

Das Kürenberg=Liederbuch nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung.

II.

Wenden wir uns nach dieser vorbereitenden Arbeit nunmehr zur Kritik der überlieferten Anordnung der Lieder,* so hat schon der erste kritische Herausgeber, Wilhelm Wackernagel, erkannt, dass die hs. Überlieferung auch hierin manches Falsche aufweist. Er versuchte Fundgruben I, 263 ff. ohne nähere Begründung die folgende Anordnung, nachdem er die erste Strophe hinter „minnen“ geteilt und die beiden Hälften als unvollständige Lieder bezeichnet hatte, deren erstem (1, 1—5) der Schluss, deren zweitem, (1, 6—9) der Anfang fehle, (nachdem er ferner die 2. Strophe auf 8 Halbzeilen reduciert hatte):

1, 1—5* —* 1, 6—9 — (10 + 11 + 2) — 3 — (4 + 12 + 15) —
5 — 6 — (7 + 8 + 9) — 13 — 14.

Von der Hagen, welcher in seinem Abdruck Minnesinger I, 97—98 die Anordnung der Handschrift beibehalten hatte, hat sich später Minnesinger IV, 109—110 mit der einzigen Abänderung, dass er die Strophe 5 (wip unde vederspil) vor 8 setzte, der Wackernagelschen Gruppierung nicht nur unterworfen, sondern seinen Vorgänger noch darin zu überbieten gesucht, dass er die so umgestellten Strophen als mehrere Auftritte einer kleinen Liebesgeschichte, „die lose und romanzenhaft aneinandergereiht wären“, bezeichnet.** Wie man freilich in der Entwicklung eines einzigen Liebesverhältnisses den Ritter unterbringen kann, welcher vor den Zumutungen der Dame flieht (Str. 12) und dann wieder nachts die Geliebte aufsucht (Str. 5), wie die Dame, die, nachdem sie vorher stürmisch die Vereinigung mit dem Geliebten gefordert hat (Str. 4), dann wieder beim blossen nächtlichen Gedenken an ihn in jungfräulicher Scham errötet (Str. 6), — das überlässt von der Hagen dem kopfschüttelnden Leser. Bis auf Neubourg, der Germ. 30,79 sich von der Hagens Ansicht anschliesst und auch für alle 15 Strophen mit einem Ritter und einer Geliebten auskommt, ist dieser ganz unhaltbare Versuch auch nicht wieder unternommen worden.

Bei genauerer Betrachtung wird man aber nicht nur diese beiden Übertreibungen der Konstruktionen Wackernagels, sondern auch die Sondergruppen, die er gebildet hat, als nicht

* Vergleiche zu diesem Abschnitt die Gegenüberstellungen der Strophen im ersten Teil dieser Arbeit, Progr. des F. Gymn. zu Arnstadt 1900 S. 3—6.

** V. d. Hagen ordnet: 1 — 10 — (11 + 2 + 3) — 4 — 12 — 5 — (6 + 7) — 15 — (8 + 9) — (13 + 14).

in sich zusammenhängend verwerfen müssen. Nur die eine Erkenntnis, dass Strophe 4 (MF 8,1 ff) und 12 (MF 9,29 ff) zusammengehören und also einen Wechsel bilden, ist seitdem nicht mehr ernstlich angefochten worden. Auch Scherer Zs. f. d. Alt. 17,575 schliesst sich Wackernagel hierin an, macht sich dann aber zum Anwalt der hs. Anordnung, indem er bemerkt, dass der Ordner des Kürenberger Liederbuchs offenbar das Prinzip verfolgt habe, die Frauenstrophen voranzuschicken und die Männerstrophen nachfolgen zu lassen. Seine eigene Beobachtung S. 576, dass sich eine ähnliche Häufung nirgends finde, beirrt ihn dabei nicht. Die Durchbrechung dieses angeblichen Ordnungsprinzips durch die dialogische Strophe 8,9 ff „Iô stuont ich nehtint spâte“ erklärt er dadurch, dass diese kein ursprünglicher Bestandteil der Sammlung gewesen sei, sondern dass ein späterer Besitzer, durch den ganz ähnlichen Anfang der Strophe 8,1 ff. „Ich stuont mir nehtint spâte“ veranlasst, sie aus Erinnerung daneben an den Rand geschrieben habe. Ein späterer Abschreiber habe sie dann in den Text hinter jene Strophe eingerückt. Nach Abzug dieser dialogischen Strophe blieben 14 Strophen übrig, wobei sich dann Scherer der nach den Anschauungen der Lachmannschen Schule durch 7 teilbaren Strophenbestände der Nibelungen erinnert und zu dem Schlusse kommt, dass die Kürenberger-Sammlung aus einem Blatte vom Format der Nibelungenliederbücher mit 28 Zeilen auf der Seite bestanden habe. Auch Paul PBrB 2,414 gibt die Möglichkeit des von Scherer herausgefundenen Ordnungsprinzips durchaus zu. Neubourg ist dann der erste, welcher mit seiner Erklärung von Strophe 2 des ersten Kürenbergertons als Männerstrophe Scherer entgegentritt. Da er jedoch die aus der entgegengesetzten Auffassung der Strophe (als Frauenstrophe) hervorgegangene Textbesserung Wackernagels „u m b alle andere man“ beibehält, so kommt er zu einer sehr sonderbaren Übersetzung des Schlusses („dass es mit meiner Freude an allen Männern hier aus ist, dass ich keinen Frieden mehr mit den Spielverderbern haben mag.“ Germ. 30,80), die im Verein mit der sonstigen Sonderbarkeit seiner Interpretation des Liederbüchleins als Ganzen nicht geeignet war, seiner Auffassung Anerkennung zu verschaffen.

Neuerdings nahm nun Joseph nicht nur Neubourgs Versuch planmässiger wieder auf, indem er das Hindernis durch eine anderweite Emendation jener letzten Zeile MF 7,18 zu beseitigen suchte, sondern er fand bei systematischer Durchforschung der Strophen des zweiten Tones auch, dass die unbestritten als Wechsel angenommenen Strophen 8,1 und 9,29 innerhalb der Männer- und Frauenstrophen dieses Tones den selben Platz einnehmen, nämlich den zweiten. Diese Entdeckung veranlasste ihn nun auch, Strophe 1 der Frauenreihe des 2. Tones (7,19) mit Strophe 1 der betr. Männerreihe (9,21) zu vergleichen, und nachdem er auch diese als Wechsel erkannt hatte, auch die nach Ausscheidung der dialogischen Strophe und des zweistrophigen Falkenliedes noch verbleibenden 3 Frauenstrophen den letzten 3 Mannesstrophen gegenüber zu stellen und gleichfalls sämtlich als Wechsel zu deuten.

In der ursprünglichen Handschrift waren nach Joseph diese 5 Wechselstrophen des 2. Tones noch alle vereinigt, jede Männerstrophe rechts neben der entsprechenden Frauenstrophe (S. 26. 28), wohl auf eine einzige Seite geschrieben, wie ja noch heute in C alle 15 Strophen auf einer Seite stehen. Mehr als den Wechsel des ersten Kürenberger Tones und diese fünf Wechsel des zweiten Tones habe das ursprüngliche Kürenbergliederbuch nicht enthalten. Das Einrücken der dialogischen Strophe erklärt Joseph ebenso wie Scherer durch den sehr ähnlichen Anfang der vorhergehenden Strophe und ihr Verbleiben unter den Frauenstrophen durch

die Schlussworte: „Sô sprach das wip“, welche verleiten konnten sie als reine Frauenstrophe anzusehen. (S. 26.)

Ähnlich sei es mit dem Falkenlied ergangen. In der ursprünglichen Handschrift habe die letzte Mannesstrophe MF 10,17 „wip unde vederspil“ ja mit der Frauenstrophe 9,13 „Ez gât mir vonne herzen“, vor welcher jetzt das Falkenlied stehe, einen Wechsel gebildet. Der Anfang des Falkenliedes „Ich zôch mir einen valken“ 9,33 habe nun den Besitzer der Handschrift, der sich des Liedes erinnerte, dazu geführt, dasselbe neben diesen Wechsel an den Rand zu schreiben, da es sich in beiden Fällen 9,33 und 10,17 um gezähmte Falken handele.

Beim Auseinanderziehen der Wechselgesänge durch einen späteren Schreiber, der Mannes- und Frauenstrophen schied, weil er ihr gegenseitiges Zueinandergehören nicht ahnte, sei das Lied vor die den Wechsel beginnende Frauenstrophe eingerückt worden und dadurch an seinem jetzigen Platze soweit von der Mannesstrophe getrennt, die eigentlich den Anlass zu seiner Einschlebung gegeben hätte. — (S. 27.)

Die Ordnung der 5 Wechsel des 2. Tones hintereinander aber sei nach den Stichworten der Anfangszeilen erfolgt und auch der erste Wechsel des 2. Tones mit dem einzigen Wechsel des 1. Tones durch das Stichwort der Mannesstrophe dieses Tones verbunden. Es gebe das in der ursprünglichen Sammlung folgende Reihe von Anfangszeilen:

- I B,1 Wes manest du mich leides
- II A,1 Leit machet Sorge
- III A 1 Ich stuont mir nehtint spâte
- IV A 1 Swenne ich stân aleine
- V A 1 Ez hât mir an dem herzen
- VI A 1 Ez gât mir vonne herzen.

Diese mehr äusserlichen Momente, die hier vorgeführt sind, haben auf den ersten Blick etwas sehr Bestechendes, und man wird Joseph die Möglichkeit, dass es sich bei der Anordnung und Umordnung des Ganzen so zugetragen haben könne, gern zugeben wollen, — aber man wird seine Entdeckung erst für besiegelt halten, wenn er in der Lage ist, die inneren Zusammenhänge zwischen den in Frage stehenden Frauen- und Mannesstrophen so klarzulegen, dass an ihrer jedesmaligen Zusammengehörigkeit als Wechsel nicht gezweifelt werden kann. Prüfen wir selbst nach.

I. Für 7,1 ff + 7,9 ff hat nun schon Neubourg Germania 30,80 richtig erkannt, dass der Botenauftrag der Frau 7,8 ‚man in‘ und die Antwort des Mannes 7,10 ‚wes manest du mich‘ sich wie Frage und Antwort verhalten. Weitere Parallelen sind

- 7,1 vil lieben friunt verliesen
- 7,10 unser zweier scheiden
- 7,14 verliuse ich dine minne.

Die Themen, in 7,1 ff Bemühen der Dame, den Verlust des Geliebten abzuwenden, in 7,9 ff die Versicherung des Mannes, lieber sterben zu wollen, als den Verlust der Geliebten zu erleben, ergeben einen so engen Zusammenhang, dass Neubourgs Entdeckung wohl als gesichert betrachtet werden kann.

II. Auch in 7,19 ff + 9,21 ff fehlt es nicht an entsprechenden Anklängen.

- 7,19 leit machet sorge
- 9,23 lieb unde leit
- vil liebe wünne
- 7,21 eines hübschen ritters
- 9,27 wan minnestu einen bösen

7,23 daz mir den benomen hânt
die merker und ir nît

9,25 die wîle unz ich das leben hân
sô bist du mir vil lieb

Auch zwischen den Themen, in 7,19 ff (Herzeleid der Dame wegen des verlorenen Geliebten) und 9,21 ff (Angebot eines Ritters, Leid und Freude mit ihr zu teilen), liesse sich ein inhaltlicher Zusammenhang annehmen. Direkt an einen bestimmten Adressaten, wie im vorigen und nächsten Paar, war ja die Äusserung der Dame nicht gerichtet. Aber der Ritter mag auf irgend welche Weise den Kummer der Dame vernommen, vielleicht ihre Liebesseufzer belauscht haben, und er kann, seines eigenen Wertes bewusst, wirklich aufrichtig gewillt sein, ihr einen gleichwertigen Ersatz zu bieten und zwar, ohne Rücksicht auf Merker und was sonst zwischen die Liebenden treten könnte, auf Lebenszeit. — Mit Joseph S. 10 „konventionelle Phrasen aus der Sphäre höfischen Liebeslebens“ in der Werbung des Ritters zu sehen, ihr „ironisch-satirischen Sinn“ unterzulegen, von „junkerhafter Anmassung“ gegenüber einem „armen Mädchen aus dem Volke“, von „verblüffender Verwegenheit des Liebesantrages“ zu reden, wird jedem unbefangenen an die Strophe 9,21 Herantretenden unmöglich sein. Es geht das aber aus dem Bemühen Josephs hervor, was seinen Wechseln an unmittelbar in die Augen springender Entsprechung gebracht, durch parodistische Kontrastierung zu ersetzen. Deshalb muss in wîp der Standesbegriff („Mädchen aus dem Volke“) hervorgehoben werden, um einen kräftigen Gegensatz zu dem ritter der ersten Strophe hervorzubringen, deshalb muss die Dame der ersten Strophe, wozu auch nicht der geringste Grund vorliegt, auch ein solches wîp sein, — dann darf der ritterliche Werber der Strophe 2 um so eher darauf rechnen, mit „seinem gar nicht ernstlich gemeinten“ Antrag Gehör zu finden. —

Wenn sich ein Wechsel nur auf Grund solcher hineininterpretierten Gegensätze erweisen lässt, wird man gegen den ganzen Beweis stutzig werden. Aber auch bei ungezwungener Auffassung ist ein Zusammengehören beider Strophen wahrscheinlich, worauf wohl auch das anknüpfende nu = „nun, bei solcher Sachlage“ hindeutet.

