

ersten teil des sogen. I. büchl.), dieser soll zuerst die über das büchlein [bei Haupt: II. büchlein] entstandenen fragen behandeln; alsdann die unechtheit des Schlussgedichtes [S. G.; nach Haupt ein ‚leich‘ am ende des I. büchl.] und einiger lieder erweisen. in einem excurs wird auch über die reihenfolge der epen einiges gesagt werden, da diese für das verständnis des ganzen wichtig ist. im dritten teil sollen auf grund des vorhergehenden wenigstens die grundzüge der entwicklung Hartmanns angedeutet werden.

A. Kritik des echten.

I. Die überlieferung.

Als eigentum Hartmanns sind in den bekannten 3 hss. überliefert: A 10 str. B 28 C 60. einige derselben werden von E (der Würzburger hs.) Walther bez. Reinmar, andere in m¹⁾ Walther zugeschrieben. am reichhaltigsten ist also C, in der sich mittelst der parallelüberlieferung von B ohne weiteres 2 bestandteile scheiden lassen. 1. C 1 B 1 — C 32 B 28

2. C 33 — 60.

von den letzteren stehen einige auch in A. C hat also nach benutzung der gemeinsamen vorlage X den gewonnenen lieder-schatz selbständig aus andern quellen vermehrt, seien dies nun einzeln umlaufende lieder, seien es kleine liederbüchlein oder bereits gröszere liederhandschriften. der text dieser partien ist im allgemeinen recht gut.

Hieraus erhellt, dasz ein versuch diesen selbständigen teil in seine elemente zu zerlegen, wie ihn Wilmanns²⁾ und nach ihm Heinzel³⁾ gemacht haben, zu keinem ziele führen kann. widerlegt hat beide schon Paul⁴⁾. derselbe bezweifelt⁵⁾ auch, dasz in dem ersten, in B fast ganz mit erhaltenen teile, die einzelnen nähte erkennbar seien. diesen zerlegt Wilmanns in 2 liederbücher, von denen er unter zugrundelegung von B das erste von B 1 C 1 — B 12 C 16 ansetzt⁶⁾; mit B 9, welches von seinem ton getrennt stehe, beginne darum ein nachtrag; C habe dann die ordnung verbessert, B 9 zu seinem ton gestellt und C 11 ergänzt. auch hier ist Paul zuzustimmen, welcher

¹⁾ vgl. MF. s. VII. ²⁾ H. z. XIV, 150 ff. ³⁾ H. z. XV, 125 ff. ⁴⁾ beiträge II, 450 ff. ⁵⁾ a. a. o. s. 476 ff. ⁶⁾ a. a. o. s. 150. 151.

dies kriterium für die abgrenzung eines liederbuches verwirft. eine solche unregelmäßigkeit kann die verschiedensten gründe haben. wenn man die beschaffenheit der liederhss. und der ihnen in der anlage sicherlich gleichen liederbücher bedenkt, wo auf dem rande nachträge gemacht wurden, wo man im text selber platz für dergleichen frei liesz¹⁾, wenn man weiter nicht ausser acht lässt, dasz C die vorlage X sicher später als B benutzt hat, als sie wohl bereits mit solchen nachträgen²⁾ versehen war, so wird man auch auf eine sichere scheidung der bestandteile der ersten partie verzichten müssen. Heinzel³⁾ will die unechtheit der strophen C 22 B 18 — C 26 B 22 als maßgebend für die ansetzung eines II. liederbuchs hinstellen und Paul hält dies unter dieser voraussetzung für wahrscheinlich⁴⁾. aber warum soll X bei seiner sammeltätigkeit nicht auch einmal ein unechtes lied aufgenommen haben?

Wir können also aus der überlieferung der hss. sehr wenig für die entstehung des Hartmannischen corpus entnehmen, und gar nichts für die chronologie.

II. textkritik.

Der text Hartmanns im MF. bedarf, ganz abgesehen von den bekannten, streitigen punkten (über zweisilbige senkungen, daktylischen rhytmus u. a.) vor allem in der behandlung des auftaktes einer eingehenden umgestaltung. die ganze ausgabe des MF. durchzieht in gleicher weise das bestreben, den oft sehr unregelmäßigen auftakt gleichmäßiger, mindestens einsilbig zu gestalten, mag es sich um jüngere oder ältere dichter handeln. dies verfahren wird nicht bloß in den meisten fällen durch die unanfechtbare überlieferung verboten, sondern ist auch an sich ein unhistorisches. freilich ist, wenigstens in gesungenen lyrischen gedichten (nicht jedoch im recitierten epos oder roman!) regelmässiger oder einsilbiger auftakt schöner, als das gegenteil, aber ehe dies gefühl durchgebrochen und zu klarem gesetz formuliert war, bedurfte es einer langen tradition von dichter zu dichter. man darf darum nie, wie oft im

¹⁾ vgl. Pfeiff. Weingartn. hs. s. 46. Haupt z. MF. 216. 28.

²⁾ darauf beruhen vielleicht plusstrophen in C gegenüber B.

³⁾ a. a. o. 125 ff. ⁴⁾ a. a. o. 481.

MF., einem sänger schönheiten aufdrängen, welche er nach seiner stellung innerhalb der ganzen lyrik noch nicht beabsichtigen, ja vielleicht noch nicht einmal fühlen konnte.

