat, 22 V.

²⁾ in einer glücklicheren Zeit, die freilich damals, als er Lied Nr. 10 dichtete, auch schon hinter ihm lag, da war das anders: *iemer an dem morgen sô trôste mich der vogele sanc* (10 I).

³⁾ wenn der Sommer schon da wäre, würde er *hilfet* sagen (wie er Str. II *helfent* sagt) statt *hulfe* (vgl. den analogen Irrealis *hulfen* Str. III). Wäre es aber noch Winter, so würde er von Blumen und Vögeln kaum im Indikativ sprechen.

⁴⁾ auch das Frauenlied 30 bezieht Reimar in seine Bemerkungen ein. Wenn er sagt (35 III): *bei wie manegen muot und wunderliche site si tougenliche in ir herzen tragent*, so hat er dabei ihre Äußerung (30 VI) im Sinn: *wande ich was vil ungewon sô getâner arebeit als ich tougenliche trage*.

sîn spæhiu rede in sol lützel wider mich vervân (V). Das Lied fällt also sicher nach Nr. 33. Da nun der Platz unmittelbar nach letzterem dem Lied Nr. 34 gebührt (wegen des *Nu* im Eingang wie auch wegen der Worte *ir gruoz mich vie*, s. o.), so muß es als Nr. 35 angesetzt werden. — Von sonstigen Bezügen auf Vorhergegangenes merke ich noch an: der Anfang ist eine Art Gegenstück zu ihren Worten: *rât ein wip, diu ê von senender nôt genas, mîn leit und wære ez ir, waz si danne sprechen wolde* (Nr. 33 I): *ér* erklärt, zu solchem Rate nicht geeignet zu sein: *Niemen seneder suoche an mich deheinen rât: ich mac mîn selbes leit erwenden niht*, und zeigt damit zugleich, wie sein Selbstvertrauen durch den andauernden Mißerfolg seines Werbens noch mehr gesunken ist; denn in Nr. 27 III hatte er noch gemeint, Andern helfen zu können: *und hete ein ander mîne klage, dem riete ich sô, daz ez der rede wære wert*. — Daß er fortfährt: *nu wæn ieman grœzer ungelücke hât, und man mich doch sô frô dar under siht*, steht in Einklang mit seinem Grundsatz: *swer welle, daz er frô bestê, daz eine (Leid) er dur daz ander (Freude) liden sol* (Nr. 20 VI) und entspricht bis aufs Wort seinem früheren Verhalten: *und ich doch grôze swære hân wan daz man mich frô drunder siht* (Nr. 12 III). Der Grund ist offenbar überall derselbe wie in Nr. 25 VI: *nu muoz ich fröide næten mich dur daz ich bî der werlde si*. — Auch die Äußerung: *ich solte in klagen die meisten nôt, nîwan daz ich von wîben übel niht reden kan* wird durch sein früheres Benehmen bestätigt: *swaz ich dar umbe swære trage, da enspriche ich niemer übel von, wan sô vil daz ichz klage* (12 III). — *Dâ ist doch mîn schulde entriuwen niht sô grôz*: darüber, ob er überhaupt schuldig ist an seinem Kummer, schwankt er. Im Anfang seines Werbens entlastet er sie von dem Vorwurf der Schuld: *Lide ich nôt und arebeit, die hân ich mir selbe an alle schult* ('von ihrer Seite' ist doch wohl zu verstehn, wegen der folgenden Verse) *genommen* 6 II; später ist *ér* der Schuldlose: *Waz mir doch leides unverdienet . . . und âne schult geschicht* 16 I, vgl. V und 17 IV; dann wieder nimmt er alle Schuld auf sich: *ich tumber lide senden kumber, des ich gar schuldic bin* 19 VI, vgl. VII; und 27 IV hält er sich wieder für schuldlos: *waz si mir âne schulde doch langer tage gemachet hât*. So wechselt die Stimmung je nach der augenblicklichen Lage. — *als rehte unsælic ich ze lône bin*: fast dieselben Worte wie 6 III *seht, wie sælic ich ze lône bin*; vgl. 19 VII; 21 III; 25 VII; 32 II. — *ich stân aller fröiden rehte hendeblôz*: mit bezug auf das vorhergehende Lied Nr. 34, in dem ja gezeigt ist, daß *diu sorge* über ihre Härte (32 III) nicht sein einziges Leid ist, sondern daß ihm auch die Menschen, Sommer, Blumen und Vogelgesang gleichgültig geworden sind. Einstens, da hatte er wenigstens noch *varnder fröiden vil* (6 I): jetzt gebricht es ihm an jeglicher Freude. — *Ich bin tump daz ich . . . ir des wil deheine schulde geben*: damit bringt er seinen Grundsatz: *Ein wiser man sol niht ze vil . . . gezihen* (20 I) bei sich selbst zur Anwendung. — Ihre Schuldlosigkeit begründet er mit den Worten: *sit ichs âne ir danc in mînem herzen trage*: das bezieht sich auf die Stelle 6 II: *dicke hât si mir geseit daz ichz lieze, in möhtes niemer zende komen, unde tuot noch hiute, sôs mich siht* und auf ihre ganze spätere Zurückhaltung. — Die Schlußworte: *mir machet niemen schaden wan mîn stætekeit* zeigen noch ein letztes Mal den Haß gegen die *stæte*, den der Dichter schon öfter empfunden und geäußert hat: *Stæte hilfet dâ si mac: daz ist mir ein spel: sîn half mich nie* (7 III); *Si jehent daz stæte si ein tugent, der andern frowe. sô wol im der si habe! si hât mir fröide in mîner jugent mit ir . . . zuht gebrochen abe, daz ich unz an mînen tût nie mære si gelobe* (20 III).

B. Die Reihenfolge der Lieder Nr. 5—17.

Nachdem im Vorhergehenden die Reihung der Lieder von Nr. 18 bis 35 in der durch die Zahlen bezeichneten Folge erwiesen sein dürfte, kann nunmehr die in mancher Beziehung schwierigere Reihung der übrigen dem Zyklus angehörigen Lieder behandelt werden.

An den Anfang aller erhaltenen Gedichte scheint mir Nr. 5 zu gehören. Die Berufungen des Dichters auf seine Aufrichtigkeit und auf seine Entschlossenheit, der Herrin zu dienen, sowie das Gelöbniß der Verschwiegenheit machen durchaus nicht den Eindruck, als seien sie schon öfter wiederholt worden. Längere Dauer der gleichgiltigen Haltung der Geliebten wird nicht beklagt, sondern nur erst als Möglichkeit erwogen: *si weiz wol, swie lange si mich biten lât, daz ichz doch der bitende bin* (III); *tuot si mir ze lange wê, sô gelinge ich ûf die sêle niemer mê* (V). Auch eine spätere Stelle kann man wohl als Zeugnis verwerten, daß das Lied an die Spitze gehört: Nr. 23 I sagt der Dichter: *got weiz wol, sît ichs êrste sach, sô het ich ie den muot daz ich für si nie kein wîp erkôs*. Das darf man auf die Str. IV beziehen: *Wart ie manne ein wîp sô lieb als si mir ist, sô müez ich verteilet sîn . . . got weiz wol den willen mîn, wie hôh ez mir umbe ir hulde stât* usw., zumal die gleiche Beteuerung *got weiz wol* dem Bezug den Charakter eines Zitates gibt. — Sonstige Bezüge: den Anfang macht eine Bitte um Gnade: *frowe wis genædic mir*; das wiederholte er so oft, bis sie schließlich fragte *waz genâden sî, der er dâ ger* (Nr. 23 II). — Die Hoffnung: *Wart ie quotes und getriuwes mannes rât, sô kum ich mit fröiden hin* (III) tröstet ihn auch noch später, nur gründet er sie, durch Erfahrung gereift, auf die Ausdauer: *swer die* (Kunst des Abwartens) *gedultedlichen hât, der kam des ie mit fröiden hin* (Nr. 25 VI). — *wie nâhen ez mir gât, ir lop, daz si umb al die werlt verdienet hât* (IV). Darauf bezieht er sich Nr. 13 II zurück: *Mich betwanc ein mære daz ich von ir hôrte sagen wies ein frouwe were diu sich schône kunde tragen*. Auch diese Äußerung empfiehlt unser Lied für die Stellung an der Spitze der ganzen Reihe.

Gar kein Zweifel kann bestehen, daß Nr. 6 wirklich in die unmittelbare Nachbarschaft gehört. Das erweist schon der Inhalt deutlich. Wenn er bekennt: *dicke hât si mir geseit daz ichz lieze, in môhtes niemer zende komen* (II), so läßt sich das offenkundig mit seiner früheren Klage in Zusammenhang bringen: *si nîmt mîner swachen bete vil kleine war* (5 I). Sein Ausruf: *Daz ich ir gediente ie tac, des enwil si mir gelouben niht, ouê* (III) setzt die vorhergegangenen Versicherungen voraus: *doch sô wil ich dienen ir . . . und ich hân ir gelobt ze dienen vil* (5 I. III) und paßt gut zu den Beteuerungen, daß er nicht lüge (*Swenne ich si . . . betrüge, . . . vâhe si mich iemer an deheiner lüge . . . sô geloube niemer mîner klage, dar zuo niht des ich ir sage* 5 II, und *daz ich . . . ir niemer umbe ein wort geliegen wil* III). — Auch Zitate finden sich: die Beteuerung *unde als ich ir nie vergaz* (5 I) wird jetzt mit gesteigertem Nachdruck wiederholt: *got weiz wol daz ich ir nie vergaz* (V); die Fortsetzung *noch mir wîp geviel nie baz* bezieht sich deutlich auf 5 IV: *Wart ie manne ein wîp sô lieb als si mir ist, sô müez ich verteilet sîn*. Auch

got weiz wol war schon vorher (5 IV) verwendet. Und aus dem hypothetischen Satz: *tuot si mir ze lange wê* (5 V) ist jetzt die bestimmte Klage geworden: *daz tuot mir vil lange wê* (IV).

Ebenso sind Nr. 5 und 6 auch in formaler Beziehung mit einander gleich enge wie kunstvoll verbunden. Im ersten Teil dieser Untersuchungen S. 16 wurde bereits die Beobachtung Burdachs erwähnt, daß die Strophen 5 III und IV beide mit *Wart ie* beginnen: das Gegenstück dazu liefert der Anfang von 6 IV mit *Nie wart*; parallel stehen (am Anfang von Str. I und V in Nr. 6 die Worte *Ich hân*) (s. Teil I a. a. O.). Die Anzahl der Strophen ist dieselbe, ihr Bau sehr ähnlich, s. u. in Abschnitt E.

Schließlich — und das ist ein neuer Beweis, daß die Lieder zusammengehören — hat Reimar in beiden tunlichst das gleiche Reimmaterial verwendet, wie die folgende Liste zeigt (in der die Wiederkehr derselben Reimwörter durch Kursive kenntlich gemacht ist):

Nr. 5	Nr. 6
<i>mir</i> : <i>ir</i> I 2. 4	<i>ir</i> : <i>mir</i> V 1. 3
<i>daz</i> : <i>vergaz</i> : <i>baz</i> I 5. 6. 7	<i>vergaz</i> : <i>baz</i> : <i>daz</i> V 5. 6. 7
<i>sage</i> II 6	<i>geseit</i> II 3
<i>tage</i> II 7	<i>tac</i> III 1
<i>rât</i> : <i>lât</i> III 1. 3; <i>stât</i> : <i>gât</i> : <i>bât</i> IV 5. 6. 7	<i>gât</i> : <i>hât</i> IV 2. 4
<i>hîn</i> : <i>bîn</i> III 2. 4	<i>gewin</i> : <i>hîn</i> : <i>bîn</i> III 5. 6. 7
<i>vîl</i> : <i>hîl</i> : <i>wîl</i> III 5. 6. 7	<i>vîl</i> : <i>wîl</i> I 1. 3
<i>sîn</i> IV 2	<i>sî</i> V 2
<i>stât</i> IV 5; <i>gestê</i> V 1	<i>bestê</i> III 4
<i>gât</i> IV 6; <i>vergê</i> V 3	<i>gât</i> IV 2
<i>gestê</i> : <i>vergê</i> : <i>ê</i> : <i>wê</i> : <i>mê</i> V 1. 3. 5. 6. 7	<i>bestê</i> III 4; <i>mê</i> : <i>wê</i> : <i>ê</i> IV 5. 6. 7.

Von 35 Ausgängen, die jedes Lied hat, finden also 23 Ausgänge von Nr. 5 bzw. 19 Ausgänge von Nr. 6 im Gegenstück ihre Entsprechung¹⁾. Dieselbe intime Art der Verknüpfung hat Reimar noch öfter angewendet; so sind verbunden: Nr. 22 (Frauenlied) mit Nr. 23 (seiner Antwort: mit wörtlichen Zitaten); ferner Nr. 25 (seine Klage) mit Nr. 30 (ihrer Antwort: mit wörtlichen Zitaten); endlich Nr. 12 mit Nr. 29 (inhaltlich eine Gegenstück²⁾); s. das Nähere in Teil I zu Nr. 23. 30. 12.

Von sonstigen Beziehungen ist anzumerken: *Ich hân varnder frôiden vil und der rehten eine niht diu lange wer* (I): darunter wird man die Sommerfreude und den Umgang mit den Menschen verstehen dürfen, s. Nr. 25 III, wo ihn *die sumerlangen tage* noch *frô* machen, während später (Nr. 34 IV) auch sie keine Wirkung mehr ausüben. Auch die Fortsetzung: *iemer swenne ich lachen wil, sô seit mir daz herze mîn daz ichs enber enthât* wie im Keim bereits das Grundmotiv, auf dem sich die große Klage Nr. 34 später aufbaut (s. die Analyse dieser Klage in Teil I S. 63 f.). — *mîn muot stuont mir eteswenne alsô deich was mit den andern frô*: ein ähnlicher Rückblick auf eine frühere glücklichere Zeit kehrt später wieder: *mir ist eteswenne wol gewesen* (Nr. 16 II). Sicherlich ist diese Andeutung mit den Bezügen auf frühere *unstete* zu verbinden: *diu mich vil unstæten man betwungen hât*, sagt Reimar in unserem Liede (IV); kurz darauf wieder (Nr. 8 II): *vaz sol ein*

¹⁾ nach alledem wird es kaum ein Zufall sein, daß Nr. 5 und 6 in den Handschriften (bC) auch unmittelbar aufeinander folgen. Unmittelbar vorher steht übrigens (bC) auch Nr. 7.

²⁾ wieder ist die Aufeinanderfolge sehr bemerkenswert: Nr. 29 ist = B 9—12 (C 11—18), Nr. 12 ist = B 13 (C 19). Außerdem ist Strophe I von Nr. 12 in C mitten unter Strophen von Nr. 29 hineingeraten.

unstäter man: daz was ich ê; ebenso 14 III *Als eteswenne mir der lip dur sine boese unstæte rätet daz ich var und mir gefriunde ein ander wip*. Es wird kein Zufall sein, daß diese Auspielungen sich durchaus in Liedern aus dem ersten Teil des Zyklus finden, wo die Erinnerung an frühere Erfolge in ihm noch frisch war und der Vergleich zwischen einst und jetzt besonders nahe lag. — *seht wie sælic ich ze lône bin* (III): Keimzelle für das Lied Nr. 21 (*Ich bin aller dinge ein sælic man wan des einen dà man lōnen sol*, III; vgl. auch Nr. 35 IV).

Mehr wegen der Ähnlichkeit im Strophenbau als aus einem durchschlagenden Grund lasse ich nun Nr. 7 folgen. Der Satz *swer dienet dà manz niht verstât* erinnert an die vorhergehende Klage: *daz ich ir gediende ie tac, des emwîl si mir gelouben niht* (6 III). — Mit dem Gedanken, den Dienst aufzugeben, spielt er vorübergehend hier: *ich wæn mich sin gelouben wil* wie, auch im Wortlaut sehr ähnlich, im folgenden Lied (8 I): *jâ wæne ich mîchs gelouben wil*. Auch das weist beide Lieder in eine Zeit, wo seine Neigung noch nicht so festgewurzelt war wie später¹⁾. — Die *stete* als Grund seines Leides (III) erhält auch später Vorwürfe (20 III; 35 V); ebenso erinnert der Vergleich mit *kindes spil* an spätere Stellen (11 V *nu wil si mich . . . triegen als ein kint*; 23 II *tæte ez danne ein kint . . . , dem solt ich wol wîzen daz*).

Die Lieder Nr. 5 und 6 zeigen den Dichter in persönlichem Verkehr mit der Geliebten: *Ich sprich iemer, swenne ich mac und ouch getar frowe wis genædie mir* (5 I); *unde (si) tuot noch hiute sôs mich siht* (6 II). Für Nr. 7 hindert wenigstens nichts, dasselbe anzunehmen. Anders in Nr. 8: *Fröide und aller sælikeit het ich gennoc, der mich si niht wan lieze sehen* (III). Dieses Lied setzt also seine Abwesenheit voraus; daß sie keine ganz freiwillige war, darauf deutet die Wahl der Worte *lieze sehen*, s. 19 IV *mîner ougen wunne lât mich nieman sehen*; *diu ist mir verboten gar*. Dabei hat das Verhältnis noch nicht sehr lange bestanden, denn er sagt: *volge ichs lange* (I), *ez ist mîn tôt*. Später (12 III) erklärt er: *nu volge ab ich swie ich es niht genieze*; erst noch später (17 I): *Lâze ich mînen dienst sô, dem ich nu lange her gevolget hân*. Vielleicht deutet der Schluß unseres Liedes: *si engeheret niht und entet diz lange jâr* auf die Dauer eines Jahres; denn es ist doch zu verstehen 'hunc annum longum' und nicht 'hoc annos longos', da in letzterem Falle wohl *langiu jâr* sowie *entet ez* (st. *diz*) stünde. — Daß man sie ihn niht *sehen* läßt, steht in Übereinstimmung mit Nr. 9 (*herre got, gestate mir daz ich si sehen müeze*) sowie mit der Klage der Frau über sein *fremeden* (Nr. 10 V). Erst in Nr. 12 wird wieder persönlicher Verkehr vorausgesetzt (*Wie kumt daz ich sô wol verstân ir rede und si der mîner niht?* III, *ein wille, den ich hiute hân, der riet mir deich ir bæte* IV); ebenso im folgenden Liede Nr. 13: *Si hât leider selten mîne klagende rede vernomen . . . nie kund ich ir nâher komen*²⁾ . . . *manger zuo den frouwen gât und swîget allen einen tac und niemen sinen willen reden lât*; denn nicht seine Abwesenheit hindert ihn am Sprechen, sondern die Anwesenheit Anderer. Daher kann er in dem Rückblick auf die Zeit, die zwischen Nr. 13 und 14 zu verlegen ist, auch sagen: *ich sach si, wæne ich, alle tage*

¹⁾ Nr. 23 II klingt schon viel zweifelhafter.

²⁾ *nâher komen* ist geistig zu verstehen, nicht körperlich, s. Nr. 23 II *Mîn rede ist alsô nâhen komen*. Das beweist auch die oben unmittelbar darauf zitierte Stelle desselben Liedes.

(Nr. 29 II). Aus dem selben Grunde fügt er Nr. 14 II *gerne* hinzu: *waz ob ein wunder lichte an mir geschiht, daz si mich eteswenne gerne siht?*¹⁾ Vor Nr. 17 erfolgt dann das Zutrittsverbot (17 II *Uzer huse und wider dar in bin ich beroubet alles des ich han, fröide und al der sinne min*); 18 I redet er daher von dem *boten*, der ihm Leid bringt; 19 I spricht er es offen aus: *miner ougen wunne lat mich nieman sehen; diu ist mir verboten gar*; Nr. 19 II ist wieder von einem *boten* die Rede; Nr. 20 IV dauert das Verbot noch immer fort, denn die Frau sagt zum *boten*: *Spreche er daz er welle her, so bit in daz er verber rede dier jungest sprach ze mir: so mac ich in an gesehen*; auch der Ausdruck Nr. 23 III: *alsô han ich si verlorn* ist darauf zu beziehen; ebenso im selben Liede der Satz: *si enlat mich von ir scheiden noch bi ir bestên* (IV) und das Bild von der *Genâde*, die *innerhalb der tür* sich *verborgen* hält (V). Erst Nr. 25 IV. V gelingt es ihm, sie wieder zu sehen, sogar ohne *huote*, aber nur eine *vil kurze wile*: vor Glück versagt ihm die Sprache. Daß dies nur ein Intermezzo war, darauf deutet schon der Wunsch (II): *sô möchte mir ein wip ir rat enbieten und ir helfe senden*; denn diese Ausdrücke passen nur auf eine Botschaft, nicht auf unmittelbaren Verkehr. So beklagt er denn auch Nr. 27 I noch, *daz si min niht nimet war*. In Nr. 30 bleibt die Frau dabei, daß er auf die *rede* verzichten solle: da er dies nicht tun will (32 II), so ist ihm der Zutritt weiter verwehrt. Erst Nr. 33 III. V fordert sie ihn auf, zu sprechen, erklärt aber zugleich, daß die *rede* keinen Erfolg haben wird. Die beiden letzten Gedichte (34. 35) lassen nicht erkennen, ob ihm ein Wiedersehen beschieden war oder nicht. — Der Beziehungen zum vorhergehenden Liede ist schon oben (zu Nr. 7) gedacht worden. Sonst ist noch die Stelle: *Ich weiz manegen guoten man an dem ich nide daz si in sô gerne siht* (IV) von Interesse: noch Nr. 14 II bezeichnet er es als ein Wunder, wenn ihm dasselbe zuteil würde (*waz obe ein wunder lichte an mir geschiht, daz si mich eteswenne gerne siht?*). Wenn er den Grund für diese Bevorzugung Fremder aber in der Sangeskunst so mancher Anderen findet (*durch daz er wol sprechen kan* IV), so wird die Geliebte später nicht müde zu beteuern, daß er selbst diese Kunst in höchstem Grade besitze (Nr. 33 IV *sô wol als er mir sprach*; das. V *Alle die ich ie vernam und han gesehen*²⁾), *der keiner sprach sô wol noch von wiben nie sô nâhen*). Trotzdem erklärt er selbstbewußt: *wils aber eines rede vernemen, sô liegnt si et alle unde han ich eine wâr*. Man darf wohl vermuten, daß diese Provokation die gegenteiligen Äußerungen der Anderen hervorrief, von denen er später wiederholt berichtet: 15 III *si jehent . . . diu rede si ein lüge diech von ir sage*; 16 II *Die höhgemuoten zihent mich, ich minne niht sô sêre als ich gebäre ein wip. sie liegnt unde unêrent sich*. Auch seine beständigen Beteuerungen von der Wahrheit seiner Rede (zuerst Nr. 5 II *vâhe si mich iemer an deheiner lüge*) hängen damit zusammen.