III. 8,1 ff + 9,29 ff sind jene seit Wackernagel schon immer als zusammengehörig betrachteten Strophen. Die Parallelen:

8,7 er muoz diu lant mir rûmen
ald ich geniete mich sîn

9,31 wan ich muoz einer frouwen
rûmen diu lant.
diu wil mich des betwingen
daz ich ir holt sî

reden auch zu deutlich: Auf der einen Seite die sinnlich verlangende, im Weigerungsfalle mit Ausweisung drohende Landesherrin, — auf der anderen der seine Freiheit dem nicht erstrebten Minnesold vorziehende Ritter.

IV. An formellen Parallelen fehlt es diesem „Wechsel“ zwischen 8,17 ff + 10,1 ff vollständig, man müsste denn 8,20 ‚dich ritter edele‘ und 10,11 ‚du frouwe schoene‘ dafür gelten lassen wollen. Joseph S. 13 findet solche ausser dieser rein äusserlichen und nichtssagenden Ähnlichkeit der Anrede noch darin, dass in 8,17 ‚swenne ich an dich gedenke‘, 10,4 ‚sô du sehest mich‘ steht, und dass in beiden Strophen ein Vergleich durchgeführt werde, was in den anderen Wechseln nicht geschehe. Bei so schwachen Anhaltspunkten müssen dann die eigentlichen Beziehungen, wie es bei Joseph S. 12 geschieht, wieder hineininterpretiert werden. Aus dem ‚trûrigen muot‘ in 8,24 wird gefolgert: ‚Ihrer Sehnsucht ist keine Befriedigung gewährt, sie muss den Geliebten meiden. Die Scheu vor der Gesellschaft, die Angst verraten zu werden,

mag ihr diese Notwendigkeit auferlegen“. Als ob ihre Schwermut nicht noch andere Gründe haben könnte, wie z. B. Nichterwiderung ihrer Neigung oder Ungewissheit hierüber! — Durch die aus 10,1 ff herübergenommene Scheu vor der Gesellschaft soll aber nun die Beziehung zwischen beiden Strophen hergestellt sein. Nach Joseph giebt der Mann nun in Strophe 2 der Dame Anweisung, wie sie den Verdacht der Gesellschaft ablenken soll, und zeigt ihr eine Möglichkeit, wie sie sich mit ihm sehen kann. Als ob die Sehnsucht durch ein Wiedersehen unter solchen Umständen gestillt und nicht vielmehr gesteigert würde! Man vergegenwärtige sich noch, was dann S. 14 weiter über den Kontrast zwischen Dame und Ritter geäußert wird. Die Redeweise des Ritters, äusserlich der Dame angepasst, soll nur Schein sein. „In ihm erkennen wir den gewiegten Liebeshelden, der mit kecker Raffiniertheit schnellen Blicks zum Ziele zu kommen sucht“. „Sein Vorschlag enthält für dieses Mädchen, das sich seine Gedanken nur in unschuldigem Erröten zu gestehen wagt, eine Zumutung, die auf uns geradeso frappierend wirkt, wie der Antrag, mit dem der frühere Ritter (des zweiten Wechselfaars) jener armen Verlassenen begegnete!“

Für eine unbefangene Betrachtung bestehen diese Kontraste, welche ein Nebeneinanderstellen der Strophen rechtfertigen sollen, nicht: Beide Lieder wetteifern vielmehr an Zartheit der Empfindung und haben inhaltlich keine Berührungspunkte: Dort Sehnsucht einer Einsamen, die gar nicht weiss, ob ihre Liebe erwidert wird, hier kein anderes Ziel als Verständigung zwischen den Liebenden über ihr Verhalten in Gesellschaft. Es muss daher dabei bleiben, dass wir hier zwei reine Einzelstrophen ohne Beziehung zu einander haben.

V. Der „Wechsel“ 8,25 ff + 10,9 ff weist uns eine einzige Parallele auf: 8,30 ‚daz ist schedelich‘. 10,14 ‚wær ez ir schade niet‘, die aber nichts besagen kann, da beide Ausdrücke im Zusammenhang ihrer Strophe einen verschiedenen Sinn und ein ganz verschiedenes Schwergewicht haben. In 8,30 bedeutet er: das ist unheilvoll, in 10,14 nur: das wäre nachteilig. (Joseph: „würde sie in eine schiefe Lage bringen.“) Stellen wir nun die inhaltlichen Probleme gegenüber, so finden wir in Strophe 1 die Gewissheit einer Dame, dass ihr Sehnen hoffnungslos ist, in Strophe 2 dagegen einen seines Erfolgs noch ungewissen, aber keineswegs verzweifelnden Liebhaber.

Auch hier wird von Joseph zunächst wieder aus der Mannesstrophe ‚aller wibe‘ etc. ein wip mit dem Begriff des Standesunterschiedes gegenüber einem gar nicht genannten Ritter in die Frauenstrophe hineininterpretiert, die gar keine bezügliche Angabe enthält, dann wird deren Inhalt S. 15 so gefasst: „Es ist wiederum ein armes Mädchen, ein Mädchen aus niederen Verhältnissen. Sie mag ihr Ziel zu hoch, ihre Augen auf einen Ritter gerichtet haben.“ Dann heisst es von der Mannesstrophe: „Hier würde ein Ritter gern selber seine Liebesbotschaft ausrichten, nur befürchtet er damit die Geliebte in eine schiefe Lage zu bringen. Wäre ihm ihr Gefallen genauer kund, so wüsste er, was er zu thun hätte. Er gibt also dem Mädchen zu verstehen, dass ihre Aussicht keineswegs so verzweifelt steht, wie sie anzunehmen scheine“. — „Aber auch diese Sorge, die Geliebte nicht zu kompromittieren . . . sein Bemühen, die Wünsche derselben zu erkunden . . . ist nur Schein. Je geflissentlicher in den zartesten höfischen Formen geredet wird, um so pikanter enthüllt sich der Sinn ihrer Zweideutigkeit“, der dann von Joseph S. 18 noch genauer bezeichnet wird.

Ich gestehe, dass ich diesen Ausführungen Josephs, die durch die meines Erachtens unhaltbaren Auffassungen von ‚gêt noch megedîn‘ und ‚wiez (statt wiech) ir gevalle‘ stark be-

einflusst sind, keinerlei Beweiskraft zuerkennen kann. Wie ein Kürenberger Wechsel aussieht, ist doch aus den beiden sicheren Beispielen 7,1 ff + 7,10 ff und 8,1 ff + 9,29 ff, allenfalls auch aus dem dritten, wahrscheinlichen, 7,19 ff + 9,21 ff zu ersehen: Überall da direkte Bezugnahme auf die Worte der Dame, die geradezu und zwar im selben Sinne, wie sie von der Dame gemeint sind, wieder aufgenommen werden, und direkte Antwort Schlag auf Schlag, ohne dass von einem Nebensinn, einer uneigentlichen Nebenbedeutung in den Worten des Ritters etwas zu finden wäre. Danach hätte also auf die schmerzliche Klage der Dame, die der Ritter etwa wieder belauscht hätte, ein direktes Trostwort kommen müssen: Du kannst gewinnen, du darfst hoffen, auch du gehst mir über Gold und Silber, — aber nichts von dem geschieht. In der That würde eine derartige Antwort mit dem Scharfblick weiblicher Liebe wenig in Übereinstimmung zu bringen sein. So bleiben auch diese beiden Strophen für uns Einzelstrophen ohne irgend welchen gegenseitigen Zusammenhang.

VI. Wir kommen zum letzten der angenommenen Wechsel: 9,13 ff + 10,17 ff. Auch hier fehlt jede Parallele. Wenigstens kann Joseph S. 19 eine solche wieder nur auf dem Wege der Persiflage herstellen, indem die Worte der Dame 9,20 ‚vil wol! des wær ich gemeit‘ in 10,24 ‚so stêt wol hôhe mîn muot‘ vom Ritter parodiert sein sollen, derart, dass ihrer Sehnsucht nach Aussöhnung sein Hochgefühl über seinen Erfolg gegenübergestellt würde. Darnach müsste also der Ritter in dem Wunsche der Dame nach Versöhnung, der doch gar nicht dem „Geliebten“ („geselle“) selbst ausgesprochen wird, ein Zeichen sehen, dass ‚si den man suochet‘. Man fragt sich aber, um im Vergleich zu bleiben, worin das „luoder“ (nach Schultz, hof. Leben I 373 tiratorium mhd. luoder Lockspeise aus gutem saftigen Fleische oder aus einem knochigen, seh-nigen, gefiederten Stück, woran der Falke naschen oder herumbeissen kann) besteht, womit er die Dame gelockt hat. Etwa in dem von lügenæren bewirkten Abbruch der Beziehungen?

Man sieht auch hier wieder, die Strophen halten einen genauen inhaltlichen Vergleich nicht aus, sie bilden demnach keinen Wechsel, sondern sind auch wieder nur Einzelstrophen.

Es hat sich für uns somit ergeben,* dass von den 6 Wechselpaaren Josephs nur die 3 ersten vor genauer Nachprüfung bestehen. Damit wird sich auch die von Joseph überall gefundene persiflierende Tendenz, welche nicht im Stande war, die inhaltlich selbständigen anderen Frauen- und Mannesstrophen zu unnatürlichen Ehebündnissen zu vereinigen, für uns erledigt haben.

Was folgt nun aus unserem Ergebnis für die Anordnung der handschriftlichen Überlieferung? Es kann deshalb immer noch möglich sein, dass in einer früheren Hs. die beiden Strophen des ersten Tones für sich (unter einem Titelbilde?) auf einer Seite standen, die Strophen des zweiten Tones dagegen (ohne dialogische Strophe und Falkenlied), Frauenstrophen links, Mannesstrophen rechts, — wie Joseph annahm —, auf einer anderen Seite vereinigt waren, so dass die auch von uns als Wechsel anerkannten beiden ersten Paare den Reigen eröffneten, die dialogische Strophe und das Falkenlied aber erst nachträglich an den Rand geschrieben waren, weil sie der Sammler oder auch ein späterer Besitzer erst in der Folgezeit als Lieder des Kürenbergers kennen gelernt hatte.

Für die Anordnung der linken (Frauen-) Strophen unter einander mögen dabei die von Joseph beobachteten Stichworte der Anfangszeilen von Einfluss gewesen sein, wozu ich er-

* Eine weitere Bekräftigung dieses Ergebnisses durch Kompositionsunterschiede wird weiter unten in Kap. III b gebracht werden.

gänzend bemerken will, dass auch für das Zusammenbleiben der rechts stehenden 5 Strophen die Stichworte wîp und frouwe massgebend gewesen sein können, welche die Strophen als Mannesstrophen charakterisierten.