A-silbig
Die regelung des auftaktes kann man von alten gedichten, zb. Arnsteiner Marienleich, über die frühesten minnelieder hinweg bis zu denen der modernen, romanischen richtung allmählig fortschreiten sehen: ein zug, der immer bewusster und energischer wird. den höhepunkt erreicht dieselbe etwa im beginn des XIII. jahrhunderts. noch Walther hat genug zwei-silbige auftakte.

Auszer dieser generellen entwicklung der regeln für die bildung des auftakts ist für die kritik aber auch noch eine individuelle zu berücksichtigen: oft bleibt der dichter in seinen erstlingswerken hinter der von seinen genossen bereits erreichten höhe zurück, um sich erst langsam zu ihr hinzu-arbeiten.

So bietet die historische, in sich verbundene folge dichterischer erzeugnisse dem auge ein natürliches und in sich wohl begründetes hin und herwogen der formen dar. ist man berechtigt, dieses zu beschränken oder zu zerstören?

Wir wenden uns nun zu der besprechung der einzelnen töne.

Ton I: 205, 1 — 206, 18.

In MF. ist zu lesen:

205, 2 *ze fröiden mîn trôst* BC.¹⁾

—, 7 *dienest*. diese form braucht Hart. allein. vgl. 205, 19. sie ist auch sonst die gewöhnliche lautgesetzliche.

—, 9 *wan alsô* BC. vgl. 207, 30.

—, 13 *daz ist* BC.

—, 25 *geloube* C (B fehlt)¹⁾.

206, 9 *mich ensleht* (C min). das *en-* ist hier nach C (B fehlt) zuzusetzen; ebenso auch v. 38 (nach A).

—, 11. Haupt vermutet, um übereinstimmung mit den andern strophen zu erzielen, unnötig und weniger gut *betwinget*. die durative bedeutung von *twingen* = ‚lasten auf jem.‘ paszt weit besser als die perfektive von *betwinget* = ‚drückt zu boden‘. wichtig ist, dasz von diesen strophen 4 überall auf-

¹⁾ so schon Paul beitr. II. 172.

tact haben, und dasz es der dichter doch nicht für etwas anstößiges hielt, ihn einmal fehlen zu lassen. dieselbe er-
scheinung hat er noch 2 mal. vgl. s. 14.

—, 18 *sît der stûnde, daz ich ûf mîme stabe reit* [C, B fehlt].
mîme braucht man wohl nicht zu beseitigen. „mein stab, mit
dem ich spielte“ ist doch lebendiger als (*ûf*) *me* und auch
dem sinne nach unanstößig.

Für die textbehandlung dieses ersten und der meisten fol-
genden töne ist nun ein punkt sehr wichtig, der darum gleich
im voraus besprochen werden soll, nämlich das verhältnis von
einstrophe und lied im minnesang.

Es ist bei untersuchungen über einzelne minnesänger schon
mehrfach hervorgehoben, dasz in den geläufigen texten der-
selben viele stropfen zu liedern vereinigt sind, die unmöglich
von dem mhd. dichtern verbunden worden sein können. die
herausgeber sind hierbei wohl von der voraussetzung aus-
gegangen, dasz einstrophigkeit der gedichte spezifisches kenn-
zeichen der ältesten lyrik (zb. des Kürenberc) sei. für das princip
derselben erklärt sich auch Paul¹⁾ und sagt: „Die lieder . . .
der meisten minnesinger haben in der regel keine durch-
geführte gedankenentwicklung. ein logischer zusam-
menhang zwischen den einzelnen stropfen ist sehr oft kaum oder
gar nicht zu bemerken, jede strophe könnte für sich ein ganzes
bilden, woher es auch kommt, dasz die hss. in der stropfen-
ordnung so oft von einander abweichen. wenn wir überall
da, wo der zusammenhang fehlt, teilen wollten, so würden
wir noch eine menge einstrophiger lieder bekommen. aber
schwerlich würde dies verfahren richtig sein. wir müssen viel-
mehr annehmen, dasz auch solche, eines inneren zusam-
hanges entbehrenden stropfen doch äusserlich zu einem
liede an einander gereiht waren dh. zusammen vorgetragen
wurden. über den umfang und die grenzen eines solchen liedes
liedes in jedem einzelnen falle zu entscheiden, haben wir kein
mittel mehr.“

Beide begründungen sind nicht zu billigen. das älteste ist
der gebrauch der einzelstrophe: so noch bei Kürenberg, Sper-
vogel, Meinloh u. a. und so noch in der spruchpoesie Walthers.

¹⁾ beitr. II. 510.

in den gedichten minniglichen inhalts kam später mehrstrophigkeit auf; nicht unmittelbar durch den einfluss des romanischen, denn Veldeke, Gutenberg u. a. haben noch vorwiegend einstrophige lieder, von denen die herausgeber von MF. und Walther auch für andere dichter späterer zeit noch einige anerkennen. war also weder in der altheimischen minnepoesie die anwendung so zahlreicher, mehrstrophiger gedichte begründet noch die mehrstrophigkeit der romanischen lieder bei der übernahme der troubadourpoesie auch im deutschen durchzuführen, so dasz also minnesinger der übergangsperiode wie Veldeke und Gutenberg ruhig in der alten weise weiter dichteten, so weiss man nicht recht, auf welche weise dichter wie zb. Hausen oder Hartmann dazu gekommen sein sollten, so auffallend viel ‚lieder‘ anzuwenden, wie es der text von MF. vorschreibt. man erwartet bei dieser sachlage doch ein allmähliches eindringen bzw. eine allmähliche entwicklung der mehrstrophigkeit. man wird also den ausgaben der minnesinger in diesem punkt etwas zweifelnd gegenüberreten müssen.