Das folgende Lied (Nr. 9) gibt in einem Monolog (nicht in einer Botschaft an die Geliebte) der Hoffnung des Heimkehrenden freudigen Ausdruck: *liebe* und *fröide* steht an seinem Eingang, *fröide* an seinem Schluß. Daß er abwesend war, zeigen die Verse 4 f. deutlich: *joch liez ich friunt dâ heime. wol mich, unde vinde ich die wol gesunt als ich si lie!* Er bittet Gott, es zuzulassen, daß er *si sehen müeze* und nimmt damit den Wunsch

¹⁾ damit wünscht er für sich das, worum er früher andere beneidet hat: *ich weiz manegen guoten man an dem ich nide daz si in sô gerne siht* (Nr. 8 IV).

²⁾ s. *daz si in sô gerne siht* in unserem Liede (Nr. 8 IV).

des vorhergehenden Liedes (S III): *der mich si niht wan lieze sehen* wieder auf. — Das Bild vom Falken, das hier gebraucht ist, dient später (Nr. 19 VI) dazu, das Ziel seiner Wünsche, das hier damit deutlich verbunden ist, verhüllend zu bezeichnen, s. o. S. 13 Anm. 1. Die Jahreszeit, in der das Gedicht entstanden, war wohl der Winter (*owol mich danne langer naht! wie kunde mich verdriezen?*).

Aber die Ferne verkleinert die Schwierigkeiten, und die Sehnsucht idealisiert die Dinge dieser Welt. Das erfährt auch der heimgekehrte Dichter. In Lied Nr. 10 gibt er seiner Trauer darüber Ausdruck. Hatte er zuvor (Nr. 9) gewöhnt, daß er *alle ir swære bueze* und daß er, *ob si in deheinen sorgen si* (natürlich über seine Abwesenheit), . . . *ir die geringe*, und sie ihm auch die seinigen, so muß er jetzt erkennen, daß *diu Liebe* ihre fahrende Habe (Leid und Freude)¹⁾ so verteilt hat, daß nur *er in den sorgen* ist, während sie *ie mit fröiden* lebte²⁾. So hat derselbe *muot*, der sich in Nr. 9 noch *ze fröiden swinget*, jetzt nur *schaden* in sich aufgenommen. Hatte er früher damit geschlossen, daß ihn selbst die *lange naht* (also der Winter!)³⁾ nicht *verdriezen* könnte, wenn er bei ihr weilte, so bangt ihm jetzt vor dem Anbruch des sommerlichen⁴⁾ Tages (Eingang und Schluß von Nr. 10): deshalb endet er die Str. I auch mit den Worten: *mirst beidiu winter und der sumer alze lanc*⁵⁾. Die längere Trennung von ihr wird in Nr. 10 ebenso vorausgesetzt wie in Nr. 9: *Im ist vil wol, der mac gesagen daz er sin liep in senenden sorgen lie . . . swie lange ich was, sô leit si doch daz ie* (10 II); übereinstimmend in 9: *wol mich unde vinde ich die wol gesunt als ich si lie. ob si in deheinen sorgen si . . .*

Daß der Dichter sich in seiner Beurteilung der Geliebten und ihrer Empfindungen vollkommen irrt, zeigt ihre Strophe (Nr. 10 V), deren enger Zusammenhang mit seinen Strophem des gleichen Tons in Teil I S. 17 f. bereits dargelegt ist. Sie empfindet vielmehr genau so, wie *er* im Heimkehrlied Nr. 9: seine Voraussetzung, daß sie *swære* habe und *in deheinen sorgen si* (9, Z. 12 f.) war ganz richtig: *Owê trûren unde klagen . . . die swære . . . min nôt*. Wenn er hoffte, *alle ir swære* zu *büezen* und zu *geringen* (9, Z. 12. 14), so ruft sie aus: *wie sol mir din (des trûrens) mit fröiden werden buoz* und bekennt: *die swære enwendet nieman, er entuoz*. Und sein Wunsch nach der *langen naht* (Z. 16) ist auch der ihre: *daz er mir nâhen læge*. Aber sie äußert ihre geheimen Wünsche nur in einem Monolog, er erfährt von alledem nichts⁶⁾. Daher mißversteht er ihre Haltung, die

¹⁾ daß diese unter dem *carnden guot* zu verstehen sind, zeigt das Folgende. Vom Leid (*schade* Z. 2) hat er mehr als recht empfangen; darum ist er *in den sorgen* (Z. 9). Sie dagegen hat *alle fröide* erhalten (*si was ie mit fröiden* Z. 8).

²⁾ *ob si in deheinen sorgen si* (9) wird jetzt mit Wiederholung des Wortes *sorge* als unrichtige Voraussetzung erklärt: *Im ist vil wol, der mac gesagen daz er sin liep in senenden sorgen lie. sô muoz ab ich ein anderz klagen: ich gesach ein wip nâch mir getrûren nie* (10 II).

³⁾ daß der Winter gemeint ist, ergibt sich auch daraus, daß die Strophe 35, 20, die den Satz *owol mich danne langer naht!* fast mit denselben Worten enthält (Schmidt S. 38), diese Jahreszeit voraussetzt.

⁴⁾ denn daß er den Sommer vor Augen hat, ergibt sich aus dem Hinweis auf den *rogele sanc* (10 I).

⁵⁾ über die Fortentwicklung dieses Motivs und des vom *rogele sanc* s. o. S. 27.

⁶⁾ also ganz dasselbe Motiv wie später in ihrem aus Monolog und Botschaft gemischtem Liede Nr. 22, s. o. S. 12.

ihm gegenüber wohl ganz anders war¹⁾, so sehr, daß er erklärt: *si was ie mit fröiden*, während sie in Wahrheit nichts tut als *trüren unde klagen*²⁾, und daß er ihr die *triuwe* abspricht (10 III), während sie von ihm sagt: *den ich mit triuwen meine*. Da aber auch sie seine Empfindungen nicht kennt (Nr. 9 ist ja auch ein Monolog), so ist das Mißverstehen gegenseitig³⁾. Ihn verhindern Schüchternheit und äußere Umstände⁴⁾ zu sprechen, sie ihr weibliches Zartgefühl. Daher weiß keines von dem *willen* des anderen; so klagt er im folgenden Liede (Nr. 11 III): *Weste ich waz ir wille wære, daz tæte ich: nu enweiz ichs niht*, und ebenso lauten ihre Worte (Nr. 12 II): *tæt er mir noch den willen schîn*. Darauf erklärt er endlich: *so gewinnet mir ir hulde wol ein wille den ich hiute hân. der riet mir deich ir bæte* (Nr. 12 IV). Aber er kommt wieder nicht dazu, dies auszuführen; den Grund gibt er im anschließenden Lied (Nr. 13 IV) selbst an: *mançger zuo den frouwen gât und swîget allen einen tac und anders niemen sinen willen reden lât*. Darüber verbreitet er sich in einem späteren Rückblick, in dem er sich einen *zagen* nennt, noch ausführlicher (Nr. 29 II).

Das Unbehagen, das ihm sein Ungeschick im Werben bereitet, kommt in Nr. 11 zum Ausdruck: *Ich enbin von mînen jâren niht so wise daz ich wol künne wider si gebâren*. Ganz analog ist ihre Unzufriedenheit mit ihrer Haltung (Nr. 12 I): *wan het ich wisheit unde sin, ich tæte gerne wol*. Sein Senfzer: *Waz ich dulde an minem lîbe, daz mich niht gehelfen mac* (II) wird durch Nr. 6 erklärt, wo er alle Sorgen aufzählt, die sie ihm bereitet, sowie durch Nr. 10, wo er klagt *daz es mir niht ze helfe kome mac* (I). 'Wenn ich wüßte *waz ir wille wære, daz tæte ich . . . swaz dar umbe mir geschihet*' fährt er in Str. III fort und deutet damit voraus auf das nächste Lied (12 IV), worin er sagt: *. . . ein wille den ich hiute hân. der riet mir deich ir bæte . . . nu wil ichz tuon swaz mir geschihet*. Auch die Einschränkung, die er hinzufügt, *âne daz ich si verbære. ich verlobe si niemer tac* (III), erscheint im Folgenden: *ein reine . . . wîp lâz ich sô lîhte niht* (12 IV). Was unter dem *muoten* in seiner Bitte: *si sehe des ich hîn zir dâ muote, daz si mir daz gebe* (III) zu verstehen ist, zeigt das Lied 19 IV, wo sein *wilder muot . . . muotet des er kûme wirt gewert*, wie ein *valke* (d. i. wie der *valke* in Nr. 9).

Nr. 12. Die Frauenstrophen. Wieder haben wir einen Monolog (wie auch bei seinen Strophen des gleichen Tons) vor uns. Die Frau fühlt sich unsicher: der éine *hazzet* es, wenn sie ein *hóhez herze* trägt und *wolgemuot* erscheint (das ist die neidische Gesellschaft, die ihr Liebesfreude nicht gönnen will, s. Teil I S. 20 f.); der andere (das ist der Dichter und die auf seiner Seite stehen, s. das.) findet, daß Frohsinn ihr zur Ehre gereiche (I).

¹⁾ wie sie ja auch sich selbst gesteht: *sîn fremeden tuot mir den tót*, während sie später (22 V) dem Boten des Geliebten erklärt: *des er gert* (also gerade das, was sie hier wünscht: *daz er mir nâhen lege*), *daz ist der tót*.

²⁾ wieder ein Zeichen, wie sie sich im Monolog anders gibt als in der Botschaft (Nr. 22 II *Frage er wie ich mich gehabe, gich daz ich mit fröiden lebe*). Durch eine ähnliche Botschaft wird er auch oben irregeführt worden sein.

³⁾ daher kann sie noch viel später (22 III) in bloß bedingter Form sagen: *meine er wol mit triuwen mich*, ganz ebenso, wie er hier (10 III) *der triuwen anderhalp* entbehrt.

⁴⁾ so die Abwesenheit (Nr. 9); sonstige Verhinderung (Nr. 8 III); die Anwesenheit Fremder (Nr. 13 IV).

Von dem Geliebten, der ihr *ein teil gedienet hât*¹⁾, hat sie schon viel Rühmendes gehört. Aber Gott, der allein ihm ins Herz sehen kann, möge sie beraten; denn sie besorgt, daß *erz mit valsche meine*. Sie fährt fort: *tæt er mir noch den willen schîn* (s. zuvor Nr. 11 III seinen analogen Wunsch: *weste ich waz ir wille wære*), dann solle er unumschränkt über alles, was sie hat, gebieten²⁾. Daß er es *mit valsche meine*, ist noch viel später ihre Sorge (22 III sagt sie zweifelnd: *meine er wol mit triuwen mich*); obwohl er bereits Nr. 5 II *valsche rede* und *lüge* feierlich von sich gewiesen und eben zuvor (11 IV) wie in Vorahnung ihrer Zweifel erklärt hatte: *daz wil ich ouch iemer meinen getriuwelichen unde wol*. Sie hat eben keine deutliche Bekundung *sines willen*.

Seine Strophen. Da beide Teile in Monologen sprechen, so reden sie aneinander vorbei. Mit wie großem Geschick Reimar die beiden Monologe trotzdem innerlich zu verbinden verstanden hat, ist in Teil I (S. 20 f.) gezeigt. Seine ersten Worte knüpfen an seine letzten im vorhergehenden Lied Nr. 11 an. Dort hatte er gesagt: *mîn rede diust noch gar ein wint*. Hier fragt er nach dem Grund: *Wie kumt daz ich sô wol verstân ir rede und si der miner niht?*³⁾ Er bekennt es nicht zu wissen, weil er ja doch *grôze swære* habe (die ihr also genugsam die Aufrichtigkeit seiner Liebe bezeugen könnte; das richtet sich gegen ihre Befürchtung, daß *erz mit valsche meine*, Str. II). Der Beisatz: *wan daz man mich frô drunder siht* (wörtlich ebenso 35 I) deutet darauf hin, daß seine zur Schau getragene Fröhlichkeit ihr den Verdacht, daß er *valsche* Absichten hege, geweckt hat. Sie nimmt ihm also genau ebenso diese Fröhlichkeit übel, wie er es ihr gegenüber getan hatte⁴⁾; und doch war die frohe Haltung offenbar in beiden Fällen nur der Gesellschaft zuliebe angenommen⁵⁾; denn in Wirklichkeit war sie tiefbekümmert, und er ist es noch immer (s. ihren Monolog 10 V; seine *swære* überall, auch 12 III selbst). — Sein Entschluß: *nu volg ab ich, swie ich es niht genieze* erinnert an Lied 8 I: *volge ichz lange, ez ist mîn tût* (vgl. später 27 V *tugende, den ich volge unz an daz zil*). — *Swaz ich dar umbe swære trage, da enspriche ich niemer übel von*: dieser Zurückhaltung bleibt er bis zum Schlusse tren: *ich solte in klagen die meisten nôt, niwan daz ich von wiben übel niht reden kan* (35 I). — In seiner zweiten Strophe (12 IV) faßt er ganz plötzlich (*wille den ich hiute hân*) den Entschluß, um sie anzuhalten, selbst auf die Gefahr hin, daß *siz zurnde*. Ihr *zurnen* sieht er richtig voraus: Nr. 17 III hören wir ihre aufgeregten Worte, die er selbst unmittelbar darauf in Str. IV. V als *zurnen* und *zorn* bezeichnet. Aber das ist später: einstweilen kommt er, wie wir aus dem unmittelbar anschließenden Lied Nr. 13 erfahren, gar nicht dazu, seinen Entschluß, auf den sie doch nur wartet (*tæt er mir noch den willen schîn* 12 II), auszuführen.

¹⁾ damit zeigt sie, daß seine frühere Klage (6 III *Daz ich ir gediente ie tæc, des enwîl si mir gelouben niht, owê*) grundlos war; vgl. auch 7 II.

²⁾ damit, daß sie ihm auch ihren *lip* verheißt, streift sie den Wunsch ihres früheren Monologes: *daz er mir nâhen læge* 10 V.

³⁾ erst später (23 II) kann er rückschauend berichten: *Mîn rede ist alsô nâhe komen, dazs êrste frâget des waz genâden si der ich dâ ger*. Der Zeit nach fällt diese Frage zwischen Nr. 16 und 17, s. u.

⁴⁾ si was ie in frôiden war sein Vorwurf 10 III.

⁵⁾ bezüglich seiner Fröhlichkeit wird es durch seine spätere Äußerung (25 VI) erwiesen: *nu muoz ich frôiden nâten mich, dur daz ich bi der werlde si*. — Auch ist das Verbum *sehen* an beiden Stellen gebraucht, um das Äußerliche der Fröhlichkeit, den Schein, zu kennzeichnen: sie sagt: *und si mich wolgemuoten sehent* (12 I) und er ebenso: *wan daz man mich frô drunder siht* (12 III).

Ich wil allez gâhen zuo der liebe die ich hân beginnt Lied 13: damit sagt der Dichter, daß der Entschluß (*wille*), den er im vorhergehenden Lied gefaßt hatte, ihn beständig (*allez*) zu ihr hintreibt. In vollkommener Übereinstimmung steht die Bemerkung in seinem Rückblick (Nr. 29 II): *ich sach si wæne ich alle tage*. Ebenso entsprechen die weiteren Angaben in diesem Rückblick ganz den hier vorausgesetzten Verhältnissen. Wenn er dort sagt: *daz mich des iemer wunder hât, daz ich niht redete swaz ich wolte* (a. a. O.), so paßt das ausgezeichnet zu 12 IV *ein wille . . . der riet mir deich ir bæte . . . nu wil ichz tuon*; und wenn er darauf fortfährt (a. a. O.): *als ichs beginnen underwilen solte, sô swîget ich deich niht entsprach*, so erklärt sich der Ausdruck *solte* aus den uns bereits bekannten Umständen: weil sie es erwartet (*tet er mir noch den willen schîn* 12 II) und er sichs fest vorgenommen hatte (*nu wil ichz tuon, swaz mir geschîht* 12 IV). Der Grund seines Schweigens ist seine Schüchternheit (*ein zage* sagt er von sich im Rückblick 29 II); sie drückt auf ihn, weil er genau weiß, *daz nie man noch liep von ir geschach*¹⁾ (Rückblick a. a. O.), und weil er, wie wir aus unserem Lied Nr. 13 erfahren, nur schwer die Gelegenheit zu unbefangenen Verkehr mit ihr findet. Er will zwar *allez* zu ihr *gâhen*, aber es ist *niender nâhen*, *daz sich ende noch mîn wân* (offenbar die Hoffnung, mit ihr vertraut sprechen zu können und dadurch Erhörung zu finden²⁾). Denn *maneger zuo den frouwen gât und swîget allen einen tac und anders niemen sînen willen* (s. *ein wille . . . deich ir bæte* 12 IV) *reden lât* (13 IV). Deshalb klagt er in derselben Strophe: *Si hât leider selten mîne klagende rede vernomen: . . . nie kund ich ir nâher komen*³⁾. Gleichwohl bleibt er bei seinem Entschluß: *doch versuoche ichz alle tage* (I). — Von sonstigen Bezügen merke ich an: die Versicherung: *Swaz in allen landen mir ze liebe mac geschehen, daz stât in ir handen, anders niemen wil ichs jehen* (III) wiederholt, was er bereits 11 IV beteuert hatte: *Ez ist allez an ir einen swaz ich fröiden haben sol*. Und wenn er sich dafür, daß er sie in seinem Herzen *liep* habe, auf Gott beruft: *daz weiz er wol dem nieman niht geliegen mac* (das.), so ist das wie eine Antwort auf ihre Bitte zu Gott im vorigen Lied (12 II): *der im inz herze kan gesehen, an des genâde suoche ich rât, daz er mirz rehte erscheine*.

Da er nicht dazu kommt, mit ihr ungestört zu sprechen (s. das vorhergehende Lied), so ist er auch weiterhin auf seinen Gesang angewiesen. Im Lied Nr. 14 (dessen Stellung unmittelbar neben Nr. 13 auch durch die Polemik Walthers erwiesen wird, s. den Teil III dieser Untersuchungen) beteuert er aufs neue, daß er es nicht, wie sie 12 II für möglich gehalten hatte, *mit valsche meine*; daher sagt er: *ich bin ir doch mit triuwen stæteclîchen bî* II und schildert in Str. III, wie tapfer er den Versuchungen seiner *unstæte* widersteht. Zugleich erlebt er für seine Worte, die sie nicht verstanden hat, so daß seine *rede* noch immer *gar ein wint* war (12 III und 11 V) als einzigen Lohn ihren Glauben

¹⁾ vgl. 8 IV *si enghæret niht*.

²⁾ vgl. 29 III (im Rückblick auf diese Periode seines Verhältnisses) *dô wânde ich ie si wolte ez wenden: bæt ich si noch, ich kunde ez niht verenden*.

³⁾ auch 20 III bekennt er noch resigniert: *ich entsprach in nie sô nâhen mî*. Erst später (23 II) erreicht er wenigstens soviel, daß sie nach der Art der von ihm ersehnten *genâde* fragt: *Mîn rede ist alsô nâhen komen* nsw. Aber noch später (33 V) gesteht sie ihm zu, daß keiner, den sie je hörte und sah, *von wîben nie sô nâhen* gesprochen habe.

(Str. IV *si gelonet mir mit lîhten dingen wol: geloube iht mir, swenn ich ir sage die nôt*) und betont gegenüber ihrem Zweifel an seiner Dienstwilligkeit (6 III *Daz ich ir gediente ie tac, des enwîl si mir gelouben niht, ouê*) seine unbedingte und ausdauernde Hingabe mit Worten, die darauf deutlich Bezug nehmen: *ein liep . . . dem ich ze dienste muoz sîn geboren* (Str. III); *Swaz järe ich noch ze lebennē hân, swie vil der wære, irn wurde niemer tac genomen* (Str. IV). — Das ungestörte Beisammensein wird ihm noch immer wie im vorhergehenden Lied (13) nicht gegönnt: darauf deutet nicht bloß der Ausruf *und wære ez al der welte zorn* in Str. III (vgl. zu dieser Deutung die Stelle 25 IV *Ich sach si, wære ez al der welte leit*: hier ist beides: Beisammensein und Ärger der Welt verbunden!), sondern auch der Ausdruck in Str. V *Und ist daz mirs mîn sælde gan deich ab ir redenden munde ein küssen mac versteln*, denn *redende* kann hier nur bedeuten 'im Gespräch', also bei persönlicher Aussprache¹⁾. — Schließlich wird auch Str. II so zu verstehen sein: *waz ob ein wunder lîhte an mir geschîht daz si mich eteswenne gerne siht?*²⁾

Lied Nr. 15 besteht fast nur aus der Polemik gegen Walther; dadurch wird auch seine Stelle in der Reihe der übrigen bestimmt; s. Teil III dieser Untersuchungen.

Das anschließende Preislied (Nr. 16) ist, wie oben S. 8 bereits gezeigt wurde, Reimars *rede*, zugleich nach seiner zweimaligen Versicherung *daz beste daz ie man gespruch* (Nr. 21 IV; 23 I). Es hat die Geliebte soweit bewegt, daß sie fragte, was für eine *genåde* er denn eigentlich verlange (23 II). Diese Frage wird wohl durch die Worte: *dû gîst al der werlde hôhen muot: wan maht ouch mir ein lûtzel fröiden geben* (Str. III) hervorgerufen worden sein. Allerdings hatte er die Antwort schon deutlich genug in der ersten Strophe unseres Liedes gegeben: *ichn gelige herzeliebe bi, son hât an mîner fröide nieman niht*. Aber gerade deshalb setzt er im späteren Rückblick auf diese Zeit auch hinzu: *wîl si des* (was für eine *genåde* ich verlange) *noch niht hân vernomen, sô nîmt mich wunder* usw. (23 II). Wenn sie durch das Preislied soweit ergriffen wurde, jene Frage zu stellen, so begreift sich das aus seinem Inhalt leicht. Es dient dazu, ihn sowohl vom *schaden* (von seinem Liebesleid) als auch vom *spot* (von seiten der Menschen³⁾) zu befreien. Beide fließen aus einer Quelle: daß weder die Geliebte noch die Welt an die Aufrichtigkeit seiner Worte glauben. Daher betont er sie in diesem Liede mit so besonderem Nachdruck (s. namentlich den Schluß). Diese Beteuerungen überzeugen sie endlich, wie grundlos ihre Befürchtung, *daz erz mit valsche meîne* (12 II), gewesen ist, und so kommt seine *rede* (die ihr früher ein bloßer Hauch — *wînt* — war, 11 V, und die sie nicht verstand, 12 III) ihr nun wenigstens soweit *nâhen*, daß sie sich auf nähere Fragen einläßt. — Auch das scheinbar ganz allgemein gehaltene Lob auf die Frauen (Str. III) enthält daneben doch einen sehr geschickten Appell an die Geliebte⁴⁾. Man beachte nur die Voraussetzungen, an die er sein Lob knüpft: *swâ duz an rehte gûete kêrest* (was sie bisher ihm gegenüber nicht getan hat) und *swes du mit triuwen phlîgest* (während er klagen mußte: *swie lûtzel ich der triuwen mich anderhalp verstân* 10 III). Dies mag ein

¹⁾ womit sich die Bedenken Pauls S. 536 erledigen; s. auch schon Vogt z. St.