(wîp II B 1. Zeile
frouwen III B 3. „
frouwe IV B 3. „
wibe V B 1. „
wîp VI B 1. „)

Die beiden ersten Mannesstrophen dieses Tones ähneln sich ausserdem in den beiden Imperativen des Anfangs nu var! und nu brine! Das an den Rand schreiben der dialogischen Strophe neben III A ‚Ich stuont mir nehtint spâte‘ würde vielleicht nicht nur durch den gleichen Anfang bestimmt gewesen sein, sondern dadurch, dass sie sich an die 3 zweistrophigen Dialoge als einstrophiger anschloss. — Auch das Danebenschreiben des Falkenliedes neben VI A ‚Ez gât mir vonne herzen‘ brauchte seinen Grund nicht in dem Anfang des neben letzterer Strophe stehenden Mannesliedes ‚wîp unde vederspil‘ zu haben, sondern es könnte diesen Platz der Rücksicht auf den Inhalt von VI A verdanken. Beide Lieder, das zweistrophige Falkenlied wie das einstrophige ‚Ez gât‘ etc., behandeln das Thema der Wiedervereinigung eines getrennten Liebespaares. (Dieselbe Beziehung des Falkenliedes erkannte schon Joseph S. 53, nur bezog er es fälschlich auf seinen ganzen Wechsel VI A + B, nicht auf die Frauenstrophe VI A allein.)

War es so, dann standen also in der Handschrift des ersten Sammlers sämtliche Dialogstrophen voran, die Einzelstrophen folgten paarweise, wie bei den Wechseln, und endlich auch das Falkenlied, dem letzten Frauenlied zur Seite.

Ein späterer Abschreiber schrieb dann mechanisch zunächst die beiden auf der einen Seite stehenden Strophen des 1. Tones unter einander, dann die linke Seite der Strophen des 2. Tones (unter Einreihung der dialogischen Strophe und des Falkenliedes) ab, worauf dann zuletzt die Mannesstrophen der rechten Seite folgten, die auf diese Weise zusammenblieben. Ein noch späterer Abschreiber, dem das Beianderbleiben der 5 letzten Mannesstrophen zum Bewusstsein kam, konnte dann darauf verfallen, dass die anderen 9 alle Frauenstrophen wären, wodurch dann in der 2. Strophe des 1. Tones vielleicht die Änderung ‚man‘ statt ‚verman‘ verursacht* wurde, während zugleich das Verbleiben der dialogischen Strophe unter den Frauenstrophen durch den ähnlichen Anfang der 4. und 5. Strophe und den Schluss ‚sô sprach das wîp‘ begünstigt ward. —

III a.

Schon früh ist die Frage aufgeworfen worden, ob nun die 15 Strophen wirklich das Eigentum des Kürenbergers wären. Der erste kritische Herausgeber Wackernagel kann an dem überlieferten Autornamen, wie der Titel seiner Schrift ‚Kiurenbergi et Alrammi Gerstensis poetarum theotiscorum opera‘ und eine Äusserung in seinem Buch über altfranzösische Lieder und Leiche 1846. 214 beweisen, nicht gezweifelt haben. Doch schon Lachmann sprach 1836 in seinen Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage von den „Volksliedern in derselben Sangesweise (wie die Nibelungen), die uns unter Kürenbergs Namen überliefert sind“ und Haupt erklärte 1857 MF¹, 229 den Verfasseramen wenigstens für unsicher, da er aus 8,5 (in Kürenberges wise)

* Falls sie nicht schon früher aus anderem Grunde erfolgt war. Siehe 1. Teil S. 14.

gefolgert sein könne. Scherer nahm dann in seinen Vorlesungen (Winter 1864—65) Lachmanns Idee, wenn auch in etwas anderer Form, wieder auf, indem er (vergl. preuss. Jahrb. 16, 267) die Frauenstrophen unserer Lieder als Improvisationen adliger österreichischer Frauen bezeichnete, (woraus dann indirekt für die Mannesstrophen das entsprechende folgt). „Die Fähigkeit, in angemessenen Situationen sich poetischer Formen mit Geläufigkeit zu bedienen, war eine kurze Zeit lang ungemein verbreitet in den Kreisen des österreichischen Adels. Die Kunst zu improvisieren verstanden viele, die nichts weniger als Dichter und Sänger von Profession waren. In Augenblicken höchster Erregung der Empfindung flatterten Liederstrophen von schönen Lippen, welche vielleicht nicht vorher und nicht nachher mehr einen einzigen selbstgedichteten Vers gesungen haben“.

Zu Gunsten dieser an und für sich wegen des plötzlichen Auftauchens und ebenso schnellen Verschwindens der Improvisationsgabe befremdenden Hypothese (vgl. Pralle, Frauenstrophen im ältesten deutschen Minnesang S. 13) hat dann Scherer in einem dreijährigen Kurenbergkriege 1873—75 noch mindestens 5 mal das Wort ergriffen, am eingehendsten in der Zs. f. dtsh. Alt. 17, 568 ff, wo er auf sie gestützt die Sammlung S. 575 geradezu eine anonyme — an anderem Orte, Deutsche Studien 2,16 pseudokurenbergische — nennt. Er sucht seinen Beweis negativ und positiv zu führen.

I. Zunächst negativ, indem er die Stelle 8,5 in Kurenberges wise dahin deutet, dass a) die Dame nur den Erfinder des allgemein verbreiteten Tones habe bezeichnen wollen, aber nicht den Sänger, und b) da kein unterscheidender Zusatz wie lange Weise, kurze Weise, schwarze Weise, howeise beigefügt sei, so folge daraus, dass es nur eine Kurenbergeweise gegeben habe. Daraus aber folge wieder, dass, wenn die — kurz zuvor als wahrscheinlich dargestellte — Annahme der Identität von Nibelungenstrophe und Kurenbergeweise richtig sei, der 1. Ton (7,1 ff und 7,10 ff) keine Kurenbergeweise sei, daraus wieder, dass der an der Spitze des Ganzen stehende Autornamen falsch sei, denn was unmittelbar nach dem Dichternamen sich anschliesse, habe sonst in unsern Liederhss. die grösste Gewähr der Echtheit.

II. Die positiven Stützen seiner Ansicht gewinnt Scherer, wenn wir den aus der angeblichen hs. Scheidung in Frauenstrophen und Männerstrophen hergeleiteten äusseren Grund als durch Erweisung von Strophe 2 als Mannesstrophe bereits widerlegt weglassen, hauptsächlich aus einer Analyse des Wesens der deutschen Frau, die er durch Sage und Geschichte verfolgt, wobei er Preuss. Jahrbücher 31, 493 soweit geht, in der deutschen Geschichte frauenhafte (13. jh., 18.—19. jh.) und männliche Zeiten (10. jh., 16. jh.) unterscheiden zu wollen, je nach der geringeren oder bedeutenderen Rolle der Frau im Haus und in der Gesellschaft. „Die Rolle der Frau ist Demut und Sehnsucht. Der Mann tritt wohl als ungestümer Werber auf, der sich die Frau als ein köstliches Kleinod erobert, aber sehnsüchtiges Hangen und Bangen ist ihm fremd und bleibt es, bis im 12. jh. der provençalische Minnedienst die Herzen erweicht.“

Diese aus den älteren Sagen (Helgilied, Waltharilied, Edda) und der Geschichte entnommenen* Charakterzüge findet Scherer in unsern Kurenbergliedern wieder. Auch hier ist ihm der Mann stolz und hart, roh und begehrlieh, er bringt es nicht höher als zur Versicherung, dass ‚sie‘ ihm gefalle (10,16), auch wo er wirbt, streicht er seinen eigenen Wert heraus, er

* Es stimmt daher nicht, wenn Pralle, Frauenstrophen S. 25 meint, Scherer habe seine Anschauung nur aus unseren Kurenbergliedern gewonnen.

wünscht ihr keinen schlechteren Mann (9,27), rühmt sich seines Sieges (10,17), spottet der Liebenden, als ob er vor ihr das Land räumen müsse (9,29), — die Frau dagegen ist sehnsüchtig, errötet (8,21), klagt (8,25, 9,13), fleht (7,6), sorgt und ängstigt sich wegen der Anziehungskraft anderer Frauen (9,4), sie weint und sucht Versöhnung (9,19). Aus diesem scharfen Gegensatz der Charaktere zieht dann Scherer ohne weiteres den Schluss, dass es für solche Männer unmöglich gewesen sei, sich in die Stimmung solcher Frauen zu versetzen und aus ihr heraus zu dichten: „Nein, diese Männer können jene zarten Frauenlieder nicht gedichtet haben.“ (Zs. 17, 576). Auch auf diesem Wege wäre also Kürenbergs Verfasserschaft beseitigt.

Indes sind sämtliche Beweisführungen Scherers längst erschüttert und widerlegt worden. Lassen wir die negative, die uns an anderer Stelle, (s. unten S. 17) eingehender beschäftigen soll, einstweilen bei Seite und halten uns an die wesentlichere, die positive, so hat Scherers Vorsicht, in Anbetracht mancher unweiblichen Züge der Frauenstrophen (vgl. Fischer Germ. 20, 122) die Richtigkeit seiner Behauptung (der Frauenverfasserschaft) davon abhängig machen zu wollen, dass kein Mann eine frauenhafte Seelenweichheit zeige (Zs. f. d. Alt. 18, 150), ihm nichts genützt.

Nachdem schon Paul im allgemeinen darauf hingewiesen hatte, (PBr Beitr. 2, 414) dass Scherer den immerhin anzuerkennenden Gegensatz der Charaktere übertrieben und zu sehr verallgemeinert habe, hob besonders Wilmanns hervor, dass Scherer, indem er versuchte, sich in die Tiefen des Frauenherzens zu versenken, und dessen eigentümliche Begabung verherrlichte, dem Männerherzen nicht gerecht geworden sei. (Leben und Dichten Walthers v. d. V. S. 27). —

Die Beweise für Wilmanns' Ausspruch, fremde und eigene, hat dann Pralle, die Frauenstrophen S. 19 ff. zu einer Gesamtdarstellung vereinigt. Er verweist auf die Fülle von Sehnsucht, Männertreue und Innigkeit in 9,22 „un var du sam mir! lieb unde leide teile ich sament dir. die wile unz ich daz leben hân, sô bist du mir vil liep“, legt die zarte Empfindung der Strophe 10,1, die mit einem prächtigen Naturbild anhebt, dar, ebenso die selbstlose Besorgnis des Liebenden in 10,13, der lieber auf den Versuch, die Geliebte zu sprechen, verzichten, als ihr Schaden zufügen will, wozu wir nun aus der erschlossenen Mannesstrophe 7,10 ff die Versicherung des Liebenden fügen dürfen, dass mit dem Verlust der Geliebten das Leben für ihn überhaupt keine Freude mehr habe, und dass er lieber sterben, als die Trennung von ihr erleben wolle.

Ist es somit erwiesen, dass den Männern in den Kürenbergliedern keineswegs jede weichere, mit Scherer zu reden „frauenhafte“ Seelenstimmung fremd ist, so entschwindet auch jener in der schroffen Charakterzeichnung beruhende Zwang zur Annahme weiblicher Verfasserschaft; das eigene Zugeständnis Scherers (Zs. f. d. Alt. 17, 575), es sei möglich, dass ein Mann der Frau Empfindungen leihe, die er ihr wünscht, wird nun um so schwerer wiegen, wir werden durchaus geneigt sein, dem fraglichen Kürenberger die Fähigkeit zuzusprechen, die angeblichen Frauenstrophen aus einer jeweilig angenommenen oder im Liebesverkehr ihm bekannt oder erkenntlich gewordenen Stimmung der Frau heraus selbst geschaffen zu haben. Es ist das denn auch die Meinung Pauls (PBr B. 2 415), Wilmanns' (Anz. f. d. Alt. 7, 262 ff) und Beckers (alth. Minnesang 59 ff), wengleich die beiden letzteren in ihren Erklärungen wieder verschiedene Wege gehen. Hatte nämlich Wilmanns, nach seiner Bemerkung, dass der Unterschied des Charakters in den Frauen- und Männerstrophen mit der Annahme eines Dichters als Verfassers vortrefflich bestehe, fortgefahren: „Die Frauenstrophen gaben der ein-

gezwängten Kunst ein Mittel, die Frauen von einer Seite darzustellen, von der der übrige Minnesang sie nicht darstellen durfte“ (a. a. O. 262), so hält ihm Becker mit Recht entgegen, dass bei der Zunahme der konventionellen Strenge der höfischen Gesellschaft dann doch auch die Frauenstrophen zunehmen müssten, während sich das Gegenteil zahlenmässig beweisen lasse Eine andere Erklärung liege aber nahe: „Die Ritter scheuten sich anfangs noch, die zarten Empfindungen, die sie schon selbst hatten, öffentlich zu gestehen. Der Ausdruck sehnsüchtiger Empfindung schien besser für die Frau zu passen. Daher das Überwiegen der Frauenstrophen. Man wusste in älterer Zeit schon zu charakterisieren.“ „Je stärker dann (unter provençalischem Einfluss) der Wandel der Gefühlsweise wurde, je allgemeiner weichere Empfindungen auch beim Manne wurden, um so weniger war man genötigt zu den Frauenstrophen zu greifen, welche früher allein (?) der Sehnsucht Ausdruck gegeben hatten.“ —

Ebensowenig wie Scherers Charakterzeichnung hält aber auch die ganze Improvisationstheorie einer näheren Betrachtung stand. Zuerst erhob gegen die Schererschen Bezeichnungen Gelegenheitspoesie und Improvisation Paul Seite 2, 416 Einspruch, indem er fragte, wie denn die Lieder aufs Pergament gekommen wären, wenn sie Improvisationen gewesen wären? Gerade dass sie zu uns gelangt wären, beweise, dass es auf Erhaltung und Weiterverbreitung abgesehen war. Bei zweien, 8,1 und 8,9, zeige ausserdem das Praeteritum ‚ich stuont‘ klar an, dass die Strophe erst gedichtet wurde, als die dargestellte Situation bereits vorüber war. (Vgl. auch 10,17 als ‚warb ein schöne ritter). Auch die Antwortstrophe 9,29 zu 8,1 sei keine Improvisation. Man könne doch nicht annehmen, dass die Dame ihre Strophe so laut von der Zinne herabgesungen habe, dass sie der Ritter vernehme und dadurch zu der poetischen Anrede an den Knappen veranlasst werde. Wir hätten es demnach nicht, wie Scherer meinte, mit einem reellen Zwiegespräch zu thun, sondern mit einem ideellen, wie es in Wirklichkeit gar nicht möglich sei, mit einer Wiedergabe der korrespondierenden Empfindungen der Dame und des Ritters.