Ausgangspunkt für die entscheidung dieser frage kann nur die überlieferung¹⁾ der hss. sein. in diesen stehen aber, wie bekannt, die strophen meist nach tönen geordnet ohne irgend eine andeutung einer zusammengehörigkeit oder selbständigkeit eine hinter der andern; vielfach weichen die hss. in der anordnung der strophen ab, öfters sind auch die strophen eines tones an mehreren orten zerstreut, so zb. bei Hartmann C 11 (zu ton I) B 9 (zu ton III). gelegentlich überliefert auch eine hs. mehr strophen als eine andere, in demselben tone.

Ein zwingender grund strophen zu einem lied zu vereinigen besteht also nur

1. wenn der dichter durch äuszere mittel die zusammengehörigkeit anzeigt [durch körner, refrain u. a].
2. wo die einzelnen strophen für sich kein ganzes bilden können, sondern eine ergänzung fordern²⁾.
3. wenn durch andere, bestimmte zeugnisse die zusammengehörigkeit erwiesen wird³⁾.

¹⁾ vgl. Wilmanns H. z. XIII, 229.

²⁾ so ist Hartmann C 21 B 17 (MF. 220, 20) bruchstück.

³⁾ dieser fall tritt bei Hartmann 2 mal ein. vgl. u. s. 16.

Hat man darum strophen eines tones vor sich, welche ‚keine durchgeführte gedankenentwicklung‘ und keinen ‚logischen zusammenhang‘ aufweisen, so besteht auch nicht der mindeste grund, sie zu einem lied zu verbinden.

Paul hat sich hier wohl nicht völlig von der textgestalt im MF. und Walther losgemacht, denn es ist doch nur in den gedruckten texten zu teilen. den hss. gegenüber ist die tätigkeit des herausgebers nur eine zusammenfügende.

Im grunde bedeutet Pauls behauptung also weiter nichts, als das die von den herausgebern angenommenen lieder meist keinen gedankengang aufweisen¹⁾ — und dies ist auch der fall. Pauls definition des mhd. liedes widerspricht ferner den tatsachen: die dichter machten damals einen eben so genauen unterschied zwischen einstrophigkeit und mehrstrophigkeit wie heute. das beweist zb. das lied des von Fenis 80, 25, wo die folgende strophe im ausdruck je den letzten vers der vorhergehenden aufnimmt. vgl. auch Horh. 118, 19. bloß nach einander vorgetragene strophen bildeten dem mhd. dichter durchaus kein lied in diesem modernen sinne: woraus will man das auch schlieszen? für solche lieder die grenze zu bestimmen giebt es allerdings kein mittel. dann hätte auch die frage nach der zahl der lieder eines dichters gar keine bedeutung und man täte am besten einfach die strophen hinter einander abdrucken zu lassen, so wie sie in den hss. stehen.

Nun giebt es freilich fälle, wo äuszere mittel zu einer zusammenfassung der strophen nötigen, ohne dasz ein strenger zusammenhang gleich hervortritt. ein beispiel bietet Walther 119, 17, auf welches Paul sich stützen könnte. um einen besseren zusammenhang zu erzielen, hat Lachmann die stellung in den hss. [C E] geändert. diese ordnen (nach Lachmanns zählung) a c b d; alle vier strophen werden durch körner zusammengehalten. die ordnung der hss. zeigt aber eine zweiteilung: 119, 17 worte des minnenden ritters und 119, 35 klage über die freudelose gegenwart, 119, 26 rede einer dame und 120, 7, wieder eine klage über die gegenwart ganz ähnlichen inhaltes wie 119, 35. diese genaue entsprechung ist schwerlich zufällig und darum ist es besser die überlieferte reihenfolge ungestört

¹⁾ dann sind sie eben wieder aufzulösen.

zu erhalten. zur erklärung der zusammenfügung sagt Wilmanns¹⁾: in dem charakter der Waltherischen dichtung als gesellschaftspoese liege die einheit; von der behandlung der minne gehe er zur betrachtung seiner lebensstellung über. damit ist indessen nichts gesagt. die stropfen sollen wohl nur den gegensatz der guten zeit höfischen minnedienstes und der nüchternen gegenwart darstellen, ein auch sonst bei Walther beliebtes thema. allemal die I. strophe führt in die alte zeit zurück und zeigt einen ritter oder eine dame mit herzensangelegenheiten beschäftigt, die II. führt in die gegenwart, und zwar scheint 119, 35 einer dame in den mund gelegt zu sein, gleichsam eine antwort auf 119, 17, nur vom standpunkt der jetztzeit aus; dafür spricht wenigstens der allgemeine charakter der strophe. dem entsprechend singt 120, 7 ein ritter, unter dem sich Walther verbergen mag (vgl. 120, 12). es sind also zwei wechsel, nur dasz die auftretenden personen verschiedenen zeiten angehören. beide wechsel erhalten ihre höhere verbindung durch den angeführten grundgedanken. da dieselbe aber nicht so deutlich vorliegt, vereinigte sie der dichter durch körner und verhinderte so ein zerfallen des ganzen.