²⁾ zugleich wieder ein deutlicher Bezug auf ein früheres Lied (Nr. 8 V), in dem er das anderen ge-
neidet hatte: *Ich weiz munegen guoten man an dem ich nîde daz si in sô gerne siht*.

³⁾ wie er auf diesen *spot* in unserem Liede erwidert, darüber s. Teil III.

⁴⁾ s. auch Teil I S. 25.

weiteres Moment gewesen sein, das sie veranlaßte, aus ihrer Zurückhaltung etwas herauszutreten. — Von sonstigen Bezügen mit anderen Liedern erwähne ich noch folgende: *die frunt verdriuzet minner klage. des man ze vil gehoret, dem ist allem sô* (Str. I). Daraus zieht er später (Nr. 27 II) die Konsequenz und schweigt: *ich weiz vil wol waz mir den schaden gemachet hât: daz ich si niht verhehlen kunde swaz mir war. des hân ich ir geseit sô vil daz si es niht mêre hâeren wil: nû swige ich*, nachdem er in der Zwischenzeit (Nr. 23 III) noch einmal dieselbe Erkenntnis ausgesprochen hatte: *ich weiz wol waz mich hât betrogen: dâ seite ich ir ze gar swaz mir leides ie von ir geschach*. — Seine Bemerkung: *mir ist eteswenne wol gewesen* (Str. II) steht mit sonstigen Hinweisen auf eine frühere und glücklichere Liebe in Einklang (s. bes. Nr. 6 I und 23 I). — Mit der Beteuerung, daß er sie *vor aller werlde liebe* (Str. V), wiederholt er nachdrücklich sein früheres Bekenntnis: *daz si mir lieber si dan elliu wip* (Nr. 15 II).

Die Antwort auf die nun von ihr gestellte Frage nach der Art der von ihm erhofften *genâde* gibt er bei einer Zusammenkunft mit der Geliebten mündlich. Dies geht aus dem späteren Rückblick auf diese Zeit hervor: *sol mich daz verjagen, daz ich si sach und ouch dar under ihtes hân gegert daz ich solte hîn verswigen* (Nr. 19 VII). Der Inhalt seiner Antwort ist durch das spätere Eingeständnis, daß er sein Verlangen besser verschwiegen hätte, genügend angedeutet, ergibt sich übrigens auch aus dem Bilde mit dem Falken (Nr. 19 VI), das im Anfang von Nr. 9 ebenso gebraucht und am Schlusse dieses Liedes näher erklärt war. Diese Antwort bestand also in einer erneuten und offen ausgesprochenen Bitte um *bî ligen*, wie er sie früher in Liedern (Nr. 16 I; s. auch den Rückblick 19 V und die spätere scherzhafte Einschränkung auf die Probenacht 18 VI) vorgebracht hatte. Die Kühnheit, die ihn zu solchem Freimut trieb, entschuldigt er hinterdrein (21 VI) mit seiner *fröide* (*ich was minner fröide ein teil ze frî*): den Grund dieser *fröide* wird man wohl darin finden dürfen, daß sie ihm mit ihrer Frage nach seinen Wünschen das erste Anzeichen von Entgegenkommen gab.

Diese Freiheit wird ihm von ihrer Seite übel verdacht: der Zutritt wird ihm verboten. Das geht hervor aus seiner Klage Nr. 19 I *minner ougen wunne lât mich nieman sehen; diu ist mir verboten gar*; ebenso aus der späteren Alternative der Geliebten Nr. 22 IV *Spreche er daz er welle her, . . . sô bit in daz er verber rede dier jungest sprach ze mir: sô mâc ich in an gesehen*¹⁾. Daß auch das Gerede der Leute sein Teil beitrug, dieses Verbot herbeizuführen, wurde bereits oben S. 12 dargelegt; ebenso (S. 10). wie er sich bemüht, diese Verdächtigungen zu entkräften.

Seine erste Antwort auf dieses Verbot ist eine heftige Anklage gegen sie²⁾ (Nr. 17). Sie beginnt mit einem *sô*, das im Liede selbst keine Erklärung findet, wohl aber in den unmittelbar vorhergegangenen Umständen: *Lâze ich minnen dienst sô*³⁾, . . . *sône werde ich*

¹⁾ s. auch Nr. 23 IV *si enlât mich bî ir bestên*.

²⁾ später spielt er darauf an und bezeichnet seinen damaligen Zustand als *zorn* (20 II *sol nu diu triuwe sîn verlorn*, — *verlorn* eben wegen des Zutrittsverbots — *son darf iht nieman wunder nemen, hân ich underwîlen keinen zorn*).

³⁾ der ganze Satz deutet voraus auf den Anfang des folgenden Liedes Nr. 18: . . . *daz mîn verlornen dienst mich sô selten rinnet*.

niemer frô. Er wirft ihr Gewalttätigkeit vor (zweimal *gewalt*¹⁾, Str. I. IV) und erklärt dies näher damit, daß sie ihn all seines Besitzes beraubt habe, wobei der Ausdruck *Ûzer hânse* (II) deutlich genug auf das Zutrittverbot anspielt. Demgegenüber beruft er sich auf sein *reht* (das.), das er, falls sie leugnet, beweisen wird.

Sie weist seine Drohungen stolz zurück (17 III): *ieh wart noch nie von im gejaget* (wie *ér* von ihr durch das Zutrittverbot *verjaget* ward; s. seine spätere Klage 19 VII: *sol mich daz verjagen daz ich si sach und . . . ihtes hân gegert*); s. o. S. 8. — *Ich bin sô harte niht verzaget, . . . bestât er mich, in dunket mîn einer lip ein ganzes her*: diese Worte haben sich ihm tief eingeprägt. Sie rufen später sein schmerzliches Bekenntnis hervor: *ich weiz bî mir* (aus eigener Erfahrung!) *daz ein zage unsanfte ein sinnic wîp bestât* (Nr. 29 II). — Diese aufgeregte Rede ist ihr erster *zorn* (von ihm in den beiden anschließenden Strophen so bezeichnet) (*zorn* V; *zurnde* IV). Von ihrem *niuwen zorn* wird er später (23 III) ausdrücklich geschieden.

Der Dichter tritt in Str. IV den Beweis für seine Behauptung trotzdem an, schließt aber in Str. V doch mit der Versicherung, ihr nach wie vor dienen zu wollen.

Der weitere Verlauf (von Lied Nr. 18 an) ist bereits oben unter A (S. 9 ff.) besprochen worden.

C. Zusammenfassung.

Aus den bisherigen Darlegungen ergibt sich, daß einzelne über den Rahmen des Liedes, in dem sie sich finden, hinausragende Ausdrücke und Motive keineswegs wilde Schöflinge sind, die ins Blaue wachsen, sondern Zweige, die in einem benachbarten Lied ihre Wurzel haben. So haben sich uns manche Stellen ganz ungezwungen erklärt: *Lâze ich mînen dienest sô* und *ieh wart noch nie von im gejaget*, beides in Nr. 17; so der plötzliche Optimismus, der sich in Nr. 26 in den Worten äußert: *nû wând ich geniezen aller mîner tage*; so das geheimnisvolle *noch weiz i's mê* am Schluß von Nr. 32.

Überhaupt erhalten im Zusammenhang der Lieder vielfach auch die kleinsten Wörter erst ihren bestimmten Bezug. So z. B. viele *nû*: *Wâ nu getriuwer friunde rât?* fragt Reinmar (18 III) und zielt mit dem *nu* auf den ersten Ausbruch ihres Zornes und das Zutrittverbot (17 III). Ebenso mit dem weiteren *nu* in den Sätzen *joch wæne ichz nu gelouben muoz* und *nu bin ichs vil unsanfte worden inne* (das.). Auf denselben Anlaß deuten die *nu* in 20 II *sol nu diu triuwe sîn verlorn* und 21 V *waz der sîner fröide an mir nu siht*. — *si wil nu daz ich si der rede gar begeben* klagt er 23 III: er meint ihre Botschaft Nr. 22, die er soeben erhalten; ebenso *Spræch ich nu daz mir wol gelungen wære* 31 I, wo sich das *nu* auf ihre vorhergehende Botschaft Nr. 30 bezieht; und ebenso auch noch 34 I *Nu muoz ich . . . mîn alten nôt . . . klagen*: wieder nach Empfang einer Botschaft, Nr. 33, auf die auch die *nu* in 35 II *Spræch ich nu des ich si selten hân gewent* und 35 III *nu kan michz leider niht vervân* zurückweisen²⁾).

¹⁾ über die juristische Terminologie s. Burdach S. 45 f. 122. 215.

²⁾ woraus sich ergibt, daß das *nu* 16 V wirklich, wie Teil I S. 26 Anm. 4 angenommen ist, volle Bedeutung hat: 'jetzt noch, wo ich dies Lied gesungen'.

Was von so kleinen Worten gilt, gilt erst recht von Wichtigerem. Wo immer der Dichter von *rede* oder *zorn* (dem ihrigen oder seinem eigenen) oder von *haz*, von *tröst* oder *wân*, von *gewalt* oder *leit* spricht, steht immer eine ganz bestimmte Anschauung dahinter, ein real gedachter¹⁾ Anlaß, was nach den vorhergegangenen Darlegungen wohl keines Beweises mehr bedarf. Wo er eine Angabe macht, wird sie durch ein früheres oder späteres Lied bestätigt: er sagt er habe *gesworn* (15 II), und er hat es getan (*doch swer ich des* 14 I); er sagt, wie *unsanfte* ihm zumute sei (20 V), und bestätigt es, indem er im nächsten Liede erklärt: *wirt mir sanfter iht, ich sage ouch daz* (21 I); er beteuert, nur *wân âne troesten* zu besitzen (26 II), und spricht im folgenden Lied in der Tat von seinem *blôzen wân* (27 I); er ist entschlossen, kein frohes Lied mehr zu singen (25 VII), und begründet gleich darauf, warum er nun nicht mehr singen könne (27 I); er wünscht, von ihr ein *wort* zu hören, wie er es ihr verspreche (27 II), und er spricht ihr das *wort* 'já' augenblicklich vor (28). Ebenso aufmerksam achtet er auf ihre Worte: wenn sie schwankt, ob sie ihm den Befehl, aufs neue zu singen, zugehen lassen solle (Nr. 30), so hebt er die zweite Strophe seiner Antwort (Nr. 31) damit an, daß er sagt: *Wil diu vil guote daz ich iemer singe, sô . . .*; fragt sie den Boten: *ist ez wâr und lebet er schône als si sagent . . .* (Nr. 30), so kommt prompt seine Antwort zurück (Nr. 31): *wær ich sô sêlic sô si sagent*. Selbst der Bote ist ein getreuer Diener seines Herrn: *frowe, ich sach in, er ist frô. sîn herze stât . . . iemer hô* berichtet er der Dame (Nr. 30 I); übereinstimmend mit den Äußerungen seines Herrn im vorhergehenden Liede (29 VII. IV): *Got hât ze frôiden mir gegeben an einem wibe liebes vil* und *Gewan ich ie deheinen muot der hôhc stuont, den hân ich noch*.

Auch sonstige Bezüge sind nirgends bloß der augenblicklichen Wirkung wegen angebracht. Die in Nr. 10 II vorausgesetzte lange Abwesenheit wird durch das Heimkehrlied (Nr. 9) bestätigt. Das mit *schwenen siten . . . bîten*, auf das er sich Nr. 23 V zu seinen Gunsten berufen hat, war wirklich sein Lebensideal (s. 20 V. VI): *daz lop wil ich daz mir bestê . . . daz niht mannes kan sîn leit sô schône tragen* und *zer werlde ist niht sô guot . . . sô guot gebite*. Erst viel später kommen ihm vorübergehende Zweifel an der Wahrheit dieses Satzes (31 IV). Wenn er sich früherer Erfolge bei den Frauen rühmt (23 I), so zeigt der Inhalt seiner allerersten Lieder (Nr. 2 und 3), daß das keine eitle Prahlerie ist. Sein Wort *ir gruoze mich vie* (34 I) geht auf ihre Botschaft (Nr. 33). Seine Klage, daß sie seine Rede nicht versteht (12 III), ist erklärlich, da diese Rede ihr *noch gar ein wint* war (11 V); ebenso die weitere, daß sie ihn nicht bei ihr *bestên* lasse (23 IV): sie hat ihm ja den Zutritt verboten; daher ist es auch ganz aus dieser Situation heraus gesprochen, wenn er wünscht, sie möge ihm Rat *enbieten* und Hilfe *senden*²⁾ (25 II), und wenn er erklärt: *ich minne ein wîp, dâ meine ich hîn* (das. III). Auch die Lebensregel, man solle nicht nach etwas fragen, was man ungerne sagen höre (20 I), ist durch eigenes Leid gewonnen; denn ihre Frage nach der *genâde*, die er sich erbitte, hat ja den Keim zu allen späteren Wirrungen gelegt, indem die Antwort darauf sie erbitterte (23 II). Ganz richtig charakterisiert er seine Lage in Nr. 32 II: *nein oder já, ich enweiz enwederz dâ*; denn sie selbst hatte zuvor bekannt, es nicht zu wissen (*nune weiz ich ob ichz lâze od ob ichz tuo*

¹⁾ ich sage mit Absicht nicht 'ein realer'.

²⁾ weil es ja nur durch einen Boten erfolgen könnte.

30 IV). Seine Äußerung, daß sie ihn kaum so *unwerden habe* als sie ihm *vor gebäre* (18 V), geht gleichfalls auf ein Erlebnis zurück: den Ausbruch ihres ersten Zornes (17 III).

Mit bewundernswerter Kunst greift der Dichter dabei oft in großem Bogen auf ein Motiv zurück; indem er gleiche oder ähnliche Worte verwendet, sorgt er für das Wiedererkennen. Oft ist damit die weitere Kunst der Steigerung verbunden: in Nr. 8 IV bekennt er: *Ich weiz manegen guten man an dem ich nide daz si in sô gerne siht durch daz er wol sprechen kan*; später (14 II) wagt er daran zu denken, daß auch ihm daselbe zu teil werden könnte, freilich nur durch ein Wunder: *waz ob ein wunder lihte an mir geschicht, daz si mich eteswenne gerne siht*; dann wolle er keinen anderen um sein Glück beneiden; zum Schluß (33 V) vernimmt er aus ihrem eigenen Munde, daß er tatsächlich niemand um den Erfolg seines Singens zu beneiden braucht: *Alle die ich ie vernam und hân gesehen, der keiner sprach sô wol noch von wiben nie sô nâhen*. — Nachdem ihn das Verbot, sie zu sehen, ereilt hatte, klagt er in bildlicher Weise: *Ûzer hûse . . . bin ich beroubet fröide* (17 II); später setzt er das Bild fort, indem er die Geliebte als Frau *Genâde* darstellt, die sich *innerhalb der tür* verborgen hält (23 V); schließlich fordert er die *Genâde* auf sich zu *erzeigen* 'sich zu zeigen' (24 IV). — Von dem ersten Zorn der Geliebten in Nr. 17 III wird ihr zweiter in Nr. 23 III ganz deutlich als *niuwer zorn* unterschieden. — Ihre ablehnende Haltung hatte er wiederholt darauf zurückgeführt, daß sie ihn hasse (*sit si mich hazzet* 18 III; *ir haz* 20 V). Erst in ihrer letzten Botschaft erfährt er, daß das nicht der Grund war: *den verspriche ich sere niht durch ungefüegen haz, wan durch mines libes êre* (33 I). — Die *sumerlangen tage* erwecken in Nr. 25 III noch tröstliche Gedanken: in Nr. 34 IV aber bekennt er, daß ihm *ein sumer noch sîn zît* nicht mehr ins Gemüt gehen könne. — Da ihm sein Gesang nichts nützt, erklärt er: *Sit mich mîn sprechen nû niht kan gehelfen . . . nu swige ich* (27 IV). Weil auch dies nichts frommt, fragt er: *Sit mich mîn sprechen niht vervât noch mîn swigen, wie sol ich daz überkomen?* (28). — Mit ähnlicher Steigerung: 27 V *noch bitte ich si*; dagegen 29 III *bâte ich si noch, ich kunde ez niht verenden*. — Nr. 25 IV. V und Nr. 29 II macht er sich Vorwürfe, daß er Gelegenheiten, mit ihr zu sprechen und ihr seine Wünsche vorzutragen, nicht benutzt habe, und Nr. 20 III meint er, daß die ungestümen Liebhaber eher Erfolg bei den Frauen hätten; wie sehr er dabei irrt, lehren ihre späteren Worte, wonach sie gerade deshalb nicht von ihm lassen könne, weil er *niht mêre bat*, als sie ihm *die rede verbôt* (33 II). — Schöne Steigerung zeigt sich auch in ihrem ganzen Verhalten, wie es in ihren Liedern zutage tritt. Ihre Sehnsucht nach dem Dichter und damit ihre tiefe Neigung tut sich schon im Anfange (Nr. 10 IV) kund. Aber noch wird ihr Herz von Zweifeln an seiner Aufrichtigkeit gequält (Nr. 12 I. II). Ja, das allzu offene Aussprechen seiner letzten Wünsche erregt ihren Zorn (17 III) und trägt ihm das Verbot ein, sie zu sehen. Später (Nr. 22) will sie ihm den Zutritt wohl wieder gestatten, aber er soll seine Wünsche bei sich behalten. Da er hierauf erklärt, überhaupt keine frohen Lieder mehr singen zu wollen, außer wenn sie es ihm gebiete, wird sie von Zweifel gepackt und gerät ins Schwanken (Nr. 30). Er aber setzt seine Klagen so beweglich fort, daß sie in sich geht und mit den Worten: *mîr ist lieber daz er bîte danne ob er sîn sprechen lieze . . . ich muoz horen swaz er saget* (Nr. 33) endlich wieder dort anlangt, wo sie schon längst zuvor (vor Nr. 17) gestanden hatte.

Wer meinen Darlegungen gefolgt ist, wird mit Freude wahrgenommen haben, wie Reimar es verstanden hat, die kleinen und feinen Kunstwerke, die seine einzelnen Lieder darstellen, zu einem großen Gesamtkunstwerk zusammenzufügen. An die Stelle je nach Belieben und zufälliger Laune variierter, kaleidoskopartig zusammengewürfelter und darum monoton wirkender Motive treten planmäßige Anordnung und kunstvolle Steigerung. Was willkürliche Erfindung des Augenblicks schien, wächst in Wahrheit überall aus einer bestimmten Situation heraus: die idealisierende Darstellung erhebt sich auf einem sehr real gedachten Untergrund¹⁾.

Nunmehr werden wir bereitwillig mit Walther die *edele kunst* des Dichters anerkennen und *daz wunder sô maneger wandelunge* mit Gottfried bestaunen. Der zarte, feinbesaitete Lyriker ist zugleich der Schöpfer eines groß angelegten Liebesromans, den er mit seinen Gedanken und Empfindungen vom Anfang bis zu dem Punkte leitet und begleitet, an dem ihm die Verheißung zur Erfüllung werden sollte: zugleich wohl der Punkt, an dem ihm der Tod die Feder aus der Hand nahm.

D. Die Lieder 1—3 und die Totenklage.

Erich Schmidt (S. 33 f.) hat bereits erkannt, daß die Lieder 1—3 einem früheren, kurzwährenden und glücklichen Verhältnis gewidmet sind; Burdach (S. 44 f.) hat diese Erkenntnis gegen einige Einwände Pauls (Beitr. 2, 506) verteidigt. Stellen, in denen Reimar auf früher genossenes Glück zurückblickt oder seine einstige *unstete* erwähnt, sind in mehreren Liedern des Zyklus zu finden²⁾. Auch die Einfachheit des Satzbaues und andere Momente kennzeichnen jene Lieder als die ältesten. Es genügt, auf die Ausführungen Schmidts und Burdachs zu verweisen.

Zu dieser ältesten Schicht hat Schmidt unsicher, Burdach mit mehr Bestimmtheit auch Nr. 9 gestellt. Aber ich zweifle sehr, ob Reimar mit dem Ausdruck *vil quot ist daz wesen bi ir* das 'Liegen bei ihr' gemeint hat, zumal der bescheidene Wunsch folgt: *herre got, gestate mir daz ich si sehen müeze* usw. So scheint es mir leichter, aus der Strophe nicht auf bereits genossenes Liebesglück zu schließen, sondern erst aus ihrem letzten Teil die Hoffnung auf Erfüllung seiner kühnsten Wünsche zu lesen, eine Hoffnung, zu der den Dichter nach längerer Abwesenheit seine Sehnsucht getrieben hat, ohne daß ihn seine bisherigen Beziehungen zur Geliebten dazu berechtigten. Auch ist das Ganze ein bloßer Monolog, nicht etwa eine Botschaft; und Monologe stehen von der Wirklichkeit bei Reimar öfter weit ab, wie ja auch die Nummern 22, 30 und 33 die Stimmung der Frau in einem ganz anderen Lichte zeigen, als sie dem Dichter nach ihrem äußeren Gebaren erscheint.

¹⁾ dadurch steht nun auch die Totenklage (Nr. 4) unter Reimars übrigen Schöpfungen nicht mehr isoliert da. Burdach (ADB.) hatte ein richtiges Gefühl dafür, wie sehr das der Fall war, solange man nur die einzelnen Lieder mit ihr verglich; ebenso Vogt im Grundriß² S. 256, der neben jener Klage nur noch in dem 'Gespräch zwischen der Dame und dem Liebesboten' (Nr. 30) eine bestimmte Situation als Hintergrund findet, während alles Übrige gedankenblasse Salonlyrik sei.