In einer scharfen Unterscheidung der von Scherer unterschiedslos gebrauchten Begriffe Gelegenheitspoesie und Improvisation hat Pralle in seiner genannten Dissertation die Paulschen Gedanken aufgenommen und weiter ausgebaut. Zum Charakter der *Improvisation* gehört nach Pralle, „dass das Gedicht in unmittelbarem Anschluss an eine gegebene Lage oder ein soeben stattfindendes Ereignis vom Dichter erzeugt oder vorgetragen wird, dass es aus dem Stegreif gedichtet wird, oder eine momentane poetische Eingebung ist“. „Schilderung der Situation ist dabei überflüssig; jeder Hörer kennt sie ja. Finden sich aber wirklich Andeutungen darüber, so können sie natürlich, da sich alles auf die Gegenwart des Dichtenden bezieht, nur im Praesens, nicht im Praeteritum eingeführt werden“. „Auch wird das improvisierte Gedicht nicht verfasst, um aufgezeichnet oder einem grösseren Kreise zugänglich gemacht zu werden. Mit dem Moment schwindet es dahin. Wird es wirklich vom Dichter oder Hörer später nach der Erinnerung aufgezeichnet, so hat es dann seinen Charakter als Improvisation verloren“.

Das *Gelegenheitsgedicht* dagegen ist ein für ein bestimmtes Ereignis oder auf eine bestimmte Veranlassung hin verfasstes Gedicht (S. 10). Es kann auch als Nachklang der veranlassenden Situation entstehen oder vorgetragen werden, und daher ist es nicht nötig, dass der Hörer die Situation kennt, deren Andeutung unter Umständen geboten erscheine, wofür dann das Praeteritum das charakteristische Tempus sei. —

Zu den Kürenbergstrophen selbst übergehend bemerkt Pralle, wie man auch immer sich den nach Scherer Denkm² 363 ff „die Augenblicks-Dichtungen veranlassenden Verkehr beider Geschlechter“ denke, ob in grösserer Gesellschaft oder in geheimem Stelldichein, man komme mit der Improvisationstheorie nicht aus. Weder könne man annehmen, dass die Dame ihre liebeatmenden Strophen in grösserem Kreise vorgetragen habe, noch aber, dass bei einer geheimen Zusammenkunft diese nicht professionsmässigen Dichterinnen sofort Verse in dem nicht allzu einfachen Kürenbergmetrum gefunden hätten.

Ausser den von Paul herangezogenen Strophen 8,1 ff 8,9 ff 9,29 ff gehöre auch 7,1 ff nicht zu den improvisierten Gedichten. Es gebe keinen individuellen Eindruck wieder, sondern allgemeine Reflexionen und nachher die Anwendung auf einen bestimmt vorliegenden Einzelfall. So sei es auch mit den übrigen Kbgliedern, die alle allgemeine Empfindungen ausdrückten, wie sie der Dichter jederzeit selbst aussprechen oder von seiner Geliebten aussprechen lassen könne, ohne dass er diese Empfindungen gleich im Moment des Entstehens in poetisches Gewand kleiden müsste (S. 17).

Für die Lieder mit direkter Anrede des oder der Geliebten, die man doch noch am ersten für Improvisation halten könne, verweist er auf die gleichen Anreden bei späteren Minnesängern, bei Dietmar von Aist, dessen Lieder nach Scherer selbst noch in die gleiche Periode fallen wie die Kürenberglieder, und bei dem nur wenig späteren Meinloh. — Demnach ist auch in den Kürenbergliedern Kunstdichtung und nicht Improvisation anzunehmen. Wohl aber erklären Pralle S. 19 wie Paul S. 421 unsere Lieder für Gelegenheitsgedichte, die auf Grund realer Verhältnisse und Begebenheiten entstanden sind. Diesem Umstande verdanken sie auch ihre Frische und Natürlichkeit.

Es könnte nun jemand einwerfen, durch das Bisherige sei wohl der Zwang einer weiblichen Verfasserschaft der Frauenstrophen abgewiesen, aber auf der anderen Seite auch nur die Möglichkeit, keineswegs die Notwendigkeit männlicher Verfasserschaft dargethan. Indes gibt es noch eine Anzahl Gründe, die geradezu gegen weibliche und für männliche Autorschaft sprechen.

Zunächst fehlt in der ganzen Reihe der Minnesänger jeder weibliche Autorname. Auch die sonstigen Frauenstrophen sind entweder namenlos oder aber unter männlichen Verfassernamen überliefert, wie z. B. MF 35,32 ff, 37,4 ff und 37,18 ff unter Dietmar von Aist, 13,14 ff, 13,27 ff und 14,26 ff unter Meinloh von Sevelingen (vgl. Pralle S. 34).

Ferner verrät sich, wie besonders Vogt (Litteraturgesch. S. 86) hervorhebt, auch in den Frauenstrophen des Kürenbergers gelegentlich der männliche Verfasser. So findet Vogt in 8,1 ff den Ausdruck der Verliebtheit der Landesherrin von einer recht unweiblichen Energie und Unverhülltheit: schon früher Zs. f. d. Phil 25,408 hatte er es daher als sicher bezeichnet, dass die Rede der Dame fingiert, die poetische Gestaltung der Situation Eigentum des Dichters ist, wie er am gleichen Orte auch zu der Strophe 8,17 ff „swenne ich stân aleine in mînem hemedē“ betont hatte, dass „sie ein Bild von der Geliebten gebe, wie es sich nur die Phantasie des Liebenden ausmale, denn dass ihre Farbe erblüht wie die Rose am Dornstrauch, bezeichne das Erröten so, wie es ein anderer an s c h a u t, nicht wie man es selbst empfindet. Sie habe nur etwa sagen können: Ich fühle, wie mir das Blut in die Wangen steigt, sonst würde sie die Äusserung ihrer Gemütsbewegung gewissermassen im Spiegel beobachten“.

Wilmanns' Anz. f. d. Alt. 7,262 ohne Belege ausgesprochene Ansicht, dass manche der angeblichen Frauenstrophen deutlich als Männerarbeit zu erkennen seien, darf durch diese Beispiele Vogts für den Kürenberger wohl als erwiesen gelten.

III b.

Ich glaube aber, dass man noch weiter gehen kann. Wenn Burdach Zs. f. d. Alt. 27, 358 gefordert hatte, die Annahme, dass die Kblieder von einem Dichter herrühren, müsste durch eine genaue philologische Untersuchung des Stils und der poetischen Kunst nachgewiesen werden, so glaube ich, dass auch diese Forderung sich erfüllen lässt, ja im grossen und ganzen bereits erfüllt ist.

Schon Scherer hatte sich dem Eindruck des einheitlichen Charakters der Lieder nicht entziehen können, wenn er Zs. f. d. Alt. 17, 580 bemerkt, dass sie (und das im 1. Kürnbergerton gedichtete namenlos überlieferte MF 3,17) einer „ziemlich straff zusammenhängenden Schule“ angehören. Ebenso redet Wilmanns Leben und Dichten Walthers S. 29 von dem „eigentümlichen und reinen“ Charakter der Kblieder

Da ist nun vor allem die epische Objektivierung durch erzählenden Eingang, durch Selbstgespräch und Zwiegespräch, die Wackernagel Gesch. d. d. Litt. 1¹,226 als ein Hauptmerkmal der altdeutschen Kunstlyrik bezeichnet, ein den Kürnbergliedern gemeinsamer unverkennbarer Grundzug, wie auch Kögel Gesch. d. d. Litt. 1,1,63 urteilt, die älteste österreichische Lyrik des Kb. (und Dietmars von Aist) stehe nach Form und Inhalt in so engem Bezuge zum Epos, dass man ihre Herausbildung aus demselben fast mit Händen greifen könne. „Die meisten Kürnbergstrophen sehen aus, wie aus einer epischen Erzählung herausgeschnitten“.

Erzählenden Eingang haben wir in

- 8,1 Ich stuont mir nehtint späte
- 8,9 Jô stuont ich nehtint späte
- 8,17 Swenne ich stân aleine
- 8,25 Ez hât mir an dem herzen vil dicke wê getân
- 8,33 Ich zôch mir einen valken
- 9,13 Ez gât mir vonme herzen daz ich geweine
- 10,1 Der tunkele sterne sam der birget sich
- 10,9 Aller wîbe wünne diu gêt noch megetin.

Gnomischer Eingang, der dem erzählenden nahe verwandt ist, insofern er den folgenden besonderen Fall in einen der Erfahrung entnommenen grösseren Zusammenhang einreihet, findet sich in

- 7,1 Vil lieben friunt verliesen
- 7,19 Leit machet sorge
- 10,17 Wîp unde vederspil.

Die allein abweichenden Anfänge in

- 7,10 Wes manest du mich leides
- 9,21 Wîp vile schœne nu var du sam mir
- 9,29 Nu brinc mir her vil balde mîn ros

folgen aus dem Antwortverhältnis, in welchem diese drei Strophen zu drei früheren stehen, so dass es für sie keines neuen erzählenden Einganges bedarf. Interessant ist es jedenfalls, hier zu sehen, wie sie auf diese Weise auch stilistisch sich von allen übrigen abheben.

Ein guter Teil des einfachen, schlichten Eindruckes, den unsere Lieder machen, mag auf diesem erzählenden Eingang beruhen, ein anderer auf dem damit verbundenen einfachen, meist parataktischen Satzbau. Vgl. auch H \ddot{u} gel, Der von K \ddot{u} renberg in Ersch & Gruber allg. Encycl. II, 40, 343. Eigent \ddot{u} mlich ist den K \ddot{u} renbergliedern ferner eine gewisse verh \ddot{u} llende Ausdrucksweise, die es vermeidet, das Gemeinte direkt zu nennen, vgl. Vogt Zs. f. d. Phil. 25, 409; so z. B.

8,3 dô h \ddot{o} rt ich einen ritter . . . singen in K \ddot{u} renberges wise

8,31 j \ddot{o} n mein ich golt noch silber, ez ist den liuten gelich

10,21 als warb ein sch \ddot{o} ne ritter umb eine frouwen guot

ferner das ganz im Vergleich bleibende Falkenlied, vom Anfang ‚Ich z \ddot{o} ch mir einen valken‘ bis zum Schluss ‚got sende si zesamene, die gerne geliebe wellen s \ddot{i} n‘, wie denn auch sonst in echt epischer Weise eine Vorliebe f \ddot{u} r Vergleiche zu Tage tritt, so in

8,15 i \dd{o} enwas ich nicht ein b \dd{e} r wilde

10,1 der tunkele sterne

10,17 w \dd{i} p unde vederspil.