Zu den oben angeführten kriterien können wir demnach das vierte stellen: mehrstrophigkeit ist auch da anzunehmen, wo sich ein klarer, ungezwungener gedankenfortschritt ergibt.

Zeigen die hss. abweichende stropfenordnung, so ist das in den meisten fällen ein zeichen, dasz die einzelnen stropfen selbständig sind: sie wurden aufgezeichnet, wann sie ein lieder-sammler gerade kennen lernte, nicht nach ihrer historischen folge. diese erklärung scheint mir wenigstens wahrscheinlicher, als die Pauls. — Im folgenden wird nun nach diesen grundsätzen verfahren werden, wodurch sich freilich die zahl der einstrophigen gedichte sehr bedeutend vermehren wird.

Gleich die stropfen des I. tones sind einzeln zu belassen. nur MF. 205, 1 und 10 stehen in B C hinter einander. B hat überhaupt nur diese zwei, C giebt an dritter stelle 206, 10 (schon bei Haupt einzelstrophe), dann IV. 206, 1 und V. 205, 19, diese aber versprengt nach ton III. also schon die überlieferung bezeugt die selbständigkeit.

¹⁾ Walth. ² s. 397.

Strophe I hat schon Burdach¹⁾ für selbständig erklärt. ‚mein treuer dienst nützt mir nichts, ich vergeude mein leben. doch will ich ihr nicht zürnen und böses wünschen‘ sagt Hart. dort; es klingt durch das ganze ein leiser vorwurf hindurch. im folgenden²⁾ wiederholt der dichter den grund seines leides wie etwas ganz neues und erklärt sich für den schuldigen teil. in einem liede ist so etwas unerträglich.

Burdach will nun strophe 2—4 zusammenfügen, weil sie durch die wiederholung des wortes ‚wandel‘ und seiner zusammensetzung zusammengehalten würden. aber das blosze mehrmalige vorkommen, eigentlich nur von *wandel*, beweist nichts, es spricht eher gegen die zusammengehörigkeit. etwas anderes wäre es, wenn es wie 211, 35 ff. ein beabsichtigtes spiel mit diesem worte bedeutete. das ist es aber nicht. die wiederholung des wortes wird dadurch völlig erklärt, dasz eigentlich jede strophe dasselbe sagt. ein gedankenfortschritt ist nirgends zu bemerken, wohl aber sind 205, 18 und 206, 9 gleichen sinnes und deutliche abschlüsse der betreffenden strophen. einzeln sind also die strophen tadellos, zusammengesetzt würden sie ein schlechtes lied mit fortwährenden wiederholungen, ohne inneren fortschritt ergeben: also musz man sie einzeln lassen, wie auch die überlieferung zeigt.

ton II: 206, 19 — 207, 10.

206, 27 ergibt die übereinstimmung der unabhängigen hss. A

B *gegeben*³⁾, C änderte in das geläufigere *ergeben*.

207, 5 *genâden*, was die noch gebräuchliche form ist (B C). vgl.

206, 26; 214, 11.

In der strophenordnung stimmt A mit C; B hat die genau entgegengesetzte.

MF	C	A	B
206, 19	14	4	12
206, 29	15	5	11
207, 1	16	6	10

andere abweichungen der hs. C von B machen wahrscheinlich, dasz C auszer X hier noch eine andere quelle benutzte, aus der es die reihenfolge entnahm, ausserdem einige lesarten.

¹⁾ Reinmar und Walther s. 100. ²⁾ MF, 205, 13. 14.

³⁾ so nach Pfeiffers abdrücken; MF. also unrichtig.

B, welches im allgemeinen die konservativste und beste hs. ist, hat also die anordnung von X, die zugleich die chronologische zu sein scheint¹⁾.

Auch hier zeigt schon die verschiedene überlieferung, dasz die drei stropfen nicht als ein lied verstanden worden sind. 206, 27. 28 *swaz sî mir tuot, ich hân mich ir gegeben und wil ir iemer leben* bildet deutlich den abschluss von strophe 1, welche in ihren voraussetzungen nichts mit 2 gemein hat. in der ersten ist die dame spröde, will nichts von Hart. wissen; in dieser aber wird bei der dame, von der der dichter wohl durch *merkaere*²⁾ ferngehalten wurde, ein gewisses wohlwollen vorausgesetzt. die dame kann sich ihm also nicht geradezu ungnädig gezeigt haben, wie in der I. strophe. für die selbständigkeit spricht auch die jedesmalige, typische, neue umschreibung des namens der geliebten: 25/26 *an einer stat, dâ ich noch ie genâden bat* 34: *ir, diu mich twanc*. die III. strophe ist ihrem inhalt nach von der II. ganz abweichend und der I. näher verwant. der schlusz „glücklich der, welcher den freudelosen kummer aufgeben kann“, würde aber die v. v. 206, 27. 28 mit ihrer völligen ergebenheit, wieder aufheben; er bezeugt also auch die selbständigkeit von III. auch sie enthält übrigens eine erneute bezeichnung der person, an welche sie sich richtet, 207, 2, wo mit B vielleicht *der schoenen* zu lesen ist. B hat nämlich consequent diese bezeichnung³⁾. in einem liede wäre diese dreimalige umschreibung nicht am platze.

ton III: 207, 11 — 209, 4.