²⁾ 6 I. IV; 8 II; 10 I; 16 II; 23 I; 27 II, alle schon von Schmidt und Burdach herangezogen; 183, 15 und 202, 37 sind bei Burdach zu streichen, weil sie unechten Liedern angehören.

Für die Eingliederung der Strophe in den Zyklus spricht nach meiner Meinung der deutliche Bezug, der sie mit der Falkenstrophe Nr. 19 VI. verbindet.

Ferner hat Burdach die Strophen Nr. 29 IV. V. VI. VII den Liedern der ersten Periode zugesellt. Aber im ersten Teil dieser Untersuchungen S. 57 ff. ist bereits gezeigt worden, daß diese Strophen mit 29 I. II. III ein untrennbares Ganze bilden; und der Inhalt von I—III paßt nur zu den Liedern des Zyklus, denn der Dichter erklärt, die Stimmung dessen, dem *herzedeliche liep geschicht* nicht zu kennen, gesteht seine Zaghaftigkeit, die ihn vor ihr stets verstummen ließ, weil sie noch nie einem Manne entgegengekommen sei, und blickt voll Resignation auf frühere Zeiten zurück, in denen er noch nicht so schüchtern war.

Schließlich weist Burdach noch die Strophen 109, 9; 110, 8 der Zeit des ersten Verhältnisses zu. Ich habe im ersten Teil S. 67 ff. (vgl. auch unten unter I) zu begründen versucht, daß diese Strophen überhaupt nicht von Reimar stammen.

Die Totenklage endlich steht infolge ihres Themas von beiden Gruppen abge sondert da. Der Versuch, sie in die Reihe der übrigen Lieder zeitlich einzugliedern, kann nur von Kriterien formal-technischer Art ausgehen, muß aber gewagt werden, da diese Klage das einzige Gedicht Reimars ist, dessen Entstehungszeit wir genau kennen.

E. Die Totenklage und ihre Stellung in der Entwicklung von Reimars Kunst.

Der Vergleichung der Totenklage mit der übrigen Lyrik Reimars muß eine Untersuchung der Rhythmik vorausgehen. In der Mehrzahl der Lieder (21 von 35) läßt sich der Bau darstellen, ohne daß kontroverse Punkte hineinspielen. Dazu rechne ich all die Fälle, in denen die gerade Zahl von 4 bzw. 6 Takten¹⁾ in jeder Reihe auch sprachlich verwirklicht ist²⁾; ferner die Fälle, in denen die gerade Taktzahl durch Annahme einer Pause erzielt wird, vorausgesetzt, daß die Pause nicht auf Kosten der Synaphie angesetzt wird und daß sie die Einsicht in die Struktur der Strophe fördert, indem sie die beiden Stollen voneinander und vom Abgesang trennt. Schwierig dagegen ist die Entscheidung in den übrigen Fällen, in denen gewisse an sich durchaus einleuchtende Prinzipien unserer Rhythmiker (gerade Taktzahl der Reihen und der Perioden, Synaphie, rationale Taktzahlenverhältnisse, Maximum von 6 Takten für eine Reihe) gegeneinander streiten oder zu Rhythmisierungen nötigen, gegen die sich das natürliche Empfinden (oder vorsichtiger ausgedrückt: mein Empfinden) sträubt. Solche Fälle werden ja auch nicht einhellig beurteilt: Plenio hat gegen die ausnahmslose Gültigkeit des Gesetzes von der geraden Taktzahl der Reihen und vom Sechstakter als Maximum für jede Reihe bekanntlich Widerspruch erhoben³⁾. Soviel ist jedenfalls sicher, daß der Beweis für diese beiden Gesetze nicht aus den Texten

¹⁾ wobei für die letzte Reihe auch 8 angenommen werden können.

²⁾ ev. bei Annahme schwerklingender Messung.

³⁾ s. seine Aufsätze Beitr. 39, 290 ff.; 41, 47 ff.; 42, 255 ff. 280 ff. 410 ff.; 43, 56 ff.

geholt werden kann und daß er aus der Musik noch nicht in zwingender Weise erbracht ist. Solange letzteres nicht gelungen ist, stößt man bei der Rhythmisierung nicht selten auf Fragezeichen, die ich dem Leser, da ich sie nicht zu beseitigen vermag, wenigstens nicht vorenthalten will, auch auf die Gefahr hin, bei ihm dasselbe Unbehagen zu erregen, mit dem ich selbst solche kontroverse Strophen rhythmisiert habe. Die Auffassung, die Plenio von Reimars Stollenbau entwickelt hat¹⁾, teile ich, wo nicht das Gegenteil bemerkt ist, vollkommen. Auch übernehme ich seine praktische Terminologie und Zeichengebung. Da es mir nicht auf eine systematische Darstellung ankommt, sondern darauf, den Tatbestand mit der mir erreichbaren Sicherheit zu beschreiben, so ordne ich die Schemata nach der im Vorhergehenden ermittelten Reihenfolge der Lieder²⁾.

Nr. 1 (150, 1): dreistrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — :

B III — 6 a — | — 6 a —

B IV — 4 β — | — 4 w — | — 6 β —

Nr. 2 (151, 1): vierstrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — :

B III — 4 a — | — 4 β —

B IV — 4 a — | — 6 β —

Nr. 3³⁾ (151, 33): fünfstrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — :

B III — 4 a — | — 4 a —

B IV — 4 β — | — 4 γ —

B V — 4 γ — | — 4 β —

Nr. 4⁴⁾ (167, 31): dreistrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — | — 6 c — :

B III — 6 a — | — 8 a — | — 4 β —

B IV — 4 w¹ — | — 4 w² — | — 4 β —Nr. 5⁵⁾ (173, 6): fünfstrophig

A I = II — 6 a — | — 4 b — :

B III — 6 a — | — 4 a — | — 6 a —

Nr. 6⁵⁾ (174, 3): fünfstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — :

B III — 6 a — | — 4 a — | — 6 a —

Nr. 7 (172, 23): dreistrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — :

B III — 4 a — | — 4 a — | — 6 a —

¹⁾ Beitr. 43, 90 ff.²⁾ Nr. 4 mag einstweilen in dieser Reihe mitgehen.

³⁾ die Rhythmisierung in MF. ergibt komplizierte und irrationale Proportionen: ich fasse die Reihen 5, 6 und 9 als Vierer statt als Fünfer: 1 5 *daz er* als Auftakt; 6 *mich müet sol'm iemen lieber sîn*, falls der Text nicht, wie ich glaube, noch mehr verderbt ist; 9 *und* als Auftakt (statt des verdächtigen *unde*, s. Teil I S. 39 f.); II 5 str. das von keiner der drei Handschriften überlieferte *vîl*; 6 str. *vîl* mit E gegen BC; 9 l. *mîrst* (wie 6); III 4 f. l. *daz in der werlde ein ander wîp Von ir gescheide mînen muot* (s. E gegen BC); 6 l. *swaz mir diu werlt ze leide tuot*; 9 l. *nie gerner liden* () *nie gern erliden*) *nie so wol ert.*), s. 150, 18; 151, 20; IV 5 *nu* (e)n- als Auftakt, wodurch der bedenklichen Magerkeit des Eingangstaktes abgeholfen (s. Teil I S. 40 Anm. 3) und der Vers zum Viertakter wird wie der fast gleiche 152, 31; 6 *und ge-* als Auftakt; 9 l. *sô* statt *alsô* (E als). Ursache der Verwirrung dürften die starken zweisilbigen Auftakte des jugendlichen Dichters gewesen sein, die die Schreiber nicht erkannten oder nicht anerkannten.

⁴⁾ in Str. I ist w¹ = II a und w² = I a sowie III β; in Str. II ist w¹ = III b. — Wenn man die Dreier, Fünfer und Siebener des Liedes nicht unterfüllt, erhält das Ganze einen zu raschen Gang, der mit dem ersten Inhalt unverträglich ist. — Der Achtakter hat keine unveränderliche Zäsur.

⁵⁾ in Nr. 5 V ist α = a. — Nr. 5 und 6 sind im Bau sehr verwandt, wie sie sich ja auch im Inhalt, im Wortlaut, in der Anfangsresponsion und in den Reimen als Pendants erweisen (s. o. S. 29 f.). So erklärt sich auch die Abnormität (Plenio Beitr. 43, 94), daß in Nr. 5 die längere Stollenreihe vorausgeht: hier stehen eben die Stollenreihen gegenüber Nr. 6 einfach in umgekehrter Ordnung.

Nr. 8¹⁾ (197, 15): vierstrophig

A I = II $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | — 6 b $\acute{_}$: |
 B III $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | — 4 w $\acute{_}$ | — 3 —, $\acute{_}$ 5 a $\acute{_}$

Nr. 9²⁾ (156, 10): einstrophig

A I — 4 a $\acute{_}$ | — 4 a $\acute{_}$ | — 4 b $\acute{_}$
 A II $\overline{\wedge}$ 4 b $\acute{_}$ | $\overline{\wedge}$ 4 c $\acute{_}$ | — 4 c $\acute{_}$
 A III $\overline{\wedge}$ 4 d $\acute{_}$ | $\overline{\wedge}$ 4 d $\acute{_}$ | $\overline{\wedge}$ 4 e $\acute{_}$
 A IV $\overline{\wedge}$ 4 e $\acute{_}$ | — 4 f $\acute{_}$ | — 4 f $\acute{_}$
 B V — 4 a $\acute{_}$ | — 4 w¹ $\acute{_}$ | $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$
 B VI — 4 β $\acute{_}$ | — 4 w² $\acute{_}$ | — 4 β $\acute{_}$

Nr. 10³⁾ (154, 32): fünfstrophig

A I = II — 4 a $\acute{_}$ | — 6 b $\acute{_}$: |
 B III — 6 b $\acute{_}$ | — 4 w¹ $\acute{_}$ | — 4 b $\acute{_}$
 B IV — 4 w² $\acute{_}$ | — 4 a $\acute{_}$
 B V — 4 w³ $\acute{_}$ | — 6 a $\acute{_}$

Nr. 11⁴⁾ (201, 33): fünfstrophig

A I = II $\overline{\wedge}$ 4 a — | $\acute{_}$ 4 b $\acute{_}$: |
 B III $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | — 4 —, $\acute{_}$ 4 a $\acute{_}$

Nr. 12⁵⁾ (152, 25): vierstrophig

A I = II — 4 a $\acute{_}$ | — 4 b $\acute{_}$: |
 B III — 4 a $\acute{_}$ | — 6 a $\acute{_}$
 B IV — 4 β $\acute{_}$ | — 4 w $\acute{_}$ | — 4 β $\acute{_}$

Nr. 13⁶⁾ (170, 1): fünfstrophig

A I = II $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | $\overline{\wedge}$ 4 b $\acute{_}$: |
 B III $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | — 4 w $\acute{_}$ | — 6 a $\acute{_}$

Nr. 14⁷⁾ (159, 1): fünfstrophig

A I = II — 4 a $\acute{_}$ | — 6 b $\acute{_}$: |
 B III — 5 a $\acute{_}$ | — 5 a $\acute{_}$
 B IV — 4 β $\acute{_}$ | — 6 β $\acute{_}$ | — 2 β $\acute{_}$

Nr. 15⁸⁾ (196, 35): dreistrophig

A I = II $\overline{\wedge}$ 6 a $\acute{_}$ | — 6 b $\acute{_}$: |
 B III — 6 a $\acute{_}$ | — 3 $\acute{_}$, 5 a $\acute{_}$

Nr. 16⁹⁾ (165, 10): fünfstrophig

A I = II — 4 a $\acute{_}$ | — 6 b $\acute{_}$: |
 B III $\overline{\wedge}$ 6 a $\acute{_}$ | — 3 —, $\acute{_}$ 5 a $\acute{_}$ — 4 β $\acute{_}$
 B IV $\overline{\wedge}$ 6 β $\acute{_}$ | — 6 β $\acute{_}$

Nr. 17¹⁰⁾ (171, 32): fünfstrophig

A I = II $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | — 6 b $\acute{_}$: |
 B III $\overline{\wedge}$ 4 a $\acute{_}$ | — 4 w $\acute{_}$ | — 4 a $\acute{_}$

1) in Str. II ist w (*nicht*) = IV b (*nicht*); in Str. III ist w (*man*) = IV a (*man*).

2) ich setze das Schema beider Stollen her, damit man die Variation bzw. des Auftaktes überblicken kann. A III ist in dieser Beziehung das Gegenstück zu A I, und A IV unterscheidet sich von A II in der mittleren Reihe. B VI hat durchaus Auftakt wie A I, während B V wieder von allen anderen Perioden abweicht: die erste und die letzte Periode sind also gleichbehandelt, alle übrigen variieren. Ebenso variiert die Stellung des klingenden Ausgangs in A II (und IV) gegenüber B V und gegenüber B VI. — In MF. ist die Strophe in 17 Zeilen gedruckt, bei Vogt in 16.

3) Str. IV ist (trotz der Teil I S. 18 geäußerten Bedenken) echt: das ergibt sich aus den Waisen; wie w³ in Str. I. II. III ein Korn bildet (*zit : strit : zit*), so tut dies w¹ in IV und V (*eine : meine; eine*, wie C ja auch schreibt, ist die schwache Form); und wie die erste Strophe dadurch ausgezeichnet ist, daß w¹ und w² miteinander reimen (*sorge : morgen*; — *swære* E gebe ich daher preis!), so die letzte dadurch, daß w³ = a ist. — Daß die vorletzte Reihe daktylischen Rhythmus hatte (so in MF.), ist ganz unglaublich, zumal Reimar ihn sonst nie verwendet. Ich fasse die Reihe als vierhebigen Jambus, s. Paul Beiträge 2, 538 f. — Diese Strophe ist übrigens die einzige, in der ein Reim des Aufgesangs (b) im Abgesang regelmäßig wiederkehrt.

4) in Str. III stumpfe Zäsur; in Str. IV Zäsurreim *muote* (s. *muot* II 6). Die Strophe ist nahe verwandt mit Nr. 22.

5) in Str. II und IV ist w ein Korn (*lip : wip*). Im übrigen s. zu Nr. 29.

6) in Str. IV ist w (*tac*) = III a (*tac*).

7) in Str. V ist β = a. — Über B III s. Plenio Beitr. 42, 451 f.

8) die letzte Reihe entbehrt in Str. III der Zäsur, hat aber zugleich statt des Auftaktes das dürftige *unde* im Eingang (s. Teil I S. 39 f.). Ich vermute, daß C einen Takt unterschlagen hat und schreibe: *und heten wert ir liep | und liezen mine . . . froren gän*.

9) die Zäsur hat wechselndes Geschlecht und fehlt in Str. I (l. *unverdient leides*?). — Meine Rhythmisierung des Abgesangs ist ganz unsicher, da sie mehrfach die Synaphie zerstört.

10) in MF. sind die beiden letzten Viertakter als eine Reihe gedruckt. Nach meiner Zerlegung

Nr. 18¹⁾ (166, 16): sechsstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 4 w¹ — | — 4 a —
 B IV — 6 β — | — 4 w² — | — 6 β —

Nr. 20³⁾ (162, 7): sechsstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 w¹ — | — 4 a —
 B IV — 4 w² — | — 4 a —
 B V — 4 β — | — 4 w³ — | — 6 β —

Nr. 22⁵⁾ (178, 1): sechsstrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — : |
 B III — 4 a — | — 4 w — | — 4 a —

Nr. 19²⁾ (179, 3): siebenstrophig

A I = II — 6 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 4 a —
 B IV — 2 β — | — 4 β — | — 4 a —

Nr. 21⁴⁾ (175, 1): sechsstrophig

A I = II — 6 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 6 w — | — 6 a —

Nr. 23⁶⁾ (160, 6): fünfstrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — : | — 6 c — : |
 B III = IV — 4 a — | — 4 β — | — 2 γ — | — 4 δ — : |
 B V — 4 ε — | — 4 ζ — | — 6 ζ —

endet die Strophe mit drei Viertaktern wie Nr. 12. 25. 29. 34. In Str. III bleibe ich bei der unsynkoptierten Form *dünket* der Handschriften: *bestät er mich, in dünket | min einer lip ein ganzes her*; in Str. I und V kann der Text unverändert bleiben, wobei in I die Betonung *gelóubè* besser wirkt, als das elidierende Hinweggleiten über den Satzschluß; in Str. IV vermute ich für *unde zurnde anderswá* (über *unde* s. Teil I S. 39f.; auch der Hiat ist unschön) und (im regulären Auftakt) *zurnde . . . anderswá*; in Str. II l. etwa *wil ab si sin lóugèn* (das folgende *so ge-* als Auftakt). — Diese Rhythmisierung wird dadurch gestützt, daß Str. IV, die sonst isoliert dastünde (s. Teil I S. 27), nunmehr mit Str. I durch die gleiche Weise *gelóubè(n)* verbunden ist, so daß alle fünf Strophen auch äußerlich zusammenhängen.

¹⁾ diese Rhythmisierung nach Plenio Beitr. 43, 90 Anm. 6. Daß er gegen MF. mit Recht w¹ ansetzt, erweist die Responsion; denn so wie w² in Str. II und IV ein Korn bilden (*wíp : wíp*) und in Str. V einen Responsionsreim auf IV 5 und VI 7 (*si : si : si*), s. Teil I S. 31, so ist w¹ ein Korn in Str. I. III. VI (*ir : mir : mir*): stets findet also die eine der beiden Waisen jeder Strophe ein Echo. — Dagegen scheint mir die Asynaphie im Aufgesang recht bedenklich: — ~ | ~ — begegnet sonst bei Reimar nirgends, s. Plenio selbst a. a. O. S. 93.

²⁾ in MF. ist die vorletzte Reihe in zwei Reihen zerlegt, doch s. Bartsch Germ. 12, 135.

³⁾ in MF. sind Vers 5 und 6 als eine Reihe gefaßt, ebenso 7 und 8. Aber dadurch gehen die kunstvollen Responsionen der Waisen verloren. In Str. I reimt w² mit III w¹ (*nót : tót*); in Str. II ist w³ (*nemen*) grammatisch gebunden mit *genomen* I a und *nim(e)* V w³; in Str. III reimt w¹ mit I w² (s. o.); in Str. IV ist w² (*ríl*) = I a; in Str. V ist w¹ (*leit*) = II a und IV b, sowie w³ *nim(e)* grammatisch gebunden mit I a und II w³ (s. o.); in der letzten Strophe endlich (und das ist ein Beweis, daß sie wirklich an den Schluß gehört!) finden alle drei Waisen anderwärts ihre Entsprechung: w¹ (*klage*) steht mit I β und V α in Verbindung (*-agen*), w² (*guot*) mit II b und V β (*-uot*) und w³ (*mit fróiden hin*) in dialektischem Reim mit V w³ (*ze fróiden nim*); vgl. dazu *nam : gan, dan, man* und *kan* in Nr. 14 (160, 4).

⁴⁾ Plenio setzt die Stollen fünftaktig an. Da aber die Synaphie kein Kriterium abgibt, ziehe ich die Annahme der Sechstaktigkeit (als des Regulären) vor. — In Str. I ist w (*níht*) = V b *níht*, in Str. IV (*hán*) = I a (*hán*), in Str. V (*klagen*) = II b (*klagen*).

⁵⁾ die vorletzte Reihe ist in MF. ein Fünfer; zur Begründung der Viertaktigkeit s. Teil I S. 39f. (wo ich *im dan* für Str. III vorgeschlagen habe; besser ist wohl *danne im*). — In Str. IV ist w (*mich*) = III α (*mich*), in Str. V (*sin*) = I α (*sin*), in Str. VI steht w im Reim zu III α und IV α.

⁶⁾ die erste Periode des Abgesangs wiederholt im Prinzip die Stollen. Die Viertakter sind durch Synaphie miteinander verbunden, die Sechstakter von ihnen (durch Unterfüllung oder Auftakt-pausierung) nach vorne und hinten abgetrennt. Deutlich ist das Bestreben nach Variation: die Viertakter erscheinen in fünferlei Modifikationen, die Sechstakter in zweierlei (über die gereimte Zäsur in der dritten Reihe von B III. IV s. Teil I S. 40f.). — Die dritte Reihe in B V zeigt in MF. 5 Takte. Aber die sprachliche Füllung spricht eher für die von mir angenommene, durch die Architektur der Strophe empfohlene Viertaktigkeit: Str. II l. *und* statt des an dieser Stelle bedenklichen (Teil I S. 40 Anm. 2) *unde*; Str. V ist *obe* zur Füllung des ersten Taktes ebenso unzureichend (sonst bei Reimar stets *ób er, óbe si, ób(e) mir*,

Nr. 24¹⁾ (158, 1): vierstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 6 a — | — 4 —, — 2 a —
 B IV — 4 β — | — 4 γ —
 B V — 4 β — | — 4 γ —

Nr. 26³⁾ (190, 3): dreistrophig

A I = II — 6 a — | — 6 b — : |
 B III — 6 a — | — 6 a —
 B IV — 6 β — | — 8 β —

Nr. 28⁴⁾ (194, 34): einstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 6 w — | — 6 a —

Nr. 30 (177, 10): fünfstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 6 a —

Nr. 32⁷⁾ (195, 10): dreistrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 6 w — | — 2 a — | — 4 a —
 B IV — 4 β — | — 4 β — | — 8 β —

Nr. 25²⁾ (163, 23): siebenstrophig

A I = II — 5 a — | — 5 b — : |
 B III — 5 a — | — 5 —, — 5 a —
 B IV — 4 β — | — 4 w — | — 4 β —

Nr. 27 (156, 27): fünfstrophig

A I = II — 4 a — | — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 6 a — | — 6 β —
 B IV — 4 γ — | — 4 γ — | — 4 β —

Nr. 29⁵⁾ (153, 5): siebenstrophig

A I = II — 4 a — | — 4 b — : |
 B III — 6 a — | — 6 a —
 B IV — 4 β — | — 4 w — | — 4 β —

Nr. 31⁶⁾ (189, 5): vierstrophig

A I = II — 5 a — | — 7 b — : |
 B III — 6 a — | — 6 a —
 B IV — 6 β — | — 4 w — | — 8 β —

Nr. 33⁸⁾ (186, 19): fünfstrophig

A I = II — 6 a — | — 4 b — : | — 6 c — : |
 B III — 4 w¹ — | — 4 a —
 B IV — 4 w² — | — 6 a —

öbe ich 170, 31; 172, 19; 175, 2. 17; 190, 20 oder im Auftakt vor Konsonant *ob si in* 156, 22): lies also *ob*; Str. III lies *deich* für *daz ich*; Str. IV ist *sin ge-* zweisilbiger Auftakt wie 197, 8; somit verbleibt nur Str. I, wo *hân ich* allerdings einen schweren Auftakt ergibt; aber der Vers ist auch in keiner Handschrift intakt überliefert.