Auch die Phraseologie weist, und das scheint uns am schwersten zu wiegen, manche Gemeinsamkeiten oder genaue Entsprechungen auf, wie sie zuerst von Rich. M. Meyer (Zs. f. d. A. 29, 144 ff) mehr gestreift, dann von Joseph S. 42 mit besonderer Sorgfalt aufgesucht und gew \dd{u} rdigt sind, so z. B.

- I. 8,19 und ich an dich gedenke
10,23 als ich daran gedenke (Meyer)
- II. 7,6 bite in daz er mir holt s \dd{i}
9,34 daz ich ir holt s \dd{i} (Meyer)
- III. 7,2 daz ist schedelich
8,30 daz ist schedelich (Joseph)
- IV. 8,25 Ez h \dd{a} t mir an dem herzen vil dicke w \dd{e} get \dd{a} n
9,13 Ez g \dd{a} t mir vonme herzen, daz ich geweine (Joseph)
- V. 7,25 des mohte mir min herze nie fr \dd{o} werden s \dd{i} t
9,23 und gewinnet mir daz herze vil manegen tr \dd{u} rigen muot (Joseph)
- VI. 7,23 daz mir den benomen h \dd{a} nt die merker und ir n \dd{i} t
des mohte mir min herze nie fr \dd{o} werden s \dd{i} t
9,17 daz machent l \dd{u} gen \dd{a} re, got gebe der in leit
der uns zwei versuonde, vil woldes w \dd{a} r ich gemeit (Joseph)
- VII. 8,1 ich stuont mir nehtint sp \dd{a} te an einer zinnen, dô h \dd{o} rte ich einen ritter
8,17 swenne ich st \dd{a} n aleine in m \dd{i} nem hemedede (Joseph)
8,9 j \dd{o} stuont ich nehtint sp \dd{a} te vor d \dd{i} nem bette, dô getorst ich dich, frouwe
- VIII. 10,13 j \dd{o} wurbe ichz gerne selbe
10,21 als warb ein sch \dd{o} ne ritter (Joseph)
- IX. 8,28 des ich niht mohte h \dd{a} n
8,36 als ich in wolte h \dd{a} n (R \dd{o} diger)
- X. 8,22 als r \dd{o} se an d \dd{o} rne tuot
10,3 als tuo du frouwe sch \dd{o} ne

- XI. 10,7 son weiz doch lützel ieman wiez . . . ist getân
10,15 in weiz wiech ir gevalle
XII. 9,26 sô bist du mir vil lieb
10,16 mir wart nie wîp alsô lieb.

Eine gewiss auffallend grosse Zahl innerhalb so weniger Strophen! Es ist auch zu beachten, dass in den Beispielen II. V. VI. VII. VIII. IX. XI. diese Anklänge dieselben Versstellen einnehmen, was die Übereinstimmung in technischer Hinsicht noch auffällender macht. (Vgl. Joseph S. 43.) — Und hierbei sind die direkten sachlichen und phraseologischen Entsprechungen der nachgewiesenen 3 Wechsel noch nicht einmal mitgezählt! Nehmen wir diese hinzu, so werden wir jetzt auf die ganze Sammlung das Urteil erstrecken dürfen, welches Paul aaO. S. 416 aus der gegenseitigen Beziehung der beiden Strophen 8,1 ‚Ich stuont mir nehtint späte‘ und 9,29 ‚Nu brinc mir her, vil balde‘ zunächst für diese fand, dass sie unbedingt von einem Dichter herrühren.

Die durchweg freie Behandlung des Reimes, die den reinen Reim nimmt, wo sie ihn findet, im übrigen sich aber mit der Assonanz begnügt, so dass wir neben einer einzigen ganz rein gereimten Strophe (8,25) dreizehn halb rein, halb unrein gereimte* und sogar eine nur unrein gereimte (7,10) haben, widerspricht diesem Schlusse nicht. Ergibt sich doch aus ihr zum mindesten, dass die ganze Sammlung, reimtechnisch betrachtet, einundderselben Kunstpoche angehört. Hierüber hinaus aus der verschiedenen Gruppierung der unreinen und reinen Reime eine fortschreitende Reihe metrischer Entwicklung in den Strophen des einen Dichters zu folgern, das scheint mir allerdings eine zu hohe Bewertung „unbedeutender Momente“ zu sein (vgl. Schönbach Österr. Litteraturbl. 1896, 656. 657). Die Einheit des Verfassers besteht auch ohne das. Über seine Kunst im ganzen werden wir nicht gering denken: Mit dem einfachsten Ausdruck erzielt er die tiefste Wirkung; die zartesten und innigsten Töne, wie übermütiger, sogar derber Scherz stehen ihm in gleicher Weise zur Verfügung; er vermag seine Gedanken ebenso schön in einer einfachen Einzelstrophe zusammenzudrängen als in zwei (Falkenlied) zu verteilen; den zweistrophigen Dialog handhabt er mit gleicher Meisterschaft wie den einstrophigen. Kurzum, wir haben es mit einem Dichter von nicht unbedeutender dichterischer Kraft und ausgesprochener Besonderheit zu thun.

III c.

Es bleibt uns nunmehr noch die letzte Frage dieses Abschnitts unsrer Untersuchungen: Ist dieser eine Verfasser der von der Hs. überlieferte Herr von Kürenberg?

Sicher erscheint aus einer inhaltlichen Betrachtung der Lieder ja ohne weiteres sein Ursprung aus ritterlichen Kreisen. (Vgl. hierüber besonders Walter, Über den Ursprung des höfischen Minnesangs und sein Verhältniss zur Volksdichtung Germ. 34,4 ff). Wir finden:

- 7,21 eines hübschen ritters gewan ich künde
9,5 dô hört ich einen ritter vil wol singen
8,11 dô getorst ich dich frouwe niwet wecken
8,20 und ich an dich gedenke ritter edele

* Darunter auch bereits zwei mit — wenn auch ungenauem — Cäsurreim 9,33 : 35 betwingen : minne (Sievers) und 7,10 : 12 leides : scheiden.

- 8,33 ich zôch mir einen valken
9,27 wan minnestu einen bæsen
9,29 Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn isengwant
10,3 Als tuo du, frouwe schœne
10,17 wîp unde vederspîl die werdent lihte zam
10,21 als warb ein schœne ritter umb eine frouwen guot.

Der ritterliche Stand des überlieferten Dichters steht also mit dem Inhalt seiner Lieder in vollem Einklang. Es käme nun nur noch auf den Namen selbst an.

Die Beobachtung Pauls aaO. 406, dass wir für beinahe alle Lieder Verfassernamen überliefert haben, die auch zum bei weitem grössten Teile authentisch sind, ist an sich noch kein Beweis, in Verbindung mit der unseres Erachtens erwiesenen Einheit des Verfassers und der Eigenart unserer kleinen Sammlung gewinnt aber die Tradition fast den Charakter der Gewissheit. Es ist doch in hohem Grade unwahrscheinlich, dass der Name einer so charakteristischen dichterischen Persönlichkeit gar nicht ursprünglich überliefert, sondern erst nachträglich vom Sammler der Lieder aus dem Ausdruck „in Kûrenberges wise“ MF 8,5 hergeleitet wäre. Schon Paul hat darauf hingewiesen, dass der Autorname, wie die der anderen Minnesänger, durchaus auf selbständiger, von der Erwähnung in seinen Gedichten unabhängiger Überlieferung beruhen könne.

Aber das uns ganz Unwahrscheinliche einmal angenommen, so wäre noch lange nicht bewiesen, dass die Herleitung des Verfassernamens aus MF 8,5 eine unberechtigte gewesen wäre, vgl. Pralle a. a. O. 38. Der dahin abzielende Beweis Scherers (Siehe oben S. 10 ff) wenigstens erscheint uns gänzlich misslungen.

1. Es ist zunächst keineswegs unzweifelhaft (siehe oben S. 10 Ia), dass die Dame MF 8,5 „in Kûrenberges wise“ unter Kûrenberg nur den Erfinder des „allgemein verbreiteten“ Tones, keineswegs aber den von ihr geliebten Sânger habe bezeichnen wollen.*

Schon bei Bartsch, Germania 13,243 findet sich eine ansprechende Widerlegung dieser Ansicht in einer Entgegnung auf Zupitzas Schrift: „Über Franz Pfeiffers Versuch, den Kûrenberger als Dichter der Nibelungen zu erweisen.“ Oppeln 1867. Zupitza hatte es mit Bezugnahme auf den Brauch der mittelalterlichen Minnesânger als „Unzucht“ bezeichnet, wenn die Dame mit den Worten „in Kûrenberges wise“ den Namen des Geliebten nenne. Bartsch nennt dies ein Missverständnis einer richtigen Thatsache. „Der Dichter durfte den Namen seiner Geliebten allerdings nicht nennen, und wenn eine Frau dichtete, durfte sie natürlich ebenso wenig den Namen des geliebten Mannes erwâhnen“. Aber, so fragt Bartsch weiter, der Dichter durfte seinen eigenen Namen nicht nennen? Wenn er einen anderen im Liede redend anführt, sich anreden lässt, so nennt er ihn natürlich, so Hartmann MF 216,29, oder Walther im Spruch „der hof ze Wiene“. Das thut hier auch der Dichter . . . , er l ä s s t sich nennen, und dadurch wird nur bewiesen, dass die (Zupitzasche) Annahme zweier Dichterinnen neben dem ritterlichen Dichter völlig unbegründet ist. — „Welchen Sinn hätte sonst überhaupt hier die Nennung einer bestimmten Weise, wenn es nicht die Weise des geliebten Ritters ist, die sie nicht zum erstenmale heute vernimmt, die sie im Dunkel der Nacht ihn aus der Menge heraus erkennen

* Es erscheint nicht notwendig, alle über MF 8,5 vorgebrachten Deutungen hier einzeln zu widerlegen. Ihre Zahl ist fast Legion und keine Deutung überhaupt denkbar, die in diesem Streit nicht schon einmal aufgestellt oder verworfen wäre. Vgl. Joseph aaO. 52 und Brunner, Kûrenbergerforschung, Alemannia 26,1.

lässt? Es wäre sonst wahrlich die Situation wenig geeignet für die liebende Frau, ihre litterarischen und musikalischen Kenntnisse anzubringen“. —

Von verwandten Anschauungen kommt Vogt Zs. f. d. Phil. 25,409 zum gleichen Ergebnis. Er meint, das Singen der Kurenbergswise nur als „Signalement“ für den aufzusuchenden Sänger anzugeben, — so hatte Steinmeyer Anz. f. d. Alt. 14,121 ff den Schererschen Gedanken umgeprägt, — würde recht pedantisch und unpoetisch sein, wenn die Besonderheit des Signalements an sich gar kein Interesse und Wert hätte, daher ebensogut durch ein anderes besonderes Kennzeichen ersetzt werden könne. Wo sonst Dichternamen genannt wurden, sei auch allemal eine besondere Beziehung zwischen dem Verfasser und jenem anderen Dichter gemeint. Hier sei es nun ein besonderes Lob, wenn die Landesherrin sich so durch sein Lied hinreissen lasse „Dies Lob gönnt natürlich ein so selbstbewusster Dichter nur sich selbst Das Natürlichste ist, die Weise, deren Gesang der Kurenberger solche Wunder thun lässt, ist die eigene, demnach also der Kurenberger selbst der Dichter“ (d. h. auch Sänger). Zur Stütze seines Schlusses, dass es sich um den Dichter selbst handele, bezieht sich Vogt noch auf die Gleichheit des Gedankens dieser Strophe 8,1 ff mit dem Motto von 10,17 ‚wip unde vederspil‘; auch in 8,1 ff suche die Herrin des Landes den Dichter auf, und er lasse sie noch obenein ablaufen.* Zu gleichem Zweck verweist Vogt, — (wohl mit Bezug auf Steinmeyers Einwurf, dass die Dame sich viel geschickter, wenn einmal der Kurenberger als Geliebter gemeint sei, ausgedrückt haben würde: „dô hört ich den Kurenberger vil wol singen“) auf die auch in 10,17 erscheinende und unserm Dichter überhaupt eigene verhüllende Ausdrucksweise (s. oben S. 15) „als warb ein schône ritter“, wo der Dichter gleichfalls sich selbst gemeint habe.