207, 24 mit A C *manic jâr* vgl. 208, 13. B viel matter *doch vil*.

—, 25 *sô geruoche* (B C).

—, 31 vgl. Haus. 49, 27.

—, 38 *dânne daz mich*; streiche *ê* (nach B C). schon die längere form *danne* (B *denne*) zeigt, dasz der auftakt fehlen musz. *danne* ist Hartmanns form vgl. 32. Lachmann zu Iw. 627.

208, 5 *ê ich beswære ir den muot* nach B (in C fehlt *den*); A fehlt.

—, 13 *mînen* (B C).

—, 24 *ich engerte* (A).

¹⁾ Vgl. abschn. III. ²⁾ MF. 206, 37. 38; 29. 30. vgl. u. 215, 25.

³⁾ nämlich 206, 29. 207, 2 (26). A C wechseln, doch überwiegt *schoenen*.

208, 27 *manic mán* (A B C).

—, 28 *daz im niémer* (A B C; A ime).

—, 39 *in betrâget* (A C; B fehlt). hinter v. 38 ist ein punkt zu setzen. Lachmanns von Haupt aufgenommene lesart ist unverständlich. der sinn ist: will jemand von seiner dame loskommen, der mags tun. sein leben wird ihm sehr langweilig, inhaltslos werden.

Die strophenfolge in diesem ton hat zu vielen erörterungen anlass gegeben. MF. faszt 5 strophen zu einem lied zusammen, weicht in der anordnung aber von C ab. Heinzel¹⁾ begründet diese herstellung als ‚die allein richtige‘: strophe 3. 4. 5 seien durch innere bezüge zusammengehalten, 1 sei deutlich die eingangsstrophe. Paul²⁾ erkennt den inneren zusammenhang von 4 und 5 an, im übrigen aber ordnet er: 1. 3. 4. 2. 5, weil der gedankenzusammenhang³⁾ zwischen 208, 20: *mir sint diu jâr vil unwerlorn* und 208, 12. 13: *si nimet von mir fürwâr minen dienst manic jâr* durch das dazwischen stehende unterbrochen werden: derselbe besteht übrigens nur in der anspielung auf ein langes dienstverhältnis und verdient diesen namen nicht. unerträglich scheint Paul ferner, wenn der dichter 208, 3 *si wil mir ungelônet lân* dem hörer wie etwas ganz unbekanntes mitteile und dies schon vorher 207, 23 *sît ich ir lônnes muoz enbern* wie etwas ganz bekanntes voraussetze. — H. Kauffmann⁴⁾ hat wieder eine andere anordnung.

Das richtige deutet Burdach⁵⁾ an, indem er freilich nur die erste strophe als selbständig hinstellt: auch die andern sind einzelstrophen, wenn sie auch in der stimmung sehr verwant sind. darauf führt schon eine unbefangene betrachtung der überlieferung. A kennt in diesem ton 4 strophen. B enthält 5 und zwar beweist die isolirte stellung von B 9 (208, 20), dasz dies zu irgend einer zeit für sich bestanden hat. C hat 6 strophen zusammengebracht, da es nach vollständigkeit strebte. auch die ordnung in den einzelnen hss. ist verschieden: die sammler dachten hier gewis nicht an ein lied.

¹⁾ H. z. XV, 226. 27. ²⁾ beitr. II, 172.

³⁾ Paul fordert hier entgegen seiner ansicht über das mhd. lied gedankenzusammenhang.

⁴⁾ Ueber Hartmanns lyrik s. 33. ⁵⁾ a. a. o. s. 53.

Strophe 1 ist eine energische zurücknahme von 206, 19: ein beweis für ihre selbständigkeit. und wie soll sie mit den folgenden ein lied bilden können, da sie genau den entgegengesetzten inhalt hat? auszerdem musz sie noch vor die aufkündigung des minneverhältnisses fallen; die folgenden sind dagegen nach derselben verfasst¹⁾.

Die übrigen in betracht kommenden vier stropfen enthalten alle fast genau dasselbe, zum teil mit sehr ähnlichen wendungen. zb.:

207, 23 *sît ich ir lônnes muoz enbern*

208, 3 *si wil mir ungelônnet lân*

208, 19 *si hete mir gelônnet baz*

208, 22 *hât mich ir minne lôn verborn*

207, 24 *der ich manic jâr gedienet hân*

208, 12 *si nimet von mir . . . mînen dienest manic jâr,*

ähnlich 208, 20 *mir sint diu jâr vil unvertorn, diu ich an sî gewendet hân.*

208, 4 *ich spriche ir niuwan guot.* dasselbe, nur in andern worten 208, 8: *waz solte ich arges von ir sagen.*

207, 28 ff. will er sich nicht rächen, sondern der dame seine teilnahme bewahren;

208, 4 derselbe gedanke: er will ihr keinen kummer bereiten, lieber selbst die schuld auf sich nehmen.