¹⁾ die Zerlegung der zweiten Reihe des Abgesangs wird durch die Syntax wie durch den Zäsurreim erfordert: das in der vierten Hebung stehende Wort kehrt stets in einer anderen Strophe als Reimwort wieder (*man* Str. I, *nôt* II, *tac* III, *sin* IV; s. Teil I S. 45).

²⁾ in Str. I ist *w* (*leben*) = VII *b* (*leben*), in Str. II (*si*) = VI *β* (*si*), in VI (*mich*) = VII *a* (*mich*), in V steht *w* in grammatischem Reim zu II *β* und IV *b*. — Die Fünftakter sind durch die teilweise Synaphie wohl gesichert, s. Plenio Beitr. 43, 96 Anm. 1. Aber die Periodisierung des Abgesangs ist sehr zweifelhaft; der Auftakt in der letzten Reihe steht nur in I. IV. VI und vielleicht in III (l. *daz ich sin* mit B?). Auch die Zäsur fehlt einmal (Str. I), wo allerdings der Text wenig Gewähr hat. Und die Strophe ist in obiger Rhythmisierung die einzige, die eine ungerade Taktzahl (47) hat.

³⁾ Plenio gibt jeder Stollenreihe nur fünf Takte. Für die Sechstaktigkeit scheint mir zu sprechen: 1. die Art der Stollenreime, die auf ein durch Fermatenreim unterstrichenen Vokalspiel deutet (I *sô: frô*; II *dâ: anderswâ*; III *mê: ergê* und *bî: si*); 2. die Verdeutlichung des Verständnisses, die sich ergibt, wenn man dem *sô* I 1 und dem *dâ* II 1 je zwei Takte zuzählt; 3. die Analogie des Baues von Nr. 2 bezüglich der Taktzahlen, nur daß hier jede Reihe um zwei Takte weniger hat.

⁴⁾ die dritte Reihe hat Auftakt.

⁵⁾ in Str. VI ist *w* (*nie*) = *b* (*nie*), in Str. II (*man*) = III *b* (*man*), in Str. III (*wil*) = VII *b* (*wil*), in Str. V. VII steht *w* in grammatischem, in IV vielleicht in unreinem Reim zu Wörtern anderer Strophen. — Nr. 12 hat fast den gleichen Bau, wie ja auch die Reime überwiegend gemeinsam sind, s. Teil I S. 22 f.

⁶⁾ s. Plenio Beitr. 43, 91 Anm. 6. — Für die Zerlegung der Schlußzeile gibt die Syntax keinen Anhalt.

⁷⁾ in Str. II ist *w* = III *b*, wodurch die sonst isolierte Strophe II (s. Teil I S. 25) ihre Responsion erhält. — Die Schlußreihe hat keine feste Zäsur.

⁸⁾ in Str. III ist *w*² = *b*; sonst bildet *w*¹ in Str. III und IV ein Korn (*nîht*), und *w*² steht in Str. II und V im Responsionsreim, s. Teil I S. 62. Nur in Str. I wären also beide Waisen isoliert; oder steht

Nr. 34¹⁾ (187, 31): vierstrophig

A I = III — 4 a — | — 4 b —
 A II = IV — 4 c — — 4 d — : |
 B V — 4 a — — 4 a —
 B VI — 4 β — | — 4 w — | — 4 β —

Nr. 35²⁾ (170, 36): fünfstrophig

A I = II — 6 a — — 6 b — : |
 B III — 4 a — | — 4 w — | — 2 — — 4 a —

Reimar hat, wie sich aus dieser Übersicht ergibt, eigentlich nur einige wenige Grundtypen von Strophen verwendet, die er aber mit ungemeiner Geschicklichkeit variiert: das hat ja bereits Gottfried an ihm bewundert³⁾. Bei dieser Sachlage ist es nicht möglich, den Gang seiner Entwicklung zu charakterisieren, indem man isolierte Erscheinungen formaler Art herausgreift: unser Dichter hat Strophen, die viele Reihen umfassen, schon frühzeitig gebaut (9 Reihen in Nr. 1, 10 Reihen in Nr. 3) und solche mit wenigen Reihen bis zuletzt gebraucht (6 in Nr. 30, 7 in Nr. 35); er hat zum einstrophigen Lied nach langer Pause wieder gegriffen (Nr. 9 und Nr. 28), das drei- und vierstrophige von allem Anfang an bis in seine letzte Periode eifrig gepflegt⁴⁾. Lieder aus allen Zeiten zeigen eine streng regulierte Technik des Auftaktes⁵⁾, andere lassen solche Strenge vermissen⁶⁾. Den klingenden Ausgang, von dem Reimar im allgemeinen bekanntlich kein Freund ist, hat er in seinen beiden Formen, die leichtklingende allerdings erst von Nr. 11 an⁷⁾. Die einfache Weise tritt gleich in seinem ersten Lied auf und erscheint in vielen anderen bis zum letzten⁸⁾, zwei Weisen gebraucht er allerdings erst von Nr. 9 an⁹⁾, drei nur in Nr. 10 und 20. Dreireim als Abschluß der Strophe erscheint in Nr. 5. 6. 7. 14. 16. 19. 32. Regulärer Innenreim findet sich überhaupt nur selten (Nr. 23 und 34), und die wenigen unreinen und dialektischen Reime stehen durchaus nicht etwa in den ältesten Liedern¹⁰⁾.

etwa w² (haz) hier in dialektischem Reim auf was : genas (a)? — Ob die dritte und sechste Reihe des Aufgangs nicht als Viertakter mit leichtklingendem Ausgang zu fassen sind, bin ich nicht sicher.

¹⁾ in Str. IV ist w = a. — Über die kunstvollen Innenreime s. Teil I S. 63. — Nach der Satzverbindung wäre der Abgesang besser zu zerlegen in eine drei- und eine zweireihige Periode.

²⁾ in Str. I ist w (nôt) = IV w (nôt). — Die letzte Reihe hat im zweiten Takt fast stets Innenreim: *nîht* Str. II wiederholt das Reimwort *nîht* I 2; *ie* III entspricht *nie(men)* V; *mê* IV ist in derselben Strophe Z. 5 Reimwort. Die Strophe I scheint leer auszugehen; aber *nîht* mußte von den Herausgebern gegen die Handschriften (bC) umgestellt werden: I. *nîwan deich nîht von wîben ûbel reden kan*, womit rührender Reim zu I 2 und II 7 (in der Zäsur) hergestellt wäre?

³⁾ Trist. 4787 *daz wunder . . . sô maneger wandelunge*. Gewiß geht das auch mit auf seine Musik, Plenio Beitr. 42, 446 Anm.

⁴⁾ über Umfang von Lied und Strophe entscheidet eben der Stoff.

⁵⁾ lauter auftaktlose Reihen in Nr. 5 und 21, lauter auftaktige in Nr. 1. 12. 14. 29. 34, geregeltes Nebeneinander beider Arten in Nr. 3. 4. 13. 15. 16. 22 (s. o. S. 46). 23. 26. 30.

⁶⁾ auch der zweisilbige Auftakt ist keineswegs auf Lieder der ersten Zeit beschränkt. Er findet sich in folgenden Liedern: 1 *an dem, waz be-*; 3 *daz er, und ge-*; 10 *so ge-, ich ge-* (zweimal); 12 *so ge-*; 14 *si ge-*; 15 *in ge-, sin ge-*; 17 *so ge-*; 22 *daz er*; 23 *hân ich; sin ge-*; 27 *nu ge-, ich ge-*; 29 *sine, mich ge-, mir ge-*; 32 *ich ge-*; 34 *daz si, der be-*; vgl. Haupt und Vogt zu 154, 14.

⁷⁾ nur schwerklingende Ausgänge neben den stumpfen in den Nummern 1. 2. 3. 9. 10. 12. 13. 17. 19. 25. 28. 29. 33; nur leichtklingende in Nr. 11 und 30; beide Arten nebeneinander in Nr. 18. 23. 31. Alle übrigen Lieder kennen nur stumpfen Ausgang.

⁸⁾ Nr. 1. 8. 12. 13. 17. 21. 22. 25. 28. 29. 31. 32. 34. 35.

⁹⁾ Nr. 9. 18. 33 und in der Totenklage (Nr. 4).

¹⁰⁾ *sorge* : *morgen* sowie *bin* : *sin* : *vil* : *wîl* Nr. 10; *nam* : *man* : *kan* 14; *unverwandelôt* : *nôt* 15; *nîm* : *hin* (Responsionsreim) 20, s. o. S. 46 Anm. 3; *hâr* : *gar* 23; *pflēgen* : *leben* : *gegeben* (Responsionsreim) 29, s. Teil I S. 60; *singen* : *dinge* (doch s. Teil I S. 61) 31; *lân* : *an das*; *haz* : *was* : *genas* (Responsionsreim) 33, s. o. S. 47 f. Anm. 8. Die übrigen von Paul Beitr. 2, 511 f. verzeichneten Fälle treffen auf unechte Lieder.

Auch die durchgehende Synaphie ist kein Charakteristikum einer bestimmten Periode¹⁾; ebensowenig ihr Gegenteil²⁾. Verhältnismäßig spät gelangt Reimar dagegen zum Prinzip, durch die Asynaphie die Hauptteile der Strophe voneinander abzusondern: dies geschieht durch Auftaktpausierung (A I $\bar{\alpha}$. . . $\bar{\alpha}$ | A II $\bar{\alpha}$. . . $\bar{\alpha}$ B III $\bar{\alpha}$. . .) in Nr. 8 und 11, durch Unterfüllung und folgende Auftaktpausierung (A I $\bar{\alpha}$. . . $\bar{\alpha}$ | A II $\bar{\alpha}$. . . $\bar{\alpha}$ B III $\bar{\alpha}$. . .) in Nr. 17. 30 und 35, sowie etwas abweichend (A I $\bar{\alpha}$. . . $\bar{\alpha}$ | A II $\bar{\alpha}$. . . $\bar{\alpha}$ B III $\bar{\alpha}$. . .) in Nr. 32.

Von den der Strophenbindung dienenden Mitteln findet sich die Anfangsresponsion nur in Jugendliedern, in Nr. 2 (Teil I S. 11) sowie in Nr. 5 und 6 (das. S. 16 und oben S. 30). Aber etwas Verwandtes, Wiederholung einer fast gleichen Reihe im Innern der ersten und letzten Strophe, kommt gelegentlich auch später vor (in Nr. 26, s. Teil I S. 51; s. auch Nr. 30, das. S. 60 f.; Nr. 32, S. 62; Nr. 33, S. 62 Anm. 6; Nr. 34, S. 63 Anm. 3).

Der Verknüpfung zweier Lieder dient die Anfangsresponsion in Nr. 5 und 6 (s. o. S. 30). Außerdem haben diese Lieder nebst ähnlichem Bau viel gemeinsames Reimmaterial (das.); ebenso, wieder mit ähnlichem Bau, die Lieder Nr. 12 und 29 (Teil I S. 22 f.), ferner, im Bau unterschieden, Nr. 22 und 23 (das. S. 43) sowie Nr. 25 und 30 (das. S. 61).

In keiner dieser Einzelheiten offenbart sich eine Entwicklung. Und doch hat der Dichter eine solche durchgemacht. Wenn man sich eines der Lieder aus der Frühzeit laut vorliest und hierauf eines aus der Zeit seiner Vollendung, so wird man sich dem Eindruck nicht entziehen können, daß beide voneinander himmelweit abstehen.

Das beruht zunächst natürlich auf dem Inhalt, der immer reicher und voller und origineller wird, eine stets wachsende Kunst der Variation zeigt und immer mehr das Gepräge individuellen Erlebnisses erhält. Darüber brauche ich mich aber kaum mehr zu verbreiten: jeder, der für dichterische Schöpfungen Empfinden hat, wird das bei der Lektüre der Lieder selbst erfahren.

Ferner beruht es auf der wachsenden Kunst, die Sprache ohne Zwang in den festen Rahmen von Vers und Strophe einzupassen. Als Beispiel greife ich die Art, wie die auftaktlosen Verseingänge gebildet sind, heraus, weil solche mit dem Material der deutschen Sprache schwieriger zu bauen sind als die auftaktigen. Die zwanzig Lieder, in deren einzelnen Strophen mindestens drei solche trochäische Reihen vorkommen, zeigen folgende unnatürliche Betonungen der Verseingänge³⁾:

Nr. 5 (35) *ich sprich iemer; si nimt miner; só het ichs; só kum ich; si weiz wöl; ich han ir; só müez ich; wie hoh ez; ir lop daz; só wær ich; daz sol si; Nr. 6 (35) ich han vārnder; só seit mir; min muot stüont; die han ich; dër mac ich; daz tuot mir; ich han iemer; dën gib ich niemān; Nr. 7 (14) só stuont nie; ich wæn iender; dës dinc nāch; diu hat mich; Nr. 8 (11) wāz sol tīn; ich weiz mūnegen; dūrch daz ēr; Nr. 9 (6) vil guot ist; Nr. 11 (32) wāz red ich; daz tāt ich; ez ist allez; daz wil ich; Nr. 13 (25) ich wil allez; si hat lēider; Nr. 17 (14) sōne wirde ich; wie ich ir; Nr. 19 (45) mir ist vil; ich wæn ieman; ich was mines; ich bin als; dër ist als hōh; owe wie ist daz; Nr. 21 (42) só vert ez; ich wil immer; ich was miner; Nr. 22 (42) ich leb iemer; ich bin im; só sich dūzd; só bit in; só mac ich; Nr. 23 (55) ich het*

¹⁾ vollständig synaphisch sind gebaut Nr. 1. 2. 12. 14. 24. 27. 34. Nur die Stollen sind rein synaphisch in Nr. 3. 16. 29. 31, nur der Abgesang in Nr. 8. 11. 13. 17. 25. 30. 35.

²⁾ vollständig asynaphisch sind gebaut Nr. 5. 6. 7. 21.

³⁾ in Klammer unmittelbar nach der Nummer des Liedes gebe ich die Gesamtzahl der trochäischen Verse des betreffenden Gedichtes an. Die Längezeichen lasse ich im Interesse der deutlichen Akzentuierung weg.

êteswaz; ich ræm ane; só lit ich; Nr. 26 (21) wie tuot diu; si lat mich; só nimt sis; nû wand ich; dâr umb ich; êz ist vil; Nr. 28 (5) makellos¹⁾; Nr. 30 (25) dîz mûet mich; Nr. 31 (19) ich klag iemer; Nr. 32 (8) ôwe also; Nr. 33 (39) dône bat êr; só hat êr; dîz mûet mich; Nr. 35 (14) nûn wæn iemen; ich stan âller.

Wenn man berechnet, auf wieviel trochäische Verse eines jeden Liedes eine solche Härte kommt, so ergibt sich folgende Übersicht:

	Nr.	Gesamtzahl der troch. Verse		Nr.	Gesamtzahl der troch. Verse
3'2	5	35	8'4	22	42
3'5	7. 26	14 bzw. 21	9	23	55
3'66	8	11	12'5	13	25
4'37	6	35	13	33	39
6	9	6	14	21	42
7	17. 35	14	19	31	19
7'5	19	45	25	30	25.
8	11. 32	32 bzw. 8			

Bei aller Skepsis, mit der man eine solche Liste betrachten wird, und bei allen Schwankungen, die sie im einzelnen aufweist, geht daraus doch deutlich hervor, daß die Lieder 5—9 auf einer niedrigeren Stufe stehen als die Maße der übrigen. Was hier an einem Sonderfall gezeigt wurde, bestätigt der Gesamteindruck bei lautem Vortrag: die Lieder der ersten Zeit klingen hölzern, sie sind ungelenk und wirken als Sprechgedichte sehr unbefriedigend: sie brauchen die Musik, die ihre mannigfachen Schwächen übertönt. Die späteren Lieder dagegen wirken auch ohne Schwesterkunst voll und eindringlich. So ist z. B. von den siebenreihigen Liedern Nr. 21 wohl das erste, das auch bei bloßem Sprechvortrag zu guter Wirkung gelangt. Das kommt zum guten Teil von der lebendigen Behandlung des Wortes im Verse. Im auftaktlosen Eingang erscheinen oft Wörter, die eine kräftige Betonung erfordern. Man sehe, welch prächtige Wirkung von folgenden Versen ausgeht, wenn man sie im Zusammenhang und gehoben vorträgt:

waz solt ich nu singen oder sagen?
alsô tæd ouch ich, wist ich mit weme.
waz der siner fröide an mir nu siht!
wê war umbe tæte ab iemen daz?
maneger der nu lihte enbære min.
waz ich guoter rede hân verlorn!
nieman kônde si von lûge gesprochen hân.
ungefüeger lûte ist vil.
waz mac i's, der mirz verkêren wil?

Die ganze Klage erhält dadurch nach dem getragenen Eingang große innere Leidenschaftlichkeit. Reimar steht der Schwierigkeit, durchaus trochäische Verse zu bauen, ohne den Satzakzent zu vergewaltigen, hier bereits mit gereifter Technik gegenüber. Auch die Härten wirken viel weniger störend, weil ein starkakzentuiertes Wort folgt, das die vorhergehenden Wörtchen und ihren Gewichtsunterschied als belanglos erscheinen läßt:

ich bin allez in den sorgen noch.
(ich bin aller dinge ein sælic man
(wan des éinen dâ man lônên sol.

¹⁾ auch in der Deklamation sehr wirkungsvoll. Raffiniert ist die Pause bei *verbôrgên* und die Kunst, mit der das entscheidende Wort *jâ* an den Schluß des Ganzen gestellt ist, feierlich angekündigt durch das die Spannung verlängernde *geheizên* und in der Musik gewiß lange ausgehalten.

mir ist ungeliche deme.
si was endelichen guot.

Ähnliche Beobachtungen ergeben sich, wenn man die Variation des Satzbaues ins Auge faßt. Ich wähle dazu die Art, wie der Dichter die Zeilen beginnt, und führe gelegentlich auch akustisch Gleichklingendes an, selbst wenn die syntaktische Funktion verschieden ist (z. B. *daz* als Relativ und als Demonstrativ), wenn es nur nahe genug beisammensteht, um einen monotonen Eindruck zu machen.

Nr. 1 *des, des, daz, der, des, diu, daz, den, daz, der; ichn, ern*; Nr. 2 hat nichts dergleichen; Nr. 3 *daz ich, daz er, daz ich, daz ich; mirst, mirst; daz, swaz, daz; só, sost*; Nr. 5 *doch só, só, só, só, só, só, só; dar zuo, dú vor, dar zuo; wie, und wie, wie; dast, daz*; Nr. 6 *deich, desn, die, daz, daz; unde, und; daz, des, des, daz, diu, der, daz, den, daz*; Nr. 7 *wan daz, wan ez, wan daz; ich wæn, ich wæn; der, der, diu, daz, ist daz?*; Nr. 8 *daz, der, dá, daz, daz, an dem, durch daz*; Nr. 9 *wol, wol; daz ich, daz ich*; Nr. 10 *daz, daz; dem, diz, des, des; ez, ez; mîrn, mîrst*; Nr. 11 *ich enbin, ich bin; daz, des, daz, des, diu*; Nr. 12 *der mir, der im; tet er, het ich; wan, wan*; Nr. 13 *daz, diu, daz, daz, daz, daz, des, daz*; Nr. 14 *daz, dazn, daz, daz ich, daz si, des, dem; und ist, und ist*; Nr. 15 gewährt kein Beispiel, und von hier ab herrscht überhaupt großer Fortschritt: Nr. 16 *des er, des*; Nr. 17 *daz, daz; ich bin, ich wart*; Nr. 18 *wie, wie; nu, nu, nu; só, só*; Nr. 19 *swer, swer; der, der; unde, und, unde* (sichtlich verderbt, s. Teil I S. 33); Nr. 20 *daz, daz; swer, swer*; Nr. 21 *ich, ich* und in weitem Abstand noch einmal *ich, ich*; Nr. 22 kein Beispiel; Nr. 23 *ich het, ich rüem; daz, dazs*; Nr. 24 *wie, wie* (rhetorisch!); *waz, waz* (ebenso!); *ichn, ich; diu, dien; ichn, ichn*; Nr. 25 *daz, daz; son, só* (Parallelismus!); *ich, ich; daz ich si, daz ichs; ich, ich; der, der*; Nr. 26 kein Beispiel; Nr. 27 *daz, daz*; Nr. 28 kein Beispiel; Nr. 29 *daz, daz; dó, dó, dó, dó*; Nr. 30 *des, demst*; Nr. 31 *sît, sît*; Nr. 32 *daz, daz*; Nr. 33 *daz, daz, daz* und in der nächsten Strophe ebenso; Nr. 34 *des, die; daz ich, daz er; die mich dá, die sich dá* (beabsichtigt, s. Teil I S. 63); *daz, der; sît ich, sît ich* (wieder beabsichtigt, s. a. a. O.); Nr. 35 *ich* und ebenso in der nächsten Strophe.

Natürlich ist diese Einzelheit nichts anderes als ein kleines, leicht erfaßbares Symptom für eine große Gesamterscheinung: für die wachsende Kunst Reimars, den Satzbau mannigfacher zu gestalten und lange Perioden zu bauen: zwischen dem unbehilflichen, atemlosen Stammeln der früheren Lieder und dem weitgeschwungenen, hochgewölbten und dabei doch stets übersichtlichen Portamento späterer Zeit liegt ein Unterschied, der einen wesentlichen Teil der Lebensarbeit dieses Dichters kennzeichnet.