In wieder anderer Art geht Paul aaO. 411 gegen Scherers Beweis vor. Ebenso unerweislich (wie Pfeiffers Behauptung, dass sich kein anderer als ihr angenommener „Erfinder“ Kurenberg der Nibelungenstrophe bedienen durfte), sei Scherers Behauptung, dass ihr Gebrauch so allgemein gewesen sei. Ihre grosse Berühmtheit habe sie doch vielleicht erst dem Nibelungenliede zu verdanken. Nichts hindere uns anzunehmen, dass der Kurenberger die Strophe erfunden** und bis dahin allein angewendet habe. Der Ausdruck ‚Kurenberges wise‘ sei aber deshalb noch keineswegs eine allgemein bekannte vom Erfinder hergenommene Benennung der Melodie und Strophenform. Der Gebrauch solcher Weisennamen finde sich erst zur Zeit der Meistersinger und beruhe auf dem auf die Erfindung gelegten Gewicht und ihrer immer erneuten Anwendung, rühre aber unmöglich von alter Tradition aus der Zeit des Kurenbergers her. (Wenn er wirklich in dieser alten Zeit bestanden, so müsste er wieder untergegangen sein).

„Kurenberges wise ist nicht gemeinverbreiteter Name der Strophe, sondern eine Bezeichnung, die ihr die Dame im Augenblicke beilegt, die weiter nichts besagt, als die Weise, welche der Kurenberger zu gebrauchen pflegt.“*** Die Dame spreche davon gerade so und

* Natürlich sei die Rede der Dame fingiert und die poetische Gestaltung der Situation Eigentum des Dichters. S. oben S. 13.

** Nach dem obigen Erweis von der dichterischen Individualität des Kurenbergers schliesse ich mich dieser Vermutung Pauls gleichfalls an. Beweisen lässt sich so etwas freilich nicht direkt.

*** Allerdings fügt Paul hinzu: Wenn auch ein anderer diese Weise gebrauchen konnte, ist das freilich kein streng wissenschaftlicher Schluss von der Dame, aber ein Schluss, gegen den der gewöhnliche Menschenverstand, die Logik einer ritterlichen Dame, nichts einzuwenden haben würde.

mit demselben Rechte, wie Scherer von einem 1. und 2. Spervogelton. Zugleich liege es aber nahe, im Kurenberger auch den Geliebten selbst zu vermuten. „Wir brauchen nur die Annahme, dass die Dame gerade von ihm (dem Kb.) stets und nur von ihm die Weise gehört hat. Denken wir uns, dass sie weiss, der Ritter ist in der Nähe. Wenn sie dann die Weise erklingen hört, wird sie nicht in ihm den Sänger vermuten?* . . . Nach alledem sind wir berechtigt, anzunehmen, dass der Ritter, den die Dame hört, und der in der korrespondierenden Strophe 9,29 spricht, wirklich der Kurenberger ist, und dass mindestens die letztere Strophe von ihm verfasst ist.“ —

Nach unsern obigen Belegen für die Einheit der Gedichte ist aber, wenn für eins der Lieder, die Autorschaft des Kurenbergers auch für alle anderen bewiesen. Auf jeden Fall aber wird man zugeben müssen, dass Scherer seine erste Behauptung („die Dame meine unter Kurenberg nur den Strophenerfinder“) nicht hat beweisen können.

2. Und noch schlimmer steht es mit seiner zweiten (S. oben S. 10 Ib.) wonach aus dem Fehlen jedes unterscheidenden Zusatzes zu ‚Kurenberges wise‘ folgen soll, dass es nur eine Kurenbergeswise, die mit der Nibelungenstrophe identische (Strophe 3—15), gegeben habe, die Strophen des 1. Tones (Strophe 1. 2.) also einen anderen Verfasser haben müssten. Auch hier hat Paul bereits entgegnet, dass doch der Kurenberger, ohne dass die Dame sie gehört hat, sich einer anderen Weise bedient haben oder später zu einer anderen übergegangen sein könne, wie ja Ton 1 MF 7,1 ff 7,10 ff als Weiterbildung sicher später sei als Ton 2 MF 7,19 ff, — ein Einwurf, gegen den gar nichts einzuwenden ist. Damit fallen aber alle anderen auf die beiden ersten unbeweisbaren Sätze Scherers gebauten Folgerungen gegen Kurenbergs Verfasserschaft.

Fassen wir nun andererseits die konvergierenden Ausführungen von Bartsch, Vogt und Paul zusammen, so wird man, selbst wenn man ihnen nicht durchweg logisch zwingende Beweiskraft zuerkennt, doch die Wahrscheinlichkeit zugeben müssen, dass auch 8,5 ‚in Kurenberges wise‘ eher für eine Urheberschaft des Kurenbergers zu verwenden ist.

IV.

Es erübrigt nunmehr nur noch, unserm Herrn von Kurenberg seinen Platz örtlich und zeitlich unter den landschaftlich geschiedenen Geschlechtern von Kurenberg und deren urkundlich unterscheidbaren Vertretern zuzuweisen. Zur ungefähren Zeitbestimmung gibt seine Liedersammlung uns nur wenige, aber nicht unbedeutende, besonders metrische Anhaltspunkte. Lachmann erwähnt in seinen Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage S. 5 als einen Rest älterer Verskunst, die den klingenden Reim nicht kannte, die nicht ganz seltenen Reime des Nibelungenliedes (so 1362,2 (?) 1916,1 menege: Hagene), in denen eine unbetonte Endsilbe zur Hebung erhöht wird, fügt aber dabei hinzu, dass die in den Nibelungen vorkommenden

* Rich. M. Meyers Einwurf, Zs. f. d. Alt. 41,382, dass dieser Gedanke Pauls sich nur durch „in des von Kurenberc wise“ — vgl. in des laut von Rinwentel Neidh. 25,8. 11. 29, 24 — habe ausdrücken lassen, dass in Kurenberges wise‘ dagegen schlechterdings nichts anderes als eine formelhafte Verbindung, fast eine unechte Komposition sei, in der Art zahlreicher Ortsnamen gebildet, und dann nur der Erfinder der Strophe gemeint sein könne, scheint durch die im 1. Teil S. 18 ff beigebrachten Beispiele „Swallenberges salse“ und „her Vogelweid“ erledigt. — Ebenso darf hier die sonderbare Auffassung Ortner (Reinmar etc. S. 164), der Dichter habe mit Kb. w. einen Hinweis auf seine Nibelungendichtung gemeint, der Dame eine Partie aus seinem Nibelungenepos vorgesungen, ausser Betracht bleiben. Vgl. Strauch in s. Besprechung des Ortnerischen Werkes, Dtsch. Litterat. Zeitg. 1887, 1210 ff.

ungenauen Reime weit entfernt seien von der Freiheit der in derselben Sangesweise abgefassten Kurenberglieder. Gleichwohl würden die letzteren schwerlich zwanzig Jahre vor 1190 entstanden sein, weil wir sonst wohl mehr Spuren von älteren Versen zu 3 Hebungen finden würden, als in 3 Teilen dieser achteiligen Strophe (und dreier Variationen derselben).

Diese Bemerkungen macht sich Scherer *Zs. f. d. Alt.* 17,579 zu eigen, indem er den ersten Teil in folgende Form kleidet: Die Nibelungenstrophen gehören der Epoche des reinen Reims an, die lyrischen Strophen dagegen des unreinen Reims, d. h. die Nibelungenlieder sind jünger als die Liebeslieder, aber doch nicht viel jünger, denn 1) lösen sich reiner und unreiner Reim überhaupt nicht schroff ab, wie z. B. der unrein reimende Hausen die rein gereimte Veldekesche Aeneide citiert, 2) mag in Dilettantenkreisen — wozu Sch. ja die angeblichen Improvisatoren und Improvisatorinnen unsrer Lieder rechnet — sich unreiner Reim am längsten erhalten haben, wie Ulrich von Lichtensteins Dame 60,27 dinge: sinne reimt. — In den deutschen Studien II, 78, wo Scherer abermals auf die Chronologie der Kurenberglieder zu sprechen kommt, meint er, der Ritter Kurenberger, — der Erfinder der Kurenbergweise, der für ihn ja mit unsern Liedern selbst nichts zu thun hat, — habe jedenfalls früher gedichtet als der Burggraf Friedrich von Regensburg, mithin früher als 1175, da die künstlichen Metren des letzteren die Nibelungenstrophe zur Voraussetzung hätten, — aber wahrscheinlich nicht viel früher. Unsere Sammlung selbst stellt er dann wegen der Erwähnung der Merker (Buregrave von Regensburg MF 16,19 daz nident merkære) zwar auch auf etwa gleiche Stufe mit Friedrich von Regensburg, nur dass sie, weil weiter im Osten entstanden, auch noch jünger sein könne, und bald darauf gibt er letzterer Ansicht noch einen bestimmteren Ausdruck, indem er mit Bezug auf das (abwechselnd rein und unrein gereimte) Lied Dietmars von Aist MF 35,32 meint, das Lied erlaube uns mit den Kurenbergliedern bis dicht an die Zeit Dietmars heran, ja noch weiter in den Anfang der 80er Jahre hinein zu gehen.

Qu. u. Forschungen 12,72 greift Scherer dann jenen schon in den „Studien“ berührten sachlichen Punkt, die Erwähnung der Merker oder Aufpasser, schärfer heraus. Diese zeige, dass die heimliche, verbotene Liebe, das Verhältnis zu einer verheirateten Frau, das der Überwachung und dem Argwohn ausgesetzt ist, typisch werde und sich unter dem Einfluss westlicher romanischer Sitte fixiere, die (d. h. den Frauendienst) er Studien II,78 um etwa 1180 von Ulm nach Regensburg, aus Schwaben nach Baiern, die Donau hinab sich verbreiten lässt.

Um es zusammenzufassen: nach Lachmann fallen die Kurenberglieder nach 1170, aber wohl noch geraume Zeit vor 1190, nach Scherer etwa in die Zeit des berühmten Barbarossaschen Hoffestes zu Mainz (1184).

In einer besonderen metrischen Betrachtung über Kurenbergs wise hat nun Wilmanns, Beiträge zur älter. dtsh. Litt. 4,83 ff die Ansicht ausgesprochen, der Nibelungenvers sei auf den romanischen Zehnsilber zurückzuführen, allerdings nicht unmittelbar, sondern auf die daktylische Langzeile. Als daktylischer Rhythmus nämlich sei das Fehlen der Senkung zwischen der 2. und 3. Hebung der letzten Langzeile aufzufassen. Nur hier, im Schluss der Strophe, habe der Dichter die charakteristische Kadenz festgehalten, während er im übrigen den regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung walten zu lassen pflegte. . . . Von hier aus nun kommt Wilmanns zu der chronologischen Folgerung: „Ich wüsste nicht, was im Wege stände, die Entstehung der Kurenberglieder um 1190 anzunehmen, wo der daktylische Rhythmus die Modeform des Minnelieds gewesen zu sein scheint. . . . So wäre auch aus der Betrachtung

der Form erwiesen, was ich schon früher aus Inhalt und Kulturverhältnissen geschlossen, dass die Lieder Kurenbergs nicht älter sind als die Nachbildungen der romanischen Lyrik in Deutschland⁴.

Endlich hat Joseph aaO. S. 55. 68. 74 ff aus phraseologischen und inhaltlichen Berührungen, sowie aus der teilweisen Ähnlichkeit der Strophenformen und der (vermuteten) metrischen Entwicklung zwischen unsern Kurenbergliedern und den Liedern Kaiser (König) Heinrichs VI. MF 4,17—6,4 auf eine engere Beziehung zwischen beiden geschlossen.