So wird in allen stropfen derselbe gedanke variirt: sie lohnt mir nicht, ich will aber nicht unedel sein, sondern teilnehmend bleiben. ein gedankenfortschritt ist natürlich dabei nicht möglich, und so erklären sich auch die vielen verschiedenen ansichten über die anordnung. fände man solche wiederholungen in einem modernen gedicht, so würde man es als sehr geschmacklos bezeichnen. will man aber den feinfühlenden mhd. dichtern absolut geschmacklosigkeit aufbürden?

Wir haben in ton III. etwas ganz ähnliches, wie in ton I: derselbe gedanke wird immer wieder aufgegriffen und ausgesponnen. es wird dasselbe noch öfter begegnen. der grund liegt in der gedankenarmut und geringen phantasie unseres dichters²⁾. es gruppieren sich also immer eine anzahl stropfen

¹⁾ sicher 208, 20. die andern fallen wenigstens in die nähe des erignisses. ²⁾ oder, was mir jetzt wahrscheinlicher ist, es ist dies eine

um einen gedanken, um eine situation oder ereignis; meist gehören sie zu einem ton und schon diese beobachtung ist eine stütze für die später aufzustellende behauptung, dasz bei Hartmann die strophen eines tones auch in dieselbe zeit fallen.

Auch die schon bei ton II. gemachte bemerkung, dasz die einzelstrophe — wie dies ja in der natur der sache liegt — sich gern durch erneute umschreibung des namens der dame kenntlich mache, wird durch die vorliegenden strophen bestätigt. vgl.

207, 24: *ir . . . der ich manic jâr gedienet hân*

207, 39: *ir . . . diu mich ir dienen hiez*

208, 8: *ir . . . der ich ie wol gesprochen hân*

(208, 32: *diu . . . der ich dâher gedienet hân*)

typische wiederholungen, die in einem lied keinen zweck hätten und störend sein würden.

Es ist also auch für diesen ton das endurteil¹⁾ über den ersten zu wiederholen.

besondere kunstform der mhd. dichter, die zwischen der einzelstrophe und dem lied (im modernen sinn) in der mitte steht. man könnte sie ‚strophenkreis‘ nennen, weil der grundgedanke oder die zu grunde liegende situation gleichsam das centrum bildet, um welches sich die im einzelnen von einander unabhängigen strophen kreisförmig gruppieren lassen und in welchem sie ihre vereinigung finden. statt des ausdruckes ‚lied‘ könnte man dann vielleicht ‚strophenkette‘ anwenden, weil ja im ‚lied‘ sich eine strophe an die andere anschlieszt, wie die ineinandergreifenden glieder einer kette, so dasz die strophen unselbständig sind. danach würde man die strophen des besprochenen tones I, welche unlängbar sehr verwant sind, ebenso unlängbar aber auch nicht glieder einer strophenkette (eines liedes) sein können, einen strophenkreis nennen dürfen (mit ausnahme von 206, 10 was doch wohl ausserhalb steht und dann als einzelstrophe im engeren sinn zu bezeichnen wäre). bei dieser annahme würde Paul insofern recht behalten, als wirklich auszer dem fortschreitendem gedankengang der strophenkette auch noch der geschilderte zusammenhang im strophenkreise als bindemittel mhd. strophen anzuerkennen wäre, recht behalten auch in so fern, als eine objectiv sichere abgrenzung eines strophenkreises schwierigkeiten bereiten dürfte. die einzelnen strophen solcher kreise werden natürlich sich zeitlich nahe gestanden haben (wie dies bei Hartmann bewiesen werden kann) und auch nachher alle zusammen vorgetragen worden sein, ohne dasz selbstverständlich bei der unabhängigkeit der einzelnen von einander selbständige überlieferung und besonderer vortrag einzelner strophen ausgeschlossen sein konnte. auch konnte gewis ein strophenkreis, der bereits einmal öffentlich vorgetragen war, nachher noch erweitert werden.

¹⁾ Vgl. o. s. 9.

ton IV: 209, 5 — 24.

Es ist ein lied.

209, 7 ist das von Haupt gegen die überlieferung zugesetzte *wan* wieder zu streichen. auffakt braucht hier ebenso wenig zu stehen wie 206, 11 und 207, 38.

ton V: 209, 25 — 211, 19 soll seines inhalts wegen am ende mit 218, 5 ff. besprochen werden.

ton VI: 211, 20—26.

211, 20 *sendet ir lieben man* B C.

Der ausdruck *ûf dise vart* ist zwar namentlich nach den stropfen des vorhergehenden tones völlig verständlich, genügt aber an sich nicht zur bezeichnung einer kreuzfahrt. die strophe wird darum als bruchstück eines liedes aufzufassen sein.

ton VII: 211, 27 — 212, 12.

211, 33 *frumet* (nach B). C setzt öfter ein *ge-* hinzu: zb. 207, 35 *ungetriuwen*.

Burdach¹⁾ stellt mit recht die selbständigkeit der ersten strophe wieder her: sie enthält nur die ausführung eines sprichwörtlichen ausdrucks und hat mit den folgenden beiden nichts zu tun. diese werden durch das in beiden durchgeführte spiel mit dem worte *stæte* und seinen zusammensetzungen zu einem liede vereinigt²⁾. Paul³⁾ meint, dasz die *stæte* der zweiten strophe dieselbe dame sei, wie die der ersten. das einfachste wäre wegen 211, 38 *des hât mir mîn unstætekeit ein stætez wîp verlorn* an eine andere zu denken. indessen kommt nichts darauf an, weil das wortspiel allein der zweck des ganzen ist.

ton VIII: 212, 13—36.