Diese zunehmende Neigung für die große Linie findet auch im Umfang der Strophe ihren Ausdruck. Wenn man die Strophen auswählt, die 50 oder mehr Takte in sich fassen, so ergibt sich, daß unter den Liedern 1—3 und 5—15 nur zwei (Nr. 9 mit 72 und Nr. 10 mit 52 Takten) dieses Maß erreichen, während von 16—35 sich nicht weniger als sieben finden (Nr. 16 und Nr. 20 mit 50 Takten, Nr. 23 mit 60, Nr. 26 mit 50, Nr. 31

¹⁾ man sehe z. B. wie unglücklich der gelegentliche Versuch, längere Perioden zu bauen, in den früheren Liedern endet; so in Nr. 5 *mit den triuwen unde ich meine daz unde als ich ir nie vergaz*; s. auch das jämmerlich nachhinkende *ir lop*. Oder in Nr. 6 *unde tuot noch hiute sós mich siht und mir leit dá von geschicht*; ferner *sît daz si mîn ouge sach . . . der mac ich vergezzen niemer mî*; oder *ich hân iemer teil an ir, den gib ich nieman, swie frömed er mir sí* (wo es erst Paul S. 544 geglückt ist, Lachmanns Konjekture durch eine Erklärung des Überlieferten zu ersetzen). Der Schluß des Liedes wird auch nur verständlich, wenn man ihn bloß auf den zweiten der beiden vorhergehenden, durch *und* verbundenen Sätze bezieht. Im übrigen genügt es, auf Burdach S. 215 ff. zu verweisen, der eine ganze Menge von Wiederholungen und Inkonzinuitäten im Gedankengang bloßgelegt hat und nur darin irrt, daß er jedes der Lieder 5 und 6 in kleinere Teilstücke zerschlägt, anstatt sie als wenig geglückte Versuche des werdenden Dichters hinzunehmen wie sie sind.

²⁾ der Schluß von Str. I ist unklar, II 2 ist platt, die Revokatio am Schluß zu abrupt.

mit 54, Nr. 33 mit 50, Nr. 34 mit 52). Um den Fortschritt noch besser zu würdigen, muß man natürlich den ganzen Bau der Strophen betrachten. So ist z. B. in Nr. 9 die hohe Taktzahl auf die billigste Weise erzielt, indem eine Reihe, der gewöhnliche Viertakter, von Anfang bis zum Schluß durchgeht; auch Nr. 10, wo zum Viertakter bereits Sechstakter treten, ist gegenüber den späteren Liedern noch recht einfach: Nr. 16 hat neben den vier- und sechstaktigen Reihen auch eine durch Zäsur zerlegte achttaktige, Nr. 20 hat zwei Reihen mehr als seine beiden unmittelbaren Vorgänger, Nr. 23 baut die Stollen dreireihig statt wie bisher (außer Nr. 9) nur zweireihig, zerlegt den mittleren Sechstakter in einen gereimten Zweier + gereimten Vierer und umfaßt 13 Reihen, Nr. 26 besteht aus lauter Sechstaktern + einem Achttakter, Nr. 31 sticht durch die Mannigfaltigkeit der Taktzahlen (5, 7, 6, 4, 8 in der einzelnen Reihe) von den früheren ab, Nr. 33 ist wieder durch die dreireihigen Stollen ausgezeichnet, und Nr. 34 endlich glänzt gar mit vierreihigen Stollen.

Überhaupt ist der mehr als zweireihige Stollen charakteristisch für spätere Lieder. Die Höchstzahl (je sechs Reihen) bietet allerdings Nr. 9: aber hier herrscht die einfachste Form der Reihe, die viertaktige, noch unumschränkt, die Stollenreihen sind nach ältester Art paarweise gereimt, und der zweite Stollen hat ganz andere Auftaktverhältnisse als der erste. Weitaus mehr Kunst zeigt schon Nr. 23 und Nr. 33 mit je drei Reihen im Stollen und Nr. 34 mit vier Reihen.

Auch auf den Bau achttaktiger Reihen ist Reimar verhältnismäßig spät gekommen: Nr. 8 und 11 bieten die ersten Beispiele, seit Nr. 15 erst verwendet er sie häufiger: Nr. 16, 26, 31, 32 (in letzterem Liede doppelt!); und Nr. 25 hat er eine Reihe von zehn Takten gewagt.

Ferner wird die Waise oder ein anderer Ausgang fast nur in späteren Liedern in einer einzelnen Strophe an Reimworte derselben Strophe angereimt: außer in Nr. 10, wo $V w^3 = a$ ist, findet sich dieses Kunstmittel in Nr. 14 ($V \beta = a$), Nr. 29 ($VI w = b$), Nr. 33 ($III w^2 = b$), Nr. 34 ($IV w = a$), sowie in der Totenklage (s. die rhythmischen Schemata der betreffenden Lieder oben S. 45 ff. und über die Totenklage unten).

Endlich verdient die Behandlung der Responsionsreime Beachtung. Das rein Äußerliche zeigt die folgende Tabelle, die, wo nicht das Gegenteil bemerkt ist, auf den im ersten Teil dieser Untersuchungen vorgelegten Beobachtungen beruht. In der Reihe 'Responsionen' verzeichne ich die Anzahl der in jedem Liede von der Responsion getroffenen Reime (und Waisen)¹⁾, die letzte Reihe gibt die Prozentzahlen solcher Reime im Verhältnis zur Gesamtzahl der Verse an. Die einstrophigen Lieder Nr. 9 und 28 scheiden naturgemäß aus, ebenso übergehe ich vorläufig wieder Nr. 4.

Zahl				Zahl			
Nr.	der Verse	Responsionen	Prozente	Nr.	der Verse	Responsionen	Prozente
1	27	0	0	6	35	8 (3)	22.9
2	32	4 (4 ²)	12.5	7	21	7 (2)	33.3
3	40	13 (5)	32.5	8	28	13 (1 ³)	46.6
5	35	7 (2)	20	10	55	21 (6)	38.2

¹⁾ in Klammer daneben die Zahl der darunter einbegriffenen grammatischen Bindungen.

²⁾ die in Teil I S. 11 noch nicht verzeichneten Responsionen sind: *missetate* II 8: *tuot* III 2: *wäre* III 8: *wären* IV 8.

³⁾ zu den Reimen Teil I S. 8 kommt noch *sehen* III 2: *sieht* IV 2.

Nr.	Zahl			Nr.	Zahl		
	der Verse	Responsionen	Prozente		der Verse	Responsionen	Prozente
11	30	10 (2)	33·3	23	80	27 (15)	33·3
12	36	24 (6)	66·7	24	40	22 (4)	55·2
13	35	12 (5)	34·3	25	63	32 (6)	50·8
14	45	19 (6)	42·4	26	24	5 (1)	20·8
15	18	5 (1 ¹)	27·8	27	50	30 (0)	60·2
16	45	18 (3)	40	29	63	32 (17)	50·8
17	35	8 (4)	22·9	30	30	4 (4)	13·3
18	60	24 (4)	40	31	36	10 (10)	27·8
19	56	19 (6)	34	32	27	4 (2)	14·8
20	66	34 (4)	51·5	33	50	22 (3)	44
21	42	24 (4)	57·1	34	52	37 (4)	71·4
22	42	16 (3)	38·2	35	35	21 (2)	60·2

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich zunächst, daß die Responsion, die das erste Lied überhaupt nicht kennt, in den frühesten Dichtungen öfter spärlich vorkommt als in den späteren. Nach den Prozentsätzen geordnet ergibt sich von den niedrigsten Zahlen aufsteigend folgende Reihe: Nr. 1. 2. 30. 32. 5. 26. 6. 17. 15. 31. 3. 7. 11 usw. Über 45 Prozent erreichen nur die Lieder Nr. 8. 25. 29. 20. 24. 21. 27. 35. 12. 34, also vorwiegend Lieder aus der späteren Zeit. Bei der Bewertung dieser Zahlen muß man neben dem Verhältnis von Form und Inhalt (s. u.) natürlich auch die Gesamtzahl der Verse jedes Gedichtes mit berücksichtigen: so gelangen die späteren Lieder 30, 32, 26 vielleicht teilweise deshalb in die Gruppe mit wenig Responsionen, weil sie relativ wenig Verse umfassen (30, 27, 24 Verse); doch spielt der Inhalt dabei wohl die Hauptrolle, s. u. Auffallend ist nur die Ausnahmestellung, die Nr. 8 einnimmt.

Aber auch die Art, wie diese Responsionsreime beschafft werden, kommt in Betracht. Der grammatische Reim ist leichter unterzubringen als der gewöhnliche Reim. Greift man nun die Lieder, in denen jene Reime nur ein Sechstel (oder weniger) aller Responsionen bilden, heraus und ordnet sie so, daß die Lieder, welche im Verhältnis zu den anderen Reimen am wenigsten grammatische Reime enthalten, den Schluß der Reihe bilden, so ergibt sich folgende Anordnung: Nr. 16. 18. 21. 33. 20. 34. 35. 8. 27. Wieder sind es also, mit neuerlicher Ausnahme von Nr. 8, durchaus spätere Lieder, die eine besondere Vollkommenheit zeigen²⁾.

Endlich kann die Kunst auch in der Art liegen, wie solche Responsionen verteilt sind. Die Einzelheiten sind im ersten Teil dieser Untersuchungen bereits dargelegt worden. Hier sei nur auf einige Hauptlinien der Entwicklung hingewiesen. Wirklich kunstvolle Responsion besteht darin, daß sämtliche Strophen eines Liedes daran teilhaben; daß mindestens eines der beiden Reimwörter bei regulärem (nicht grammatischem) Reim im Echo unverändert wiederkehrt; daß die Responsion alle Reihen bedenkt (d. h. daß z. B. in einem Lied von zehnzeiligen Strophen in irgendeiner der Strophen die Reihen 1. 3 mit der Reihe 6 einer anderen Strophe verbunden sind, 2. 4 irgendeiner Strophe mit 7 einer an-

¹⁾ außer den Reimen auf -*in* Teil I S. 25 war noch *begē* I 4 zu *gān* I 6; III 6 zu notieren.

²⁾ natürlich kann die ungewöhnliche Häufung grammatischer Reime auch ein künstlerisches Spiel sein. So folgen auf Nr. 27, das unter 30 Responsionsreimen keinen einzigen grammatischen hat, unmittelbar die Lieder Nr. 29, in denen unter 32 Responsionen 17 grammatische Reime vorkommen, Nr. 30 (sämtliche 4 Reime grammatisch), Nr. 31 (sämtliche 10 Reime grammatisch) und Nr. 32 (4 : 2). Hierauf erfolgt eine neuerliche Umkehr: Nr. 33 (22 : 3), Nr. 34 (37 : 4), Nr. 35 (21 : 2).

deren, 5. 6 mit 8. 10 und schließlich 9 auch noch irgendwo und irgendwie seinen Gegenreim findet); und daß die Echos entweder stets an anderen Stellen erscheinen¹⁾ (wie in dem eben gewählten Beispiel) oder aber überwiegend, noch besser stets, an denselben Stellen (also eine Responsion in der ersten und dritten Reihe zweier Strophen, eine andere in der zweiten und vierten Reihe zweier Strophen usw.). Daß schließlich der normale Reim das feinere Mittel ist als der grammatische, wurde schon oben bemerkt.

Diese idealen Forderungen werden nun in der Praxis Reimars freilich fast nie ganz verwirklicht. Aber er nähert sich ihrer Erfüllung im Laufe seiner Entwicklung ganz unverkennbar.

Nr. 1 hat überhaupt keinerlei Responsion, Nr. 2 kombiniert die Reimresponsion noch mühselig mit der Responsion durch gleichen Strophenanfang; Nr. 3 ist kunstlos; Nr. 5 und 6 weisen dieselbe Kombination auf wie Nr. 2; Nr. 7 und 8 bringen bereits in allen Reihen Responsionen, aber die Strophe hat nur 7 Reihen und im übrigen ist Nr. 7 ganz kunstlos, in Nr. 8 kehrt mindestens ein Reimwort im Gegenreim wieder; Nr. 10 hat in 5 Strophen dreimal Körner, bedenkt alle elf Reihen, aber Str. IV ist fast leer ausgegangen; Nr. 11 bietet in zwei Reimpaaren ganz gleiche Wörter, ist aber sonst kunstlos, ja Str. V steht isoliert da; Nr. 12 ist das erste Lied, das höhere Form besitzt: mindestens ein Reimwort kehrt stets unverändert wieder, das Echo erscheint stets an anderer Stelle, in zwei von den vier Strophen tritt ein Korn auf, und alle Reihen sind bedacht; aber Nr. 13 zeigt wieder wenig Kunst; in Nr. 14 nehmen alle neun Reihen an der Responsion teil, auch kehrt mindestens ein Reimwort anderwärts unverändert wieder; aber das Echo trifft einmal dieselben Reihen und vor allem: Strophe II hat keinerlei Bindung; in Nr. 15 ist, bei sonstiger Unkunst, gleichfalls Str. II isoliert; Nr. 16 ist ganz hervorragend: das Echo wird stets von dem gleichen Wort gebildet, erscheint fünfmal an anderer Stelle, nur einmal an der gleichen, und alle neun Reihen sind berücksichtigt; in Nr. 17 zeigt sich ein vorübergehender Abstieg: Str. IV hängt mit den übrigen nur durch einen Zäsurreim zusammen; auch sonst ist die Bindung recht schwach.

Umso kunstvoller sind nun fast all die folgenden Lieder: in Nr. 18 ist mindestens ein Reimwort gleich, alle zehn Reihen partizipieren, und — ein besonderes Kunststück! — die regulären Reime stehen stets an der gleichen Stelle, die grammatischen dagegen stets an ungleicher; in Nr. 19 kehrt gleichfalls mindestens ein Reimwort unverändert wieder, die Reihen 2. 4 werden auffallend reich bedacht, die Reihen 7. 8 dagegen trotz der massenhaften Responsionen ganz frei gelassen; Nr. 20 bedenkt alle Reihen, wechselt stets die Stelle der Responsionen und wiederholt mindestens ein Reimwort; Nr. 21 ebenso, nur trifft das Echo einmal auf dieselbe Stelle wie der primäre Reim; in Nr. 22 bedenkt der Dichter alle Reihen, mit einer Ausnahme kehrt mindestens ein Reimwort wieder, der Abgesang partizipiert in allen Strophen an der Responsion, nur in Str. II nicht, die überhaupt isoliert dasteht, was bei der sonstigen Technik dieses Liedes wohl nur durch den Verlust einer Strophe erklärt werden kann (s. Teil I S. 39); Nr. 23 verkettet von den sechzehn Reihen alle außer der zehnten mit Responsion (denn die zwölfte hat im Innern den Reim!), und zwar wechselt die Stelle des Echos stets; in Nr. 24 sind sämtliche zehn Reihen berücksichtigt, auch Reime im Innern nehmen wieder teil; die Stellen des Echos wechseln meist und meist kehrt ein Reimwort wieder (beides mit je einer Ausnahme); Nr. 25 wieder-

¹⁾ das hat schon Plenio an den Münsterschen Waltherstrophen beobachtet, Beitr. 42, 471.

holt mit einer Ausnahme mindestens ein Reimwort, setzt mit zwei Ausnahmen das Echo an andere Stelle und bedenkt alle neun Reihen außer der fünften (was bei der Menge der Responsionen Absicht sein dürfte, vgl. oben zu Nr. 19); Nr. 26 ist wunderlich armselig: Str. II und III hängen nur recht lose zusammen, und I ist mit III nur durch einige wörtliche Anklänge im Innern des Verses verbunden: solche kombinierte Strophenbindung hat Reimar seit Nr. 6 nicht mehr angewendet. Diese Kunstlosigkeit muß Absicht sein: das unmittelbar vorhergehende Lied hatte der Dichter mit den Worten geschlossen: *si salie wip enspreche sine, niemer mē gesinge ich liet*. Will er hier zeigen, wie es ist, wenn er nicht *ein liet singet*, sondern sich auf das bloße *sprechen* beschränkt (s. Str. I 7 *deich iemer sprechen sol*)? In Nr. 27 erstrahlt die Responsion wieder in altem Glanz: alle zehn Zeilen haben an ihr teil, mindestens ein Reimwort kehrt (außer an einer verderbten Stelle) wieder, und das Echo ertönt mit einer Ausnahme stets an anderer Stelle; in Nr. 29 erscheint ein Novum: alle sieben Waisen sind mit Responsion bedacht, und zwar mit Reihen aus dem Aufgesang (viermal mit Z. 2. 4, einmal mit Z. 4 allein); auch erscheint der Gegenreim mit einer Ausnahme stets an anderer Stelle; ein illustratives Lied ist Nr. 30 mit seiner auf den ersten Blick verblüffenden Einfachheit: gar keine normalen und nur zwei dürftigste grammatische Reimbindungen, und im übrigen nichts als die bloße Wiederholung der Worte *frowe* (im Eingang von I 5, II 5, III 4) und *owē* (in III 6, IV 6), also ein Mittel, das seit Nr. 6 nur mehr in Nr. 26 vorübergehend verwendet worden war. Aber wie in 26 ist auch hier die Dürftigkeit gesucht: sie dient dazu, die Sprache der im Dichten ungeschulten Frau zu charakterisieren (s. Teil I S. 60).

Schon in dem ersten Frauenlied (Nr. 22) hatte Reimar eine überaus einfache Strophenform (7 Viertakter, kein klingender Ausgang, ein Auftakt) gewählt und den Satzakzent wenig sorgfältig behandelt (s. o. S. 49). Hier kommt als weiteres Mittel der Charakterisierung zum einfachen Strophenbau (6 Reihen, aus Vier- und Sechstaktern gemischt) die ärmliche und archaische Art der Responsion hinzu¹). — In Nr. 31 taucht eine Neuerung auf: die bisher mit möglichster Zurückhaltung gebrauchten grammatischen Reime erhalten die Alleinherrschaft; im übrigen erscheint das Echo stets an anderer Stelle, und alle Reihen außer der Waise haben daran teil. Nr. 32 ist wieder sehr ärmlich: ein wörtlicher Anklang (*ein wip*) verbindet den Schluß von Str. II mit dem Anfang von Str. III, ein grammatischer Reim verknüpft Str. I mit II. Sonst nur noch ein Zäsurreim (s. o. S. 47). Aber auch hier ist der Verzicht auf solchen Schmuck ein freiwilliger: Reimar sagt ausdrücklich in Str. III *do ich gesane daz ich gesunge niemer liet in minen tagen (owē alsô langez klagen!)*, *ich wæne ez noch alsô gestē*. Das Gedicht soll also kein *liet* sein, es ist ein einfaches *klagen*; so beginnt Reimar auch mit den Worten *swaz ich gesage (nicht gesinge!)*²), und deshalb wird der grammatische Reim von dem Worte *klagen(t)* gebildet. —

¹) was der Berufsdichter gegenüber der Dilettantin mit wesentlich demselben Reimvorrat zu leisten vermag, zeigt Reimar in seinen beiden Gegenstücken: in Nr. 23 (Antwort auf 22) und in Nr. 25 (Grundlage für Nr. 30). — Auch das Lied von Ulrichs Dame im Frauendienst 60, 25 ff. steht tief unter der Technik seiner eigenen Gedichte. Über seinen Strophenbau s. Plenio Beitr. 41, 55; aber einfacher als seine und Sarans wenig einleuchtenden Versuche, die Strophe als Kunstprodukt zu begreifen, scheint mir die Annahme, daß sie absichtlich kunstlos ist. Einen volkstümlichen Eindruck (Plenio) macht doch höchstens der sprichwortartige Refrain.

²) dieses behält er sich vielmehr für eine bessere Zukunft vor: *Sprache ein wip 'lā sende nôt', sô sunge ich als ein man der fröide hât. sus muoz ich trûren an den töt* (III).

In Nr. 33 zeigt sich auch die Frau sprachgewandt: alle zehn Zeilen sind mit Responsion bedacht, auch bilden die Waisen in Str. II. V ein Korn, in III. IV (mit fast gleichem Wortlaut der ganzen Reihe) ein anderes. Aber in der Aufteilung der Reime herrscht keine Konsequenz: bald treten sie an gleicher Stelle auf, bald an verschiedenen; und einmal ist keines der Reimwörter identisch mit denen des Gegenreims. — Nr. 34 ist wie in allem Übrigen auch im Punkte der Responsion eine Glanzleistung: alle dreizehn Reihen nehmen an ihr teil, die Waisen ausgenommen, von denen aber die der letzten Strophe angereimt ist; oft sind beide Reimwörter in ganz gleicher Form wiederholt; das Echo erklingt fast stets an anderer Stelle (zwei Ausnahmen), und die Fülle der Responsionen (37, worunter nur 4 grammatische!) ist größer als in irgendeinem anderen Lied unseres Meisters. — Das letzte Gedicht endlich, Nr. 35, läßt alle Reihen außer 1 an der Responsion teilnehmen, wobei ein Reimwort stets unverändert wiederkehrt; dazu tritt ein Korn (in I. IV) und viermaliger Binnenreim (in II—V). Auch treffen die Reime (außer natürlich beim Korn und in einem Zäsurreim) immer auf andere Stellen. So macht uns der Dichter den Abschied von seiner Kunst schwer.

Es erhebt sich nun die Frage, wieweit die in diesem Abschnitt vorgelegten Beobachtungen einen Anhalt gewähren, dem bisher übergangenen Lied Nr. 4, bei dem eine Einordnung auf Grund seines Inhalts nicht möglich ist, seine Stellung in der Reihe der übrigen Dichtungen anzuweisen.