Während er König Heinrichs Dichtungen zwischen die Jahre 1184—1190 rückt, setzt er die Lieder Kurenbergs um 1180 an und gibt der Annahme Raum, dass die Berührung auf dem Mainzer Hoffest selbst erfolgt sein könnte, dem der Kurenberger etwa im Gefolge Leopolds von Österreich zugezogen wäre, um beim Ritterschlag König Heinrichs gegenwärtig zu sein. —

Allein ich vermag mich keiner der Zeitbestimmungen Lachmanns, Wilmanns, Scherers oder Josephs anzuschließen. Es will mir der daktylische Ursprung eines Verses nicht einleuchten, der bei seinem ersten Auftreten in unserer Kurenberg-Nibelungenstrophe auf sieben Achtel seiner Verwendung keinerlei daktylische Spuren hinterlassen hat. Vielmehr erscheint mir, wie man auch über die Entwicklung im einzelnen denken mag, die Herausbildung der Kurenberg-Nibelungenstrophe aus der altdeutschen alliterierenden Langzeile sicher. Vgl. Simrock, Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung 1858. S. 2 ff. Berger, Die Oswaldlegende. PBrB 11, 371 ff. 385 ff. 1886. Heusler, Zur Gesch. der altd. Verskunst 1891, 93 ff. Hirt, Der altd. Reimvers und sein Verhältnis zur Alliterationspoesie Zs. f. d. Alt. 38, 304 ff. 317 ff. 322 ff 1894. Sievers, Die Entstehung des deutschen Reimverses PBrB. 13, 121 ff. 1888. — Könnte man doch meinen, auch unsern Kurenbergliedern hier und da noch die Eierschalen des Alliterationsverses anhaften zu sehen:

- 8,31 Jon mein ich golt noch silber, / ez ist den liuten gelich (Hirt)
9,3 Er huop sich uf vil hōhe / und floug in anderiu lant (Hirt)
9,7 Er fuorte an sinem fuoze / sidine riemen (Hirt)
9,29 Nu brine mir her vil balde / min ros, min isengwant (Hirt)
7,15 Sō lāze ich die liute / vile wol entstān
9,11 Got sende si zesamene / die gerne geliebe wellen sīn
9,35 Si muoz der mīner minne / iemer darbende sīn
10,9 Aller wibe wūne / diu gêt noch megetīn
7,19 Leit machet sorge / vil liebe wūne
7,10 Wes manest du mich leides / min vil liebez liep
8,25 Ez hāt mir an dem herzen / vil dicke wê getān*
8,19 Und ich an dīch gedenke / ritter edele**
9,1 und ich im sīn gevidere / mit golde wol bewant
9,17 daz machent lügenære / got der gebe in leit
7,1 Vil lieben friunt verliesen / daz ist schedelīch.

Die von Joseph vertretene Meinung, dass sowohl der Kurenberger (S. 55) als König Heinrich (S. 75) eine rückläufige Richtung in ihrer Verskunst genommen haben, vom Komplizierteren zum Einfachen, Volkstümlichen, Nationalen, dürfte wohl erheblichen Zweifeln

* Vgl. Heliand 55, Piper D. N. Litteratur 1, 166.

** Vgl. Heliand 4419. Ebenda S. 178.

begegnen, soviel man ihm auch sonst in seinen Ausführungen über die Lieder König Heinrichs zustimmen möchte. Hinsichtlich des Kürenbergers wird sich doch wohl die Paul'sche Ansicht behaupten, dass der erste Kürenbergton MF 7,1 ff eine jüngere Weiterbildung des zweiten MF 7,19 ff ist. Die den Kürenbergschen verwandten Metra K Heinrichs aber zeigen neben durchweg reinen Reimen eine selbständige Ausgestaltung, so z. B. vor allem den durchgeführten Cäsurreim; selbst in den phraseologischen Berührungen (MF 10,16 : 4,34; 8,31 : 5,13; 7,14 : 6,2), findet sich keine sklavische Nachahmung, so dass ich nicht einsehen kann, warum nicht ein längerer Zwischenraum zwischen den Erzeugnissen beider Dichter liegen sollte.

Des weiteren scheinen mir die schon von Scherer gemachten kulturhistorischen Schlüsse auf den Frauendienst durch die je einmalige Erwähnung der Merker beim Kürenberger MF 7,24 und dem Burggrafen von Regensburg MF 16,19 nicht hinreichend gerechtfertigt (vgl. Hügel a. a. O. 343), solange nicht andere Gründe unterstützend dazutreten. Denn der Beobachtung der Merker hat doch zu allen Zeiten jedes Liebesverhältnis anheimfallen können, gleichviel, ob es sich um eine verheiratete Frau oder um eine unverheiratete Dame handelte; auch die Ritterfräulein werden sich nicht ohne alle Hut in ungebundener Freiheit bewegt haben. Sonach müsste es eigentlich wunder nehmen, wenn sich beim ersten Auftreten eines Minnesanges nicht auch, wie es hier geschehen, die Erwähnung der Merker eingestellt hätte. Auch erkennt es (Wilmanns *Leben und Dichten Walthers* S. 26) geradezu an, dass unsere Lieder vom Minnedienst noch keine Spur enthalten. Für seine Angabe über Entlehnung eines Kürenbergliedes aus dem Provenzalischen, welche im zutreffenden Falle vielleicht die Entstehungszeit der Kürenberglieder im Sinne seines Ansatzes herabsetzen könnte, hat Wilmanns bis heute einen Beweis nicht erbracht, wie mir denn überhaupt eine Entlehnung des Falkenlieds in hohem Grade unwahrscheinlich ist.* —

Scherers Bezugnahme auf Dietmar von Aist ist vollends zweideutig, da ein Dietmar von Aist sicher um 1143—1161, unsicher noch um 1170, dagegen 1171 bereits als verstorben bezeugt ist. Alles andere über ihn und die Zugehörigkeit eines Teiles seiner Lieder, soweit sie jüngeren Charakter tragen (oder gar aller), zu einem jüngeren, nicht erwiesenen gleichnamigen Dienstmann der Aister ist unsichere Vermutung (vgl. Haupt MF⁴ 249). Da man nur seine Lieder älteren Charakters, wie MF 37,4 ff, 37,18 ff und 39,18 ff, ihrem Inhalt, ihrer Ausdrucksweise und ihren metrischen Eigentümlichkeiten nach wird in Vergleich mit den Kürenbergschen setzen können, so kam schon Bartsch (*Untersuchungen über das Nibelungenlied* 1865, 355) gerade hierdurch eher zu einer Hinaufrückung des Kürenbergers gegen die Mitte des 12. Jh. Da indes weder Bartsch, der unsere Gedichte „spätestens um 1150“ setzt, noch Lachmann sich auf urkundliche Nachweise über dichterische Thätigkeit in bestimmten Jahren stützen können,** so

* Wenn Joseph S. 61 nach eingehender Vergleichung des Nibelungen-Falkenliedes (Nib. L. Strophe 13 ff) und des Kürenberg-Falkenliedes zu dem Ergebnis kommt, dass beide aus einem gemeinsamen Schatze poetischer Ausdrucksmittel schöpfen, ohne gegenseitige Beeinflussung, so hat das für mich etwas sehr Wahrscheinliches. (Vgl. *Völsungasaga* c. 25). Berger, *Zs. f. d. Ph.* 19, 448. Siehe auch den 1. Teil dieser Arbeit, *Progr. des F. Gymnasiums zu Arnstadt* 1900 S. 28 Anm. *

** Schon Holtzmann, *Untersuchungen über das Nibelungenlied* 1854, 134 schrieb: Wenn Lachmann behauptet, Kbg. habe nicht vor 1170 gedichtet, so ist das eben nur eine Behauptung . . . aber wer kann glauben, dass der Kürenberger und Walther fast gleichzeitig dichteten?

muss es uns sehr willkommen sein, in Heinrichs von Melk ‚Erinnerung‘ um 1160* wie auch in dem etwas älteren ‚Priesterleben‘ im höfischen Verkehr mit den Damen ritterlichen Minnesang direkt erwähnt zu sehen (vgl. Vogt Zs. f. d. Phil. 23,362). Die Stellen lauten nach Heinzels Ausgabe: Erinnerung 597:

Nû ginc dar, wip wolgetân
unt schowe dinen lieben man . . .
ob er gebâr iht vrœlichen
als er offenlichen unt tougen
gegen dir spilte mit den ougen
nû sich wâ sint sîniu mûzige wart
dâ mit er der frowen höhvert
lobet unt säite.
nû sich, in wie getâner häite
diu zunge lige in sînem munde
dâmit er diu troutliet chunde
behagenlichen singen . . .
wâ sint die fûze, dâ mit er gie
höflichen mit den frowen.

Ferner Priesterleben 670:

er nimt ein veder unt ein bûchel (= buoh-vel)
unt bringet sînem wîbe ein troutspel.

Treten wir nunmehr an die verschiedenen von Haupt MF⁴ 230 und Pfeiffer Germ 2,493 gesammelten, sodann von Riezler „Zur älteren bairischen Geschichte“ FDG 18, 547 ergänzten und genauer untersuchten Nachrichten über die Herren von Kurenberg heran, so werden wir in der Wahl nicht lange schwanken. Wenn Riezler folgende Geschlechter unterscheidet:

1. ein (nieder)-österreichisches, das anscheinend älteste, zur Dienstmannschaft der bairischen, aber durch den Besitz der Herrschaft Schala auch in Österreich wurzelnden Grafen von Burghausen gehöriges Geschlecht am Mankbache südlich von Melk 1138—1166,

2. ein (ober)-österreichisches, auffgauisches, nicht zu dieser burghausischen Dienstmannschaft zählendes, aber doch möglicherweise mit ersterem verwandtes, bei Wilhering, westlich von Linz 1157—1161 (1214),

3. ein bairisches mit dem Wohnsitz bei Roding am Regen oder bei der alten bairischen Landeshauptstadt Regensburg 1178,

so wird sich ja direkt nicht entscheiden lassen, welchem der 3 Geschlechter unser Dichter angehören müsse, doch werden die den Schilderungen Heinrichs von Melk räumlich und zeitlich am nächsten stehenden Niederösterreicher die grösste Wahrscheinlichkeit für sich haben,

* Kochendörffer, Erinnerung und Priesterleben Zs. f. d. Alt. 35. 187 ff. 281 ff bezeichnet die Erinnerung als jünger als das Priesterleben und wegen der Erwähnung eines Abtes Erkenfried und eines Heinrich in ersterer als wahrscheinlich, dass Abt Erkenfried von Melk 1122—1163 gemeint und ein Heinrich von Melk der Verfasser der Erinnerung wäre. Auch die Zeichnung des zügellosen Lebens der Geistlichen und die Prozentzahl klingender Reime (Erinnerung 55 pCt., Priesterleben 59 pCt.) stimmten zum 12. Jahrhundert. Eine genauere Datierung, als dass die Gedichte „etwa nach der Mitte des 12. Jh.“ entstanden sind, sei unmöglich (S. 302). Auch Vogt, Litteraturgesch. S. 74, 84 lässt den Heinrich von Melk um 1160 dichten.

den Dichter in ihren Reihen zu zählen: es würden also (vgl. Vogt Zs. f. d. Phil. 23, 326) zuerst Heinrich, Otto und Burchard von Kürenberg am Mankbache, ersterer urk. 1156, die beiden anderen urk. 1166, demnächst die Oberösterreicher Gerolt und Walther von Kürenberg bei Wilhering urk. 1161 in Betracht kommen. Eine nähere Scheidung allerdings erscheint unmöglich. — Dagegen würden infolge des zeitlichen und auch wohl des örtlichen Abstandes die Kürenberger bei Regensburg schon weit geringere Anwartschaft auf unsern Dichter besitzen.*

Was das in C überlieferte Kürenberger Wappen anbetrifft, so hat es Pfaff unter Zurückgehen auf die von Wackernagel Fundgruben 1, 265 gegebene Ableitung des Namens von mhd. kürne = got. qairnus Mühlstein, Mühle als ein redendes zu erklären versucht. Des Dichters Wappenschild zeigt nämlich in C in goldenem Felde eine blaue Scheibe, in deren Mittelpunkt sich wieder eine kleine rote Scheibe befindet, während nach (heraldisch) schräg rechts aufwärts sich ein stiel- oder fustgestellähnliches Gebilde anschliesst. Pfaff erklärt nun zunächst die Farben für unwesentlich, die Scheibe aber im Gegensatz zu Schreiber, welcher sie mit Rücksicht auf das sonderbare Fussgestell (oder Handgriff?) als Schiessscheibe auffasste, für einen Mühlstein, ohne indes zu verschweigen, dass in den auf Mühle deutenden Wappen gewöhnlich nicht ein Mühlstein, sondern ein Mühlrad erscheint.

Diesen Punkt aufzuhellen muss indes österreichischen Heraldikern vorbehalten bleiben.

Zum Schluss sei noch einmal die alte Frage aufgeworfen, welche Stellung denn unsere Kürenberglieder überhaupt in der mhd. Litteratur einnehmen, ob sie als Ausläufer einer Zeit der Volksdichtung oder als Erstlinge einer neuen, höfischen Minnedichtung zu betrachten sind.