212, 36. *daz er ân* (B C). *deir* ist überhaupt sehr selten. vgl. mhd. WB. I, 314^a, 1 ff. Lachm. z. Nib. 1070, 4.

Dasz die drei stropfen nicht ein lied bilden, beweist schon Heinzels⁴⁾ mangelhafte begründung ihres zusammenhangs. die selbständigkeit der dritten ist ohne weiteres klar. sie enthält die wortspielende ausführung eines allgemeinen gedankens: die weiber sind schmeicheleien sehr zugänglich; ein mann ohne falsch soll dergleichen unterlassen. dann wird sein glück be-

¹⁾ a. a. o. s. 100. ²⁾ ähnlich Veldeke 61, 33 ff. ³⁾ beitr. II, 482 anm. ⁴⁾ H. z. XV, 131.

ständig sein. der dichter wendet sich hier an die männer. in der ersten an seine *vrouwe*, in der zweiten an die *vrouwen*.

Hartmann ist von seiner dame fern, wohl in folge einer weiteren reise mit mehreren genossen (vgl. v. 24 *unser sumelicher*); diese entfernung ist bei beiden stropfen vorauszusetzen. die erste strophe ist nun eine art selbstgespräch, dessen gipfel v. 17. 18 bildet. wird sie mir trotz meiner langen abwesenheit treue bewahrt haben, da man ja schon in der nähe der geliebten vor untreu nicht sicher ist? hierauf giebt er selbst, sich energisch solcher bedenken entschlagend, die antwort: nein! ich darf ganz fest auf ihre verständigkeit (daz sie weisz, was ihre pflicht ist) bauen und darauf, daz sie wuzte, warum ich von ihr fortging. auszerdem — und dieser allgemeine gedanke macht den beschlusz — beruht meine zuversicht darauf, daz ein treues herz nicht untreu werden kann. *dâ* dient zur scharfen hervorhebung der antwort (cf. v. 33) und *wil* bezeichnet die sichere erwartung der zukunft¹⁾.

Dagegen ist die zweite strophe auch aus dem sinn seiner gefährten gesprochen; die zu grunde liegende situation daher eine völlig andere als der in der ersten. die selbständigkeit beweist auch der umstand, daz v. 15. 16 hier, nur breiter, wiederholt werden. daran schlieszt sich v. 26, als hauptgedanke: *gedenke ein vrouwe, daz unstæte sî ein slac!* wie nun str. 1 erst specielle angelegenheiten des dichters behandelte, am ende aber sich zu einem allgemeinen gedanken erweiterte, so wird hier im gegenteil von dem allgemeinen zum besonderen übergegangen. die erste strophe zeigt den von zweifeln geplagten liebhaber, die zweite den moralisierenden dichter: beide leiden keine zusammenfügung.

Was das für eine trennung in 212, 13 ff. gewesen ist, kann nicht sicher bestimmt werden: gewis nicht eine durch den kreuzzug, weil die kreuzlieder Hartmann frei von minnebanden zeigen. bei einem so wichtigen ereignis hätte sich der dichter auch sicherlich nicht so unbestimmt, wie in v. 18 ausgedrückt: *und daz si vil wol wesse, warumbe ich si meit*. der hauptgrund kann erst später zur sprache kommen. es scheint mir das

¹⁾ Ben. wörthb. z. Iw. s. v.

wahrscheinlichste, mit diesen gedichten die in der Klage erwähnte reise nach Karlingen (v. 1286. 358/9) zusammenzubringen.

ton VIII^a: 212, 37 — 213, 28.

Dies lied ist vielleicht nicht von Hartmann (vgl. teil B). die erklärung von 213, 9 ff., wo Bech¹⁾ ändern möchte, ist nach M F. 251 unten zugeben: warum habe ich andere leute um guten rat angesprochen, wo mein eigenes herz, das mir doch am nächsten steht, mich schon betrog? — wie man übrigens diese ernstgemeinten, zornigen strophen ‚mutwillig‘²⁾ oder einen ‚scherz‘³⁾ nennen kann, ist schwer einzusehen. höchst unpassend ist es auch in 213, 16 eine anspielung auf den gelehrten Hartmann, der schreiben konnte, zu sehen.³⁾ vgl. Fleck, Flore 248.

ton IX: 213, 29—214, 11.

213, 37 *daz ich*. (C *das si* mit ausgelassenem *ich*. B fehlt hier bereits.)

214, 10 *niene*, wie gewöhnlich: 209, 36; 207, 9; 206, 37.

Es bedarf wohl kaum des beweises, dass diese strophen einzeln belassen werden müssen. die erste ist eine etwas ärgerliche opposition gegen die spröde dame, welcher der dichter dient, die zweite ganz das gegenteil: eine etwas sentimentale versicherung der untertänigkeit.⁴⁾

ton X: 214, 12—214, 33.

214, 28: *ich enweiz* C.

—, 29: *sine* C.

Dies ist ein lied, als solches auch durch die fast wörtliche benutzung im büchlein v. 121 ff. 145 ff. erwiesen.

ton X^a: 214, 34—215, 13

ist unecht. vgl. teil B.

ton XI: 215, 14—37.