Die Strophe unseres Liedes verwendet bereits zwei Waisen: das ist oben S. 48 erst von Nr. 9 ab beobachtet worden; sie enthält eine angereimte Waise, was sonst nur in Nr. 10. 14. 29. 33. 34 vorkommt (oben S. 52), sowie eine achttaktige Reihe, was anderwärts erst in Nr. 8 und 11 (häufiger erst von Nr. 15) an der Fall ist (S. 52). Mindestens zu Nr. 15 stellt sich das Gedicht auch durch die Mannigfaltigkeit seines Satzbaues, die überall den Eindruck der Monotonie vermeidet (S. 51). Der Rahmen der einzelnen Strophe ist weitgespannt: mit seinen 58 Takten (die aus vier-, sechs- und achttaktigen Reihen gebildet sind) ist das Lied eher denen der zweiten Hälfte (Nr. 16—35) zuzuweisen (s. S. 51 f.). Noch weiter wird man durch die Betrachtung der Responsionen gewiesen: in 36 Reihen finden sich nicht weniger als 17, d. i. 47·2 Prozent aller Reihen sind damit bedacht. Oben (S. 53) ist konstatiert, daß folgende Lieder mehr als 45 Prozent solcher Reime aufweisen: Nr. 8 (46·6), Nr. 25 (50·8), Nr. 29 (ebensoviel), Nr. 20 (51·1), Nr. 24 (55·2), Nr. 21 (57·1), Nr. 27 (60·2), Nr. 35 (ebensoviel), Nr. 12 (66·7), Nr. 34 (71·4). Da unser Lied sicherlich nicht in die Nähe von Nr. 8 gehört (man sehe in letzterem den kurzatmigen Stil, die ungelenke Auftaktbehandlung und den Mangel an Fluß in der Folge der Gedanken) und auch weit über Nr. 12 mit seiner archaischen Steife steht, so würden wir ihm darnach eine Stelle unter den Liedern ab Nr. 20 anzuweisen haben. Damit ver trägt sich gut die Seltenheit der grammatischen Responsionsreime: sie bilden weniger als ein Achtel der normalen Responsionsreime (2 unter 17): somit steht das Lied in der oben S. 53 angeführten Reihe (Nr. 16. 18. 21. 33. 20. 34. 35. 8. 27) auf einer Stufe mit Nr. 20, ist etwas besser als Nr. 33 (mit einem Siebentel), etwas schlechter als Nr. 34 (mit einem vollen Neuntel), gehört also auf alle Fälle auch in dieser Hinsicht unter die späteren Lieder. Zu derselben Einordnung führt auch die kunstvolle Art, mit der die Responsion sich auf alle zwölf Reihen erstreckt, stets an anderer Stelle als Echo ertönt und

mindestens eines der Reimwörter wiederholt: solche Technik zeigen von früheren Liedern nur Nr. 12 und 16; erst von Nr. 18 an wird sie bis auf gewisse oben S. 55 erklärte Ausnahmen mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gehandhabt. Auch die dreireihigen Stollen (S. 52) weisen in die späte Zeit: unser Lied teilt sie mit Nr. 23 und 33 (dazu Nr. 34 mit vierreihigen und das im übrigen ganz archaische Lied Nr. 9). Nimmt man hinzu, daß die neun trochäischen Eingänge durchaus gute Sprachbetonung zeigen (vgl. dazu S. 49 f.) und daß als besonderer Schmuck auch noch gelegentlicher Innenreim auftritt (S. 48), der nur an der Art des Reims in Nr. 23 und 34 eine Parallele hat (weit weniger kunstvoll als in letzterem, aber dafür sehr ähnlich dem in Nr. 23¹⁾), so wird man das Gedicht wohl mit ziemlicher Sicherheit in die Nähe des Liedes Nr. 23 setzen dürfen, mit dem es auch im Strophenbau weitgehende Ähnlichkeit zeigt²⁾. Auf solch späte Ansetzung führt auch der sonstige Charakter dieses Stückes: der edle Inhalt, der es zu einer Perle von Reimars Lyrik macht; die ergreifende Wirkung, die es schon bei bloßem Sprechvortrag ausübt; die weitausladende Syntax der Sätze (achtmal reicht der Satz über je drei Reihen, einmal gar über fünf). Und schließlich: der Auftrag, dem Fürsten, der im Leben die Kunst des Gesanges so geliebt hatte, die Totenklage zu singen, ist wohl nur an einen Dichter ergangen, der sich in dieser Kunst bereits als Meister bewährt hatte.

Ich nehme also an, daß die Lieder Nr. 1—3 und Nr. 5—20 vor dem Sommer 1195 entstanden sind: ob auch noch andere, weiß ich nicht zu entscheiden.

F. Reimar und ältere Minnesinger.

Die Beziehungen sind spärlich und wenig greifbar. Ich notiere:

Reimar
 daz ich in gelege alsô.
 mich diuhte es vil, ob ez der keiser wære 2 III
 der ... anders niemen sinen willen reden lât 13 IV
 din tuont mir beidiu wê:
 ich enwirde ir lasters niemer frô 16 IV
 und si vor aller werlde hân 16 V
 wâ nu getriuwer frinnde rât 18 III
 sît si mich hazzet diech von herzen minne 18 III
 Genâde ist endeliche dâ ...
 dien snoche ich niender anderswâ 24 IV
 darn gan ich nieman heiles 27 IV

Hausen
 der keiser ist in allen landen, ...
 er jâhe ez wære im wol ergangen 49, 17
 noch bezzer ist daz man ir hüete
 dan iegelicher sînen willen sprache 50, 23
 mir tete jedoch ir laster wê 48, 22
 der si vor al der werlte hât 45, 27; vgl. 47, 13
 michn hilfet dienst noch minner frinnde rât 43, 30
 ob ich die hazze diech dâ minnet ê 47, 34
 mîn herze belibet doch al dâ.
 daz snoche nieman anderswâ 51, 30
 der ir baz heiles gan 49, 27.

Auf Parallelen zwischen den Frauenliedern Reimars 22 und 33 und Hausens Lied 54, 1 ff. hat Burdach S. 119 f. bereits hingewiesen. Sie sind gleichfalls wenig zwingend. Um so

¹⁾ Nr. 23 II 9. 12 *daz ich niemer: deiz sus iemer*; Nr. 4 I 6 *daz ich niemer*; II 6 *swaz ich iemer*.

²⁾ besonders wenn man in Nr. 23 die Periode B IV als bloße Wiederholung von B III (s. o. S. 46) nicht in Betracht zieht.

mehr fallen die starken wörtlichen Anklänge auf, die sich in dem unechten (s. Teil I S. 80f.) Gedicht 192, 25 ff. finden (Burdach a. a. O.):

Pseudo-Reimar	Hausen
Dêst ein nôt 192, 25	daz ist ein nôt 54, 24
daz ist mir ein nôt 192, 37	
wan deich im holder bin	sit daz ich im holder bin
danne in al der werlte ein wîp 192, 35	danne in al der werlte ie frouwe 54, 30
daz ich sin niht ze friunde enberen wil 193, 4	und sol ich sin . . . ze friunde enbern 54, 24
ein sælic man 193, 20	ein sælic man 54, 4.

Nimmt man hinzu die engen Berührungen mit Wendungen Reimars und Walthers, auf die Burdach S. 148 und Paul Beitr. 2, 520 hingewiesen haben, sowie die gleichfalls von Burdach angezogenen Parallelen zur Stelle 192, 38 in Eilhard's Tristrant 2528. 2586, so kann die Unechtheit des Liedes kaum angezweifelt werden¹⁾.

Auch mit anderer alter Lyrik hat Reimar wenig gemein: Nr. 25 IV *wære ez al der werlte leit* = 6, 12; *owol mich danne langer naht* Nr. 9 = Dietmar 35, 20 (Schmidt S. 38); Nr. 18 III *sît si mich hazzet, diech von herzen minne*, vgl. Fenis 80, 9 *ich minne si, diu mich dû hazzet sêre*; Nr. 23 IV *si enlât mich von ir scheiden noch bî ir bestên*, vgl. Fenis 81, 22 *Mine sinne welnt durch daz niht von ir scheiden, swie si mich bî ir niht wil lân beliben*; Nr. 13 III *si ist min ôsterlicher tac* = Morungen 140, 15 f.

Im Ganzen ergeben diese kärglichen Parallelen, die zudem meist durchaus nicht auf die ältesten Lieder Reimars entfallen, den Eindruck, daß zwischen der Lyrik in der Art des Kürnberger und den Anfängen Reimars eine Lücke besteht, die durch Hausen keineswegs ausgefüllt wird.

G. Reimar und Ulrich von Liechtenstein.

Ulrich, dieser typische Nichtskönner und Dilettant — denn das ist er trotz all seinem Formalismus —, interessiert mich hier nur so weit, als seine zahlreichen groben Entlehnungen aus Reimars Liedern auf die Überlieferungsgeschichte der letzteren gelegentlich ein Licht werfen. Ich stelle eine Liste der Entsprechungen zusammen, in die alles, was bereits Schmidt, Knorr (QF. 9), Stosch (Zeitschr. 33, 124 f.) und Brecht (Zeitschr. 49, 97 ff.) beobachtet haben, nach Ausscheidung des Unsicheren übernommen und mit einem Stern hinter der Zahl von Reimars Lied gekennzeichnet ist. Die Reihung der Zitate erfolgt nach der Reihe von Reimars Liedern.

Reimar	Ulrich
daz iemer werde ein ander wîp	daz nimmer wirt noch werden kan
diu von ir gescheide minen muot 3 III ²⁾	in der werlt kein ander wîp 62, 1

¹⁾ unecht ist ferner 182, 37 *trûren . . . dem wolte ich vil schiere ein ende geben*, vgl. Johannsdorf 90, 27 *trûreliche . . . dem wil ich vil schiere ein ende geben*; 202, 25 *der daz beste gerne tuot* = Hausen 43, 9; Rugge 105, 29; 110, 13.

²⁾ so BC; aber was E bietet (*daz in der werlte kein ander wîp von ir gescheide*), stimmt genau mit Ulrichs Zitat und verdient daher um so mehr Beachtung, als BC *dehain* (nicht *ein*) lesen und Vers 5 gegen MF. viertaktig anzusetzen ist, s. o. S. 44.

Reimar

als ich (daz ich) ir nie vergaz 5 I; 6 V
 noch mir wîp geviel nie baz 6 V
 dô mir diu sorge
 sô niht ze herzen wac 10 I
 daz si niht alle haben einen muot 11 II*
 ez ist²⁾ allez an ir einen
 swaz ich fröiden haben sol 11 IV
 waz ir wille ware 12 III
 daz stêt in ir handen 13 III
 si ist min ôsterlicher tac ...
 daz weiz er wol dem nieman niht³⁾ geliegen mac
 13 III*
 ich fröu mich des daz ich ir dienen sol 14 IV
 daz mirs min sælde gan 14 V*
 deich ab ir redenden munde ein küssen mac verstelln, ... ir rōten munt,
 gît got deichz mit mir⁵⁾ bringe dan,
 sô wil ichz ... iemer heln ...
 waz tuon ich danne, unsælic man⁶⁾ 14 V*

bin ich beroubet alles des ich hân,
 fröide und al der sinne min.
 si muoz gewalt es mē an mir begân 17 II

wan daz ich des trōstes lebe 17 IV
 sît si mich hazzet, diech von herzen minne.
 waz tuon ich daz mir liebet daz mir leiden solte
 18 III
 minner ougen wunne lât mich nieman sehen 19 I
 daz ichs ie getorste biten,
 ein wîp mit alsô reinen siten 19 II*
 mir ware
 lîp und guot unmaere,
 het ich si⁸⁾ vermiten 19 II*
 Ez tuot ein leit nâch liebe wē,
 sô tuot ouch lîhte ein lîep nâch leide wol 20, VI*
 si was endelichen guot 21 IV*
 lieber bote, nu wirp alsô 22 I*
 daz ab dû verswîgen solt 22 II*
 sô bit in daz er verber
 rede, dier jungest sprach ze mir 22 IV

Ulrich

der ich nie vergaz 126, 31
 wan mir nie wîp geviel baz 516, 27¹⁾
 daz dich diu sorge min sô ringe wîgt 59, 6
 jâ hab wir all niht einen muot 615, 26
 ez ligt an in al eine ...
 aller minner freuden bejac 56, 19
 waz ir wille si 135, 27
 daz stêt allez in ir hant 126, 6
 dar zuo min ôsterlicher tac.
 daz weiz er wol, dem niemen niht geliegen mac
 56, 22
 wol mich des⁴⁾ daz ich ir dienen sol 378, 31;
 406, 20; 518, 28
 ob mirs min sælde gan 387, 15
 sâ an der selben stunt
 wolt ich dar ab ein küssen steln.
 daz solt ab dû mit triwen heln.
 sold ichz mit heile pringen dan,
 wer ware ich danne, ich sælic man⁷⁾ 50, 19.
 diu mich sô roubet sinne.
 sælde und al der vrenden min,
 waz mac ir gewalt mir liebes mēr benemen?
 399, 17.
 wan ir trōstes muoz ich leben 98, 20
 sol ab ich si minnen diu mich hazzet? sol mir
 lieben, diu mir alsô leide tuot? 399, 11
 daz man si niemen sehen lât 103, 20
 getorst er ie sô hōhe gepiten
 ein wîp mit alsô reinen siten 55, 9
 daz mir ware
 lîp unde guot unmaere,
 het er halt die pet vermiten 55, 15
 Sît man leit nâch liebe hât,
 sô sol ouch lîep nâch leide ergân 105, 1
 si was endelichen guot 415, 15
 lieber bot, nu wirp alsô 47, 17
 daz aber dû verswîgen solt 50, 2
 er sol ab solhe rede verbern 22, 3

¹⁾ natürlich ist die Stelle nach Reimar zu bessern; daß *nie* vor *baz* gehört, bestätigt auch Ulrichs spätere Rückverweisung: *ich gihe noch des ich dô jach, daz mir wîp geviel nie baz* 572, 24.

²⁾ l. *lit*? ³⁾ *nieman niht* AE und Ulrich; *man niht* b, *ich niht* C.

⁴⁾ das 378, 31 fehlende *des* ist natürlich zu ergänzen.

⁵⁾ mit *mir* A, fehlt BCE: vielleicht hat Ulrichs mit *heile* in der auch sonst unsicher überlieferten Zeile gestanden.

⁶⁾ A hat wie Ulrich *ich selic man*.

⁷⁾ im weiteren Verlaufe, 51, 7 ff., trägt Ulrich dann Walthers Polemik (Nr. 14* II) Rechnung.

⁸⁾ si b, ez E: ez bezieht sich auf das vorhergehende *biten*, stimmt also zu Ulrichs *die pet*.

Reimar

daz doch niemer mac geschehen 22 IV
 niemer al die wile ich lebe 23 III
 daz si mich noch wil versuoehen baz 23 IV
 genåde ist endeliche dā 24 IV*
 ichn siehe¹⁾ an ir noch lieben tac 24 IV
 son hān ich niht ze guoten sin 25 II
 swaz geschehen sol, daz geschicht 25 II* (vgl. 30 II)
 si hāt tugent und ēre 26 II*
 waz bedarf ich danne frōiden mē 26 III
 der mir gābe sinen rāt 28
 daz mac ze schaden komen 30 III
 ouch ist ez wol genāden wert 31 IV
 des ich nu lange hān gegert 32 II
 nein oder jā, ich enweiz enwederz dā 32 II
 und iedoch dar umbe niht
 daz ich welle minnen 33 IV
 die selben hulfen mir ez klagen 34 III
 swer wibes ēre hūeten wil,
 der bedarf vil schœner zūhte wol 34 III
 spræche ich . . . ,
 dar an begienge ich grōze unstætekeit 35 II
 hei wie mangan muot und wunderliche site
 si (die frouwen) . . . tragent 35 III

Ulrich

daz doch niemer kan geschehen 387, 12
 immer al die wile ich lebe 55, 19
 si wil dā mit versuoehen dich 308, 8
 genåde ist endelichen dā 54, 22
 so geleb ich nimmer lieben tac 55, 32
 sō het ich niht²⁾ guoten sin 129, 20
 swaz sō geschehen sol, daz geschicht 227, 21
 daz si hāt tugent und ēre 449, 21
 waz bedarf ich selden mēre 421, 1
 der uns kunde geben rāt 420, 17
 daz mac ze schaden komen 42, 14
 er diubt iuch wol genāden wert 53, 22
 und hān gegert mit triwen lange her 403, 19
 sō kan ich nein, sō kan ich jā 51, 29
 des sol er dā für haben niht
 daz ich hie welle minnen in 324, 5
 sō hūlfen mirz die biderben klagen 411, 14
 swer werdez wip erwerben wil,
 der bedarf gelückes wol 430, 30
 spræche ich . . . ,
 sō begienge ich grōze unstætekeit 55, 11
 die frouwen sint vil wunderlīch 327, 21.

Von den unechten unter Reimars Namen gehenden Liedern hat Ulrich dagegen nur wenige gekannt:

Reimar

waz dar umbe, valwet grūeniu heide? 169, 11*
 alsoher dinge vil geschicht 169, 12
 Aller sælde ein sælic wip 176, 5*
 ich was ie der dienst dīn 176, 11*
 wol im, erst ein sælic man 195, 7*
 Man sol sorgen: sorge ist guot 198, 35*
 der dien ich die selben tage.
 mīniu jār diu mūezen mit ir ende nemen,
 sō mit frōiden, sō mit klage 199, 22*
 herzeswære . . .
 mēre denne ich iemen sage 201, 16*

Ulrich

waz dar umbe, ist verschwunden uns der sumer
 555, 21
 alsoher dinge vil geschicht 21, 14
 Aller sælde ein sælic wip 383, 15
 ich was ie der dienst dīn 105, 10
 . . . von in! derst ein sælic man 113, 18
 ich wil ot alle mīne tage
 sō mit frōiden, sō mit clage³⁾
 ir einer . . . verzinsen elliu mīniu jār 61, 20
 leides . . .
 mēre dan ich iemen sage 412, 19.

Diese fünf Lieder sind also keinesfalls viel jünger als Reimars Lyrik. Für 198, 28 wird dies auch dadurch bestätigt, daß Hartmann in seiner Absage an den Minnesang einen anderen Vers dieses Gedichtes im Auge hat, wenn er 218, 27 sagt: *ir ringent umbe liep daz iuwer niht enwil*, vgl. 199, 14 *liebes des enhān ich niht, wan ein liep daz mīn niht wil* (Teil I S. 85).

¹⁾ *gesehe* BCE, *engelebte* A mit Ulrich. Auch die Nachahmung 199, 16 hat: *venne sol ich lieben tac an dem geleben*.

²⁾ Reimars *ze* gehört in Ulrichs Text.

³⁾ derselbe Vers noch 121, 30; 505, 13; 657, 8.

Aus der zuerst vorgeführten Liste ergibt sich, daß Ulrich sämtliche uns erhaltenen Lieder Reimars benutzt hat¹⁾, mit Ausnahme der Nummern 1. 2. 4 (Totenklage auf Leopold). 10. 15 (Polemik gegen Walther). 16 und 27: er hat also wohl dessen gesamte Lyrik gekannt. Die Quelle seiner Kenntnis kann nicht die Vorstufe einer unserer Sammlungen gewesen sein; denn von den Liedern, die er zitiert, fehlen in A nicht weniger als 15²⁾, in B 8³⁾, in C 2 (Nr. 11. 19), in E 10⁴⁾. Entweder hatte er also mehrere Einzelquellen vor sich, oder aber er besaß Reimars Lieder in einer Gesamtausgabe, die vielleicht chronologisch geordnet war und ihn auf die Idee brachte, einen analogen Zyklus zu dichten. Für letzteres spricht der starke Einfluß Reimars auf seinen Frauendienst, der sich in den oben angeführten Parallelen nicht annähernd erschöpft. Er tritt z. B. in den Reden Ulrichs und seiner Herrin mit dem Boten überall zutage (21, 1; 136, 20 ff.; 159, 17 ff.; 242, 3; 253, 9 ff.; 320, 29 ff.; 324, 5 ff.; 350, 8 ff.; 351, 13 ff.; 357, 5 ff. 18. 20; vgl. den Dialog 443, 8 ff.). Auch sonst stammen grundlegende Motive aus Reimars Lyrik: schon im Anfang des Verhältnisses taucht der Wunsch nach dem *bi ligen* auf (30, 1); bei der ersten Aufforderung, mit ihr zu reden, schweigt er *zaghaft* (34, 20); später (126, 12 ff.) singt Ulrich zu ihr von *bi ligen*, worauf sie droht, ihn auffordert, sie *gewerbes vri* zu lassen (127, 12 ff.), und in *zorn* (127, 29) gerät, weil er *an si der dinge gert der an si gert noch nie kein man* (128, 25 ff.); er aber erklärt, ganz wie Reimar (17 V), *ob si mir hiute ist gehaz, sô wil ich gerne dienen baz* (129, 11) und erneuert seine Bitte, worauf sie ihm wiederum zürnt *sit er der rede mich niht erlât* (136, 20); er antwortet, wieder ganz wie Reimar, mit Beteuerungen seiner *stete* (322, 1) und äußert den Wunsch, noch *vor grâwem hâre* zum Ziel zu gelangen (394, 16), sowie die Bitte um *trôst* (399, 9 ff.), sucht *helfe unde friundes rât*, weil sein langes Klagen Verdruß weckt (402, 17 ff.) und flüchtet zur *gedulde* (405, 8). Erst von 413, 9 ff. ab, wo er im Zorn aus ihrem Dienste scheidet, weicht er von dem Vorbild Reimars ab. Es ist daher durchaus möglich, daß Reimars Zyklus den Epigonen zu der poetischen Ausgestaltung seiner Liederreihe, die ja auch in historischer Folge angeordnet ist (Brecht S. 31 f.), angeregt hat.

H. Der Zyklus und die Reihenfolge in den Handschriften.

Die Art, wie die Lieder in den einzelnen Handschriften gereiht sind, hätte wohl nie dazu geführt, den Zyklus zu ermitteln. Wohl aber lassen sich, nachdem die Betrachtung des Inhalts die Chronologie der Lieder ergeben hat, einzelne Reste chronologischer Anordnung vielleicht noch in den verschiedenen Handschriften nachweisen.

So bilden die Lieder Nr. 1. 2. 3 in B (1. 2—5. 6—8) und C (1—3. 4—7. 8—10) den Anfang der ganzen Sammlung. Ferner folgen Nr. 7. 5. 6 (in dieser Reihung!) in b (49—51. 52—56. 57—61) und in C (92—94. 95—99. 100—104) aufeinander⁵⁾. Ebenso

¹⁾ und zwar recht ungleichmäßig: mit 42, 14 beginnt die Benutzung; von hier bis 62, 1 finden sich 16 Zitate; von 98, 20—135, 27 bloß 8; das nächste Zitat steht erst 227, 21; dann folgen ganz isolierte (308, 8; 327, 21); von 378, 31 bis 449, 21 finden sich 15; von da ab nur mehr ganz vereinzelt (516, 27; 518, 28; Frauenbuch 615, 26).

²⁾ 3. 6. 7. 8. 9. 11. 17. 19. 21. 22. 28. 30. 32. 33. 35.

³⁾ 8. 11. 26. 28. 31. 32. 33. 34.

⁴⁾ 5. 7. 8. 9. 17. 28. 30. 33. 34. 35.