Eine Beobachtung Brachmanns (Zu den Minnesängern. Germania 31, 448) möchte uns auf den richtigen Weg führen. Er sagt: „Ein volkstümliches Liebeslied singt jeder Liebende nach. Es passt nicht nur für den Dichter, sondern, wenn ich so sagen darf, für den ganzen Stand der Liebenden. Unsere ritterliche Lyrik aber ist auch in ihren Anfängen subjektiver Art. Sie ist durchaus bewusste Ausübung einer Kunst auch in diesen ersten und darum eben zarten Anfängen.“

Man trete mit der Erinnerung an Volkslieder wie „Ach, wie ist's möglich dann“ oder „Morgen muss ich fort von hier“ oder das im Volkston gedichtete Lied Eichendorffs „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlrad“ oder Simons Dachs „Ännchen von Tharau“ einmal an unsre Kürenbergstrophen heran, und man wird Brachmann ohne weiteres Recht geben. Verwandte Situationen wie beim Kürenberg mag es im Liebesverkehr genug geben, aber der Gebrauch, den er von ihnen macht, und der ganze Ausdruck seiner Lieder sind trotz aller epischen Objektivierung in den Eingangszeilen so subjektiver Natur, dass sich kaum eins von ihnen zum unmittelbaren Nachsingen eignen möchte.

Es ist daher Walter durchaus beizustimmen, wenn er (Germania 34,5 ff 153 ff) gegen Burdach und Rich. M. Meyer (Alte deutsche Volksliedchen Zs. f. d. Alt. 29, 181—236) es entschieden in Abrede stellt, dass der höfische Minnesang, zuerst noch die alte Art fortsetzend, aus bäurischer Stegreifdichtung erhoben sei; „die ihm zugehörigen Lieder sind nicht Sträusse,

* Die von Pfaff noch 1889 Zs. d. Ges. f. Geschichtskunde etc. von Freiburg im Breisgau 8, 123 angenommene Breisgauer Linie der Kürenberger ist seitdem (1895) von ihm aufgegeben (Vgl. Alemannia 24, 288 Note).

die von den höfischen Dichtern einfach aus den Blumen der Volkslyrik nur zusammen gebunden zu werden brauchten und zusammen gebunden wurden“.*

Wenn dann Walter fortfährt: „Die höfische Dichtung ist und bleibt mit ihrem ganzen konventionellen Charakter ein Produkt der gesellschaftlichen Erhebung des ritterlichen Standes,“ so ist zwar zuzugestehen, dass beim Kürenberg dieser konventionelle Charakter noch nicht hervortritt, ja Wilmanns meinte, (Leben und Dichten Walthers S. 29) seine Lieder gerade insofern volkstümlich nennen zu können, „als man damit (nicht den Ursprung, sondern) eine Stilart bezeichnen möchte, die nirgends konventionellen Zwang verrät.“ Aber ein hohes Selbstbewusstsein des ritterlichen Standes kommt doch auch in ihnen zum Ausdruck. — Der Flügelschlag einer neuen Zeit, in der sich der Ritterstand als etwas Besonderes zu fühlen begann, rauscht auch schon in unsern einfachen Kürenbergliedern: kein Zweifel, dass sie trotz gewisser Verwandtschaft der alten Volkslyrik als erstes Glied einer neuen Ritterdichtung gegenüberreten.**

Unter den Vorgängen nun, die das Ansehen des ritterlichen Standes und damit dessen Selbstgefühl steigerten, stehen in erster Linie die Kreuzzüge, und gerade die Gegenden wurden zuerst von ihnen mitberührt, wo wir die Entstehung unserer Lieder zu suchen haben, die österreichischen. Die Scharen Gottfrieds von Bouillon im ersten Kreuzzuge 1096 stiessen beim Regensburger Knie auf die Donaustrasse und zogen an dieser abwärts über Wien gen Konstantinopel. Sicherlich brachte ihr Durchzug vor allem auch die Ritterwelt längs der Heerstrasse in Bewegung. Zwar hat Gottfried damals nur wenige Begleiter rechts des Rheins an sich gezogen,*** aber einige Jahre später rief die Kunde von der Eroberung Jerusalems doch eine solche Begeisterung wach, dass im Frühling 1101 ein wesentlich aus Baiern unter Führung Herzog Welfs bestehender deutscher Kreuzzug gen Konstantinopel aufbrach.**** Hier traf man mit Herzog Guilhem von Aquitanien, dem ersten Troubadour, und seinen Kreuzfahrern zusammen, in deren Reihen es ziemlich ausgelassen zuing. Zwar nahm der Kreuzzug für die meisten Beteiligten ein unglückliches Ende, nur wenige kehrten in die Heimat zurück; immerhin hatten hier die ersten Berührungen zwischen deutschem und provençalischem Rittertum stattgefunden. —

Gut vierzig Jahre später wurde Regensburg als Sammelplatz für die deutschen Kreuzfahrer König Konrads III. bestimmt; wieder ging es von hier (im Mai und Juni 1147) die Donau abwärts ins byzantinische Reich. Einige Wochen nachher, im Juli, erreichte, über Metz und

* Auch Streicher, Zur Entwicklung der mhd. Lyrik. Zs. f. d. Alt. 24, 166 ff. 184 ff (1892) kommt zu dem Schluss: Hat es vor dem Minnesang lyrische Dichtung gegeben, so ist sie von ihm grundverschieden gewesen.

** Eine gewisse Volkslyrik, die dem ritterlichen Minnesang voraus- und neben ihm herging, wird man mit Vogt (Litteraturgesch. S. 85) schon zugeben müssen. Vogt bezieht sich, wie schon andere vor ihm, auf die seit den Karolingerzeiten nachweisbaren Liebesgrüsse und Botschaften als Vorläufer der Kürenbergbotensänge, nimmt ferner noch eine (volkstümliche) halbepische Tanzlyrik als Bindeglied zwischen der Epik und der ersten ritterlichen Lyrik an und gedenkt der in den carmina Burana vorliegenden Überreste alten Volksgesanges (Tanzlieder) und alter Vagantendichtung. Man vergleiche damit die entsprechende Schilderung Suchiers in Suchier u. Birch-Hirschfeld, Gesch. der franz. Litteratur S. 8—15 (1900), worin die dem provençalischen Minnesang vorausgehende frz. Volkslyrik mit ihren Romanzen, Frühlingstanzliedern, Pastorelen, Albas und Estrabots (Spottliedern) behandelt wird.

*** Giesebrecht, Wilh. von, Gesch. der deutschen Kaiserzeit III, 2¹ 657.

**** Ebenda III, 2¹ 688.

Worms heranmarschierend, auch das Kreuzheer Ludwigs VII. von Frankreich in Regensburg die alte Heerstrasse. Wie sich seiner Zeit schon im Heer Guilhems von Aquitanien Weiber befunden hatten, so waren diesmal manche Damen Frankreichs ihren Herren in den Kreuzzug gefolgt, an ihrer Spitze Guilhems Enkelin, Eleonore oder Alianor von Poitou, die geistreiche, mutwillige, den Fahrenden und Dichtern gewogene Gemahlin des klösterlichen Franzosenkönigs. In Regensburg, wo die Franzosen zuvorkommende Aufnahme fanden und mehrere Tage in Verhandlungen wegen des Weitermarsches mit den griechischen Gesandten zubringen mussten, werden ohne Zweifel auch die Deutschen den Zauber der liebreizenden, damals 23jährigen Königin empfunden haben. Eine längere, wenn auch vom Ernst der Kriegslage beeinflusste Berührung zwischen dem vorausgezogenen deutschen und dem nachfolgenden französischen Kreuzheer ergab sich im November und Dezember 1147 in Kleinasien, als man vier Wochen gemeinsam von Lopadium (am See von Apollonias südwestlich von Nicäa) nach Ephesus zog, wo man sich zu Weihnachten trennte, um dann im Juni 1148 in Palma bei Akkon wieder zusammenzutreffen. Sicherlich wird dann auch der Liebesroman, der sich zwischen der leichtfertigen Königin und ihrem Oheim Fürst Raimund von Antiochien entsponnen hatte, und dem Ludwig nur durch schleunigen Aufbruch nach Tripolis ein Ende hatte machen können, den deutschen Kreuzfahrern bekannt geworden sein. In den nunmehr folgenden (etwa acht) Wochen gemeinsamen Lagerens, Marschierens und Kämpfens zwischen Akkon, Damaskus und Joppe wird sich auch den deutschen Rittern noch manche Gelegenheit geboten haben, Eleonore und ihre Damen und die ihnen seitens der Franzosen dargebrachten Huldigungen zu beobachten und kennen zu lernen. Da auch die deutschen Kreuzfahrer Frauen mit sich führten,* ist es nicht ausgeschlossen, dass das Vorbild Eleonores, der das Troubadourwesen sozusagen im Blute lag, schon damals auf die deutschen Ritter Eindruck gemacht hätte und ihnen dann, als sie seit dem April 1149 wieder in der Heimat eintrafen, Ansporn zu dichterischen Huldigungen gegenüber der heimischen Frauenwelt geworden wäre.**

Die Annahme, dass unser Kürenberger selbst in ganz jungen Jahren, wie der etwa 25jährige Friedrich der Rotbart, den zweiten Kreuzzug mitgemacht hätte, ist doch nicht gänzlich von der Hand zu weisen. — Eine schon damals begonnene direkte Nachahmung provençalischer Minnelieder brauchen wir darum noch nicht anzunehmen, wie ja auch Suchier bei Aufzählung der deutschen Nachahmer der Provençalischen sein Urteil dahin abgibt, dass die deutsche Lyrik in ihren Anfängen sich ebenso von fremden Einflüssen völlig unabhängig zeige, wie in ihrem Höhepunkt mit Walther von der Vogelweide.***

Zu den Umständen, die dann im Österreichischen eine schnellere Entwicklung höfischen Lebens und höfischen Minnesangs gefördert haben, muss es meines Erachtens gerechnet werden, dass Wien im Jahre 1156 der Mittelpunkt eines selbständigen babenbergischen Herzogtums

* Galt es den Zeitgenossen doch geradezu als eine wesentliche Ursache des Verderbens, welches die Hauptmasse der Kreuzfahrer betraf, dass sovielen Fürsten und Herren ihre Frauen mit sich führten. Bernhardi, W. Jahrbücher der deutschen Geschichte unter Konrad III. II, 710 (1883). Giesebrecht aaO. IV, 265.

** Kelle, Gesch. d. dtsh. Litt. II, 129 ff. nimmt nicht nur eine solche auf dem 2. Kreuzzug empfangene Anregung an, sondern sagt sogar: Vielleicht liessen einzelne deutsche Ritter noch im Orient franz. Gedichte für die der Sprache Unkundigen von den Geistlichen, die damals allein dazu befähigt waren, deutsch bearbeiten.

*** Suchier u. Birch-Hirschfeld, Gesch. der franz. Litt. S. 84.

geworden war, zu den Dingen aber, die dem provençalischen Minnesang bei seinem Eindringen nach Deutschland entschieden Vorschub leisteten,* würden die durch Barbarossas Vermählung mit Beatrix von Burgund (10. Juni 1156 zu Würzburg) hergestellten engeren Beziehungen zwischen Deutschland und Burgund zu zählen sein, deren wachsende Befestigung und stetiges Vordringen bis ins Herz der Provence durch die am 30. Juli 1178 erfolgte Krönung des Königspaares zu Arles besiegelt wird.** Selbst wenn man daher in den Merkern MF 7,24 die ersten Spuren einer äusserlichen Nachahmung eines provençalischen Vorbildes erblicken wollte, — um mehr kann es sich bei dem Gesamtcharakter der Kürenberglieder in keinem Falle handeln, — würden wir doch nicht genötigt sein, mit der Ansetzung unsrer Dichtungen über die Zeit Ottos oder Bernhards von Kürenberg (1166) herabzugehen.

* Sehr beachtenswert erscheint mir, was Schönbach, Die Anfänge des dtsh. Minnesangs S. 33 über die deutsche Adelsgesellschaft Friauls als Vermittlerin zwischen romanischem und deutschem Wesen bezüglich eines Vordringens des Minnesanges auch auf dem Wege Provence—Oberitalien—Friaul—Österreich ausführt.

** Giesebrecht, Gesch. der dtsh. Kaiserzeit V., 15. 23. 85 ff, 895 ff.