Die strophen sind nach dem prinzip der roman. silbenzählung gebaut und haben daher für die gegenwärtige untersuchung keine bedeutung. über sie an anderem ort.⁵⁾

¹⁾ ausg. II, s. 27 anm. ²⁾ Heinzl s. 134 anm. ³⁾ Schreyer, untersuch. üb. leben u. dicht. Hartm. s. 39/40. ⁴⁾ cf. v. 9—11. ⁵⁾ eine neue untersuchung über die daktylischen verse im mhd. denke ich in einiger zeit vorlegen zu können.

Lachmann hat hier übrigens die überlieferte strophenordnung sehr mit unrecht geändert. schon Kauffmann¹⁾ hat auf die selbständigkeit von 215, 22 hingewiesen; in der hs. folgt diese strophe auch auf die beiden andern. v. 29: *sî was von kinde unde muoz sîn mîn krône* ist doch unverkennbar ein abschluss. dagegen bilden die beiden andern strophen ein lied. den ausgang macht v. 37: *got sî der ir lîp unde êre behüete*, ein gedanke, der als schluss bzw. abschiedsformel sehr beliebt ist.²⁾ ein weiterer beweis für die zusammengehörigkeit dieser zwei strophen ist die bekannte, wohl mit unrecht Walther zugesprochene, sehr unselbständige nachahmung unseres liedes (Walth. 110, 13). diese durch körner und refrain als ein zweistrophiges gedicht erwiesen, hat fast denselben ton wie M F. 215, 14; nur ist derselbe um eine zeile verkürzt. dieselbe setzt sich nun blosz aus gedanken der ersten und dritten strophe des M F. zusammen; die zweite ist nicht benutzt. — durch wiederherstellung des alten verhältnisses verschwindet auch der in einem liede sicher tadelnswerthe widerspruch zwischen v. 14. 15 und v. 29.

ton XII: 216, 1—28.

Es ist ein lied.

ton XIII: 216, 29—217, 13.

Es ist ein lied.

ton XIV: 217, 14—39.

217, 24 *wære* (C).

—, 31 *ine* (C).

Die für die chronologie der lyrischen gedichte Hartmanns wichtigsten strophen, die der töne V und XV wollen wir erst jetzt, im zusammenhang behandeln. diese der zeit nach genau zu fixieren, soll im folgenden mit allen zu gebote stehenden mitteln versucht werden, auf die gefahr hin, zu ausführlich zu werden.

ton V: 209, 25—211, 19.

210, 11 *triegende* mit elision (B C).

—, 20 *vârende* mit elision (B C).

¹⁾ a. a. o. s. 35. ²⁾ vgl. büchl. 826. Er. 133.

210, 11 ff. in beiden hss. sind die vv. 15—18 vor 11—14 überliefert und zwar in B mit dem anfang *Her hacchen*, in C *Der hacchen*. das *H* in B stammt von dem rubricator, ist also nicht unmittelbar beim schreiben eingesetzt. Lachmann hat die stollen umgestellt und Haupt faszt nach den anmerkungen *der* als relativum zu *werlt*, *hacken* als ‚angelhaken‘. also ‚ihrem angelhaken bin ich nachgelaufen‘. Bech¹⁾ ändert mit recht an der überlieferten stellung nichts, schreibt aber *haggen* alem. = md. *hâken* und nimmt das wort in übertragenem sinne = ‚verlockungen‘. *der* bezieht er auch relativisch auf das folgende *werlt*, musz aber darum die umstellung *ich hân* gegen die hss. vornehmen und eine grosze parenthese von zwei versen [M F. 210, 17. 18] ansetzen. dadurch wird aber die construction ungemein schwerfällig und fast unverständlich. für *hacken* paszt weder die eigentliche noch auch die übertragene bedeutung. der angelhaken wird ins wasser geworfen und man kann ihm also nicht gut nachlaufen, und dasz *haggen* (plur.) schon die ganz abstrakte bedeutung ‚lockungen‘ haben könne, hat Bech nicht nachgewiesen. in seinen belegstellen ist das bild von dem angelhaken, an dem die fische gefangen werden, nirgends aufgegeben; eine abstrakte übersetzung würde dabei den vergleich höchst unnötiger weise zerstören. vielmehr weist der deutliche parallelismus beider stollen, in denen der gedanke variirt wird ‚bis jetzt habe ich mich eiteln dingen zugewendet‘ darauf hin, dasz ‚hacken‘ und ‚diu werlt‘ gleichstehende begriffe und allegorische figuren sind, deren wesen das *der unstate* ist.

So hat sicher auch der rubricator von B das wort gefaszt, weil er *her* dazusetzt. es hat daher Höfer²⁾ ohne zweifel recht, wenn er in *hacchen* den namen eines dämonischen wesens wieder erkennt, für den er eine reihe von parallelen und analogien aufführt. wie sollte auch der rubricator von B dazu gekommen sein, doch sicherlich gegen seine vorlage, ein *her* einzusetzen, wenn ihm nicht ein *her Hacche* bekannt war? Natürlich musz man C *der Hacchen* folgen, da *her Hacchen* unmöglich ist.

210, 22: *zeichen, daz ich* (B C).

—, 29: ist *und* wieder zu streichen. es besteht, ebenso wenig

¹⁾ ausg. II s. 37.

²⁾ Germ. XV