⁵⁾ Nr. 5. 6 sind Pendants, s. o. S. 29 f. und 44 Anm. 5.

stehen Nr. 12. 10 und 9 (in dieser Reihung!) in B (13. 14—16. 17) und C (14 und 19. 20—24. 25) beieinander. Nr. 16 und 18 überliefert A (34—37. 38—42) zusammen. Nr. 20 und 18 (in dieser Reihung) bietet C (45—48 sowie 60 und 61. 62—67), Nr. 20 und 23 finden sich in A (19—21. 22—26) beisammen, während b (6—10. 11—13) sowie C (40—44. 45—48 sowie 60 und 61) und E (322—25. 326—31) die umgekehrte Anordnung haben. Nr. 21 und 22 stehen in E in richtiger Folge (223—28. 229—33). Nr. 24 geht in A der Nr. 20 unmittelbar vorher (15—18. 19—21), ebenso Nr. 26 der Nr. 25 (62—64. 65—68), während E wieder Nr. 27 unmittelbar auf Nr. 25 folgen läßt (311—16. 317—21) und in C Nr. 27 direkt vor Nr. 24 steht (26—30. 31—34).

Diese Spuren sind allerdings spärlich, aber doch wohl zu zahlreich, als daß der Zufall dabei gewaltet haben könnte.

I. Die unechten Lieder in Hinblick auf die Rhythmik der echten und auf den Inhalt des Zyklus.

Aus dem Nachweis des Zyklus wie aus der Untersuchung von Reimars Rhythmik ergeben sich gelegentlich weitere Gründe gegen die Echtheit der von mir im ersten Teil S. 65 ff. verworfenen Lieder.

36, 5—22 (S. 65. 82)¹⁾. Schema:
$$\begin{array}{l} - 4 a \text{ ' } | - 4 b \text{ ' } : \\ - 4 a \text{ ' } | - 4 a \text{ ' } \\ - 4 \beta \text{ ' } | - 4 w \text{ ' } - 4 \beta \text{ ' } \end{array}$$

Eine neunreihige aus lauter Viertaktern aufgebaute Strophe hat Reimar sonst nicht; am nächsten kommt noch Nr. 12.

36, 23—33 (S. 66 f.). Schema:
$$\begin{array}{l} - 4 a \text{ ' } | - 4 b \text{ ' } : \\ - 4 a \text{ ' } | \wedge 4 w^1 \text{ ' } - 4 a \text{ ' } \\ \wedge 4 w^2 \text{ ' } | - 4 \beta \text{ ' } \\ - 4 w^3 \text{ ' } | - 4 \beta \text{ ' } \end{array}$$

Von Reimars Liedern ist Nr. 10 im Bau verwandt, hat aber neben den Viertaktern auch Sechstakter.

103, 35—106, 23 (S. 66). Schema:
$$\begin{array}{l} - 4 a \text{ ' } | - 4 b \text{ ' } : \\ - 4 a \text{ ' } | - 4 a \text{ ' } \\ - 4 \beta \text{ ' } | - 4 w \text{ ' } | 4 \beta \text{ ' } \end{array}$$

Über die durchgehenden Viertakter s. o. zu 36, 5. Im Rahmen des Zyklus sind die Strophen undenkbar.

109, 9—110, 25 (S. 67 ff.). Schema:
$$\begin{array}{l} - 4 a \text{ ' } | - 6 b \text{ ' } : \\ - 6 a \text{ ' } | - 6 a \text{ ' } \\ - 4 \beta \text{ ' } | - 6 \beta \text{ ' } | - 6 \beta \text{ ' } \end{array}$$

Am nächsten im Bau steht Nr. 1. Für den Zyklus kommt auch dieses Lied nicht in Betracht, und für die allererste Zeit Reimars ist es zu jung.

168, 30—169, 8 (S. 71). Schema:
$$\begin{array}{l} \wedge 6 a \text{ ' } | - 4 b \text{ ' } : \\ \wedge 4 a \text{ ' } | \wedge 8 a \text{ ' } \end{array}$$

¹⁾ die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf Teil I dieser Untersuchungen. — Die vier, Reimar jetzt wohl allgemein abgesprochenen Lieder 103, 3—34; 106, 24—109, 8 übergehe ich wieder wie in Teil I.

Diese Strophen könnten nach ihrer einfachen Form, dem Fehlen der Responsion, dem von resignierten Betrachtungen ganz freien Inhalt und der abgehackten Diktion nur vor den Zyklus gehören, zu den allerältesten Liedern Reimars. Dazu aber fehlt es ihnen doch an archaischen Vorstellungen. Auch spricht der Verfasser wie einer, dessen Stimmung bereits die Teilnahme der *liute* erregt. Auffallend ist auch, daß die erste Stollenreihe mehr Takte hat als die zweite, s. zum folgenden Lied.

169, 9—38 (S. 71 ff.). Schema:

$$\begin{array}{l} \overline{\Lambda} \ 6 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 4 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} : \\ \overline{\Lambda} \ 4 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 6 \ a \ \underline{\underline{\cdot}}. \end{array}$$

Im Rhythmus fällt auf, daß der Ausgang der ersten und dritten Reihen leichtklingend ist (ich wenigstens vermag ihn schwerklingend nicht vorzutragen), worauf dann ein unterfüllter Takt folgt: das ist bei Reimar, soviel ich sehe, niemals der Fall: er würde die Kadenz schwerklingend gestalten. Auch hat die erste Stollenreihe weniger Takte als die zweite: Reimar hat das nur in Nr. 5, wo er aber ein Gegenstück zu Nr. 6 beabsichtigte.

176, 5—177, 9 (S. 73 f.). Schema:

$$\begin{array}{l} \overline{\Lambda} \ 4 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 2 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 4 \ c \ - \ \underline{\underline{\cdot}} : \\ \overline{\Lambda} \ 4 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 4 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \\ \overline{\Lambda} \ 4 \ w \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 4 \ \beta \ \underline{\underline{\cdot}} \quad \overline{\Lambda} \ 4 \ \beta \ \underline{\underline{\cdot}}. \end{array}$$

Eine so glatte Technik hat der schwerringende Reimar nie gewonnen. Außerdem verwendet der unbekannte Dichter die Anfangs- und Endresponsion, die sich bei Reimar in den späteren Liedern — und nur die letzte Periode Reimars könnte hier in Frage kommen — fast niemals findet. Schließlich verträgt sich der Inhalt der beiden letzten Strophen mit den im Zyklus gemachten Voraussetzungen nicht, denn so schüchtern und wunschlos war Reimar nicht gewesen, der doch durch die Absicht, sich einen Kuß zu stehlen, und durch die wiederholte Bitte um *bî ligen* den Unwillen der Geliebten erregt hatte.

180, 28—181, 12 (S. 74). Schema:

$$\begin{array}{l} \overline{\Lambda} \ 6 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 6 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \\ - \ 6 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 6 \ a \ \underline{\underline{\cdot}} \\ \overline{\Lambda} \ 6 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad \overline{\Lambda} \ 6 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \\ \overline{\Lambda} \ 6 \ c \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad \overline{\Lambda} \ 6 \ c \ \underline{\underline{\cdot}}. \end{array}$$

Der Mangel der Responsion (außer der Anfangsresponsion: *fröide* in I 1 und II 1), das Fehlen der Dreiteiligkeit und die Durchreimung wurden schon im ersten Teil hervorgehoben. Auch wäre es, wenn das Lied dem Zyklus angehört, merkwürdig, daß Reimar nirgends eine Anspielung auf den Kreuzzug, dessen Teilnehmer er nach dem unmittelbar folgenden Lied gewesen wäre, angebracht hätte.

181, 13—182, 13 (S. 74 f.). Schema:

$$\begin{array}{l} - \ 4 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 4 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} : \\ - \ 6 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 8 \ a \ \underline{\underline{\cdot}} \\ - \ 4 \ w^1 \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 4 \ \beta \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \\ - \ 4 \ w^2 \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 4 \ \beta \ \underline{\underline{\cdot}}. \end{array}$$

Der Inhalt hat, wie eben bemerkt, im Zyklus keinen rechten Platz, ebenso paßt die Anfangsresponsion nicht zu den späteren Liedern, zu denen die Strophen nach der sonstigen Responsion wie nach der guten Sprachbehandlung gestellt werden müßten.

182, 14—33 (S. 75). Schema:

$$\begin{array}{l} \overline{\Lambda} \ 6 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 6 \ a \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \\ \overline{\Lambda} \ 4 \ b \ - \ \underline{\underline{\cdot}} \quad | \quad - \ 6 \ b \ \underline{\underline{\cdot}}. \end{array}$$

Die Form der einfach gebauten, unstolligen und durch keinerlei Responsionen verknüpften Strophen steht in merkwürdigem Widerspruch mit dem verhältnismäßig modernen Ausdruck, der neben dem Einfluß Morungens auch an den Wolframs denken läßt. So bewegt sich das Ganze für den Anfang von Reimars Tätigkeit zu sehr in ausgefahrenen

Geleisen, für den späteren Reimar hat es viel zu wenig Kunst; auch paßt die Stimmung nicht in den Zyklus.

182, 34—183, 8 und 183, 9—32 (S. 75 f.). $\Lambda \quad 4 a \text{ — } | \text{ — } 6 b \text{ — } :$
 Schema: $\Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — } 8 a \text{ — } \text{ — }.$

Im Strophenbau erinnert das Lied an Reimar Nr. 30. Aber dieser hat nie für zwei verschiedene Lieder den gleichen Ton verwendet; ebensowenig kehrt je derselbe Ton bei Walther wieder, wenn keine Parodie vorliegt. Auch ist die Oberflächlichkeit in Trauer und Trost ganz gegen Reimars Art.

183, 33—184, 30 (S. 76). Schema: $\text{ — } 4 a \text{ — } | \text{ — } 4 b \text{ — } : |$
 $\text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — } 2 a \text{ — } \text{ — }.$

Nach Stimmung und Inhalt müßte es ein Jugendlid Reimars sein; auch läßt es sich in den Zyklus nicht einreihen; die gute Responsion aber würde es unter die späteren Lieder verweisen.

184, 31—185, 26 (S. 76). Schema: $\Lambda \quad 6 a \text{ — } \text{ — } 4 b \text{ — } :$
 $\Lambda \quad 6 a \text{ — } \text{ — } 4 w \text{ — } \text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — }.$

Wieder ist die erste Stollenreihe der zweiten an Zahl der Takte überlegen, s. o. zu 168, 30; 169, 9. Nach dem Inhalt (185, 5 *nû gât ûz, grâwîu hâr*) müßte das Lied später gedichtet sein als Reimars Nr. 17 IV (*ir gewalttes wurde ich grâ*). Dazu paßt aber weder die unregelmäßige Responsion noch die Beziehung auf eine lange Abwesenheit in der Fremde.

185, 27—186, 18 (S. 77 ff.). Schema: $\Lambda \quad 6 a \text{ — } | \text{ — } 4 b \text{ — } : |$
 $\Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — } 4 w \text{ — } | \text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — }.$

Auch dieses Lied könnte nach seinem Inhalt nur eines von den späteren Liedern des Zyklus sein, etwa um Nr. 16 herum; dem widerspricht aber die Verworrenheit der Gedanken und die mangelhafte Technik. Zudem ist der Ton fast = Walther 72, 31. Über das Verhältnis zu Carmina Burana 128^a s. Burdach S. 165; Plenio Beitr. 42, 188 Anm. 4.

190, 27—191, 6 (S. 79). Schema: $\Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — } \Lambda \quad 4 b \text{ — } \text{ — } \Lambda \quad 4 c \text{ — } : |$
 $\Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — } \Lambda \quad 6 w \text{ — } \text{ — } \Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — }.$

Diese Strophenform hat bei Reimar nichts Vergleichbares. Auch ist die Responsion auf den Anfang und auf die Waisenzeile beschränkt. Das hat Reimar bald aufgegeben; zu seinen frühesten Liedern paßt aber die glatte Ausdrucksweise wiederum nicht.

191, 7—33 (S. 79). Schema: $\text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — } 4 b \text{ — } : |$
 $\text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — } 4 b \text{ — } \text{ — } 2 a \text{ — } \text{ — } 2 a \text{ — } \text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — } 4 b \text{ — } \text{ — }.$

Ob der Bau stollig ist oder nicht, bleibt hier zweifelhaft, bei Reimar nie. Auch die Durchreimung spricht gegen Reimars Autorschaft; dieser hat bei neunreihigen Strophen stets das Reimschema $a b | a b | a a | \dots$ und niemals so einfache Taktzahlen. Die Responsion ist dürftig (Str. II hängt nur durch *bin* mit I 8 *sîn* zusammen). Dabei würde aber der Liebeskummer, den Reimar übrigens nie so spielerisch ausdrückt, auf eine spätere Zeit deuten.

191, 34—192, 24 (S. 79 f.). Schema: $\Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — } 4 b \text{ — } : |$
 $\Lambda \quad 4 a \text{ — } \text{ — } 4 w \text{ — } | \text{ — } 4 a \text{ — } \text{ — }.$

Die Strophenform ist bis auf die Auftakte in der Reihe 2. 4. 7 identisch mit Reimar Nr. 22 (178, 1); auf entsprechende Töne bei Adelnburg und Hartmann hat schon Burdach S. 166 f. hingewiesen. Die zahlreichen Responsionen würden das Lied in die spätere Zeit Reimars stellen; dem widerspricht aber der starke Einschlag altväterischer Spruchdidaktik

in Gedanken und Ausdruck. Wenn die Behauptung (*ich*) *gestên doch likter frô dan in der welte ein ander man* aus dem Munde des älteren Reimar gekommen wäre, so hätten ihn die Leute mit Fug ausgelacht: ér läßt nie einen Zweifel darüber, daß sein Frohsinn nur der des Resignierenden ist.

192, 25—193, 21 (S. 80 f.). Schema: $\overline{\Lambda} \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad - \ 6 \ b \ \acute{\cdot} \ : \quad |$
 $\overline{\Lambda} \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 6 \ w \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \ .$

Der Ton nächst verwandt mit Reimar Nr. 7, wo nur mehr Trochäen und *a* statt *w*. Nach den ausgedrückten Empfindungen müßte dies das allerletzte der Lieder von Reimars Herrin sein, also nach Nr. 33 fallen. Dazu würde der Innenreim und die gute Respon- sion wohl passen, keineswegs aber die ungelenke Ausdrucksweise und die starke Benutz- ung älterer Literatur.

193, 22—194, 17 (81 f.). Schema: $- \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ b \ \acute{\cdot} \ : \quad |$
 $\overline{\Lambda} \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ b \ \acute{\cdot} \ .$

Durchreimung (über eine entsprechende Strophe der Carmina Burana s. Burdach S. 167) und die geringe Respon- sion (Str. IV ist isoliert) verstärken die Bedenken gegen Reimars Autorschaft, zumal der Dichter bereits *sô vil . . . geklaget* hat, *daz ez versmâht den kinden*, und mit dem Selbstgefühl des Mannes, auf dessen Sang die Welt Wert legt, spricht (Str. III; vgl. Paul Beitr. 2, 521 f.). Das würde nur auf den gereiften Reimar zutreffen, dem man aber die technische, gedankliche und sprachliche Unbehilflichkeit un- möglich zutrauen kann.

194, 18—33 (S. 82). Schema: $- \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 6 \ b \ \acute{\cdot} \ : \quad |$
 $- \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 6 \ \beta \ \acute{\cdot} \quad |$
 $- \ 6 \ \beta \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \ .$

Der Mangel der Respon- sion steht, wenn man an Reimar denkt, in Widerspruch mit der vortrefflich durchgearbeiteten Sprache, über die Reimar só nicht verfügte, als das im Zyklus besungene Verhältnis an- hob: auf solchen Anfang deutet aber der Inhalt.

195, 3—9^e (S. 82 f.). Schema: $\overline{\Lambda} \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad \overline{\Lambda} \ 6 \ b \ \acute{\cdot} \ : \quad |$
 $\overline{\Lambda} \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad \overline{\Lambda} \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \ .$

Der Ton erinnert stark an Reimar Nr. 35 (170, 36); Durchreimung und Fehlen der Respon- sion rücken es von seinen Liedern ab. Für den jungen Reimar ist die Sprache zu glatt und ölig, für den späteren die Empfindung zu einfältig.

195, 37—196, 34 (S. 83 f.). Schema: $\overline{\Lambda} \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 6 \ b \ \acute{\cdot} \ : \quad |$
 $\overline{\Lambda} \ 6 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad \overline{\Lambda} \ 10 \ a \ \acute{\cdot} \ .$

Die Dame des Zyklus kann dieses Lied nach all seinen Voraussetzungen unmöglich gesungen haben. Es könnte also nur ein Lied aus der allerersten Zeit Reimars, aus der seiner *unstete*, in Frage kommen. Aber ging man damals schon *bluomen brechen uf der heide* (Str. IV)?

198, 4—27 (S. 84). Schema: $- \ 4 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ b \ \acute{\cdot} \ : \quad |$
 $- \ 2 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ \beta \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 2 \ a \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ \beta \ \acute{\cdot} \quad |$
 $- \ 4 \ \gamma \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ \delta \ \acute{\cdot} \quad |$
 $- \ 4 \ \gamma \ \acute{\cdot} \quad | \quad - \ 4 \ \delta \ \acute{\cdot} \ .$

Der Ton zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit Nr. 24. Nach der meisterhaften Reimtechnik, der glatten Form und der fließenden Sprache müßte es, wenn schon, so doch

¹⁾ der Zehntakter läßt sich ohne Gewalt nicht weiter zerlegen.

ein ganz spätes Lied Reimars sein. Aber zur Herrin des Zyklus paßt der Inhalt der Frauenstrophe ganz und gar nicht.

198, 28—199, 24 (S. 84 f.). Schema: $\begin{array}{c} \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \\ \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \end{array} \quad \begin{array}{c} \wedge \quad 4 b \quad \acute{} \\ \wedge \quad 6 w \quad \acute{} \end{array} \quad | \quad \begin{array}{c} \wedge \quad 4 a \quad \text{—} \\ \wedge \quad 4 a \quad \text{—} \end{array}$.

Im Bau erinnert die Strophe an Reimar Nr. 13. Aber der Trommelrhythmus, zu dem man ohne weiteres den Takt schlagen kann, ist durchaus gegen seine Art. Und vor allem: wenn Reimar dem Liebeskummer gegenüber so robust empfunden hätte, wie viele Lieder des Zyklus hätte er singen können?

199, 25—201, 11 (S. 85). Schema¹⁾: $\begin{array}{c} \wedge \quad 2 a \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 2 a \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 4 b \quad \acute{} \\ \wedge \quad 2 c \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 2 c \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 4 b \quad \acute{} \\ \wedge \quad 2 a \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 3 a \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 3 \beta \quad \text{—} \\ \acute{} \quad 3 \beta \quad \text{—}, \quad \acute{} \quad 5 \beta \quad \text{—} \end{array}$.

Der Ton ist absolut unreimarisch. Im übrigen würde die komplizierte Strophe mit ihren Innenreimen, die meisterhaft ungezwungene Einfügung der Sprache in den Rahmen von Vers und Reim das Lied unter die allerletzten des Zyklus einreihen. Wie soll aber dessen Herrin so empfunden und gesungen haben wie hier?

201, 12—32 (S. 85 f.). Schema: $\begin{array}{c} \text{—} \quad 4 a \quad \acute{} \quad \text{—} \quad 4 b \quad \acute{} : \\ \wedge \quad 6 a \quad \acute{} \quad \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \quad \text{—} \quad 6 a \quad \text{—} \end{array}$.

Dieses Lied hat von allen unechten am meisten von Reimars Art. Aber das Fehlen der Responsion warnt davor, es den ersten Liedern des Zyklus, zu denen man es stellen würde, anzureihen.

202, 25—203, 9 (S. 88 f.). Schema: $\begin{array}{c} \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \quad \wedge \quad 4 b \quad \acute{} : \\ \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \quad \wedge \quad 8 a \quad \acute{} \end{array}$.

In Nr. 27 1 hatte Reimar geklagt, daß er unter der Entfremdung der Geliebten schon nahezu ein ganzes Jahr zu leiden habe (*sol ich der volle ein jâr unncere sin*). Im vorliegenden Gedicht (Str. IV) erklärt der Verfasser: *wande ich hân mich fröide versümet lenger denne ein ganzes jâr*. Demnach müßte es nach Nr. 27 fallen: dazu paßt der simple Inhalt in keiner Weise.

203, 10—23 (S. 87). Schema: $\begin{array}{c} \text{—} \quad 4 a \quad \acute{} \quad \text{—} \quad 4 b \quad \acute{} : \\ \text{—} \quad 4 a \quad \acute{} \quad \text{—} \quad 4 a \quad \acute{} \quad | \quad \text{—} \quad 4 a \quad \text{—} \end{array}$.

Der Ton ist nahe verwandt mit Nr. 22. Nach dem Inhalt und der Form müßte es zu den allerältesten gehören, wo Reimar noch nicht Reimar ist, also noch vor Nr. 1.

203, 24—204, 14 (S. 87). Schema: $\begin{array}{c} \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \quad | \quad \wedge \quad 4 b \quad \acute{} : \\ \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \quad | \quad \wedge \quad 4 a \quad \acute{} \quad | \quad \wedge \quad a \quad \text{—} \end{array}$.

Im Ton ist allenfalls Nr. 17 vergleichbar. Aber die Herrin des Zyklus ist kein *frouwekin*, das beim Ballspiel *kindes spot* treibt und, von *megden* umdrängt, Stöße und einen Sturz riskiert²⁾. Für die früheren Zeiten dagegen, in denen man es dem Dichter *erbôt rehte als er ez wolde* (Nr. 23 I), ist die ganze Stimmung des Liedchens zu modern-schalkhaft.

Auf die schon in Minnesangs Frühling in den Anhang verwiesenen Strophen (Teil I S. 87 f.) brauche ich wohl nicht mehr einzugehen.

¹⁾ s. Plenio Arch. 136, 18; Beitr. 42, 443 ff.; 43, 90.

²⁾ man beachte auch das Fehlen der Responsion.

Inhaltsverzeichnis.

II. Teil.

Die Reihenfolge der Lieder.

	Seite
Vorrede	3
A. Einleitung. Die Reihenfolge der Lieder Nr. 18—35	7
B. Die Reihenfolge der Lieder Nr. 5—17	29
C. Zusammenfassung	39
D. Die Lieder 1—3 und die Totenklage	42
E. Die Totenklage und ihre Stellung in der Entwicklung von Reimars Kunst	43
F. Reimar und ältere Minnesinger	57
G. Reimar und Ulrich von Liechtenstein	58
H. Der Zyklus und die Reihenfolge in den Handschriften	61
I. Die unechten Lieder in Hinblick auf die Rhythmik der echten und auf den Inhalt des Zyklus	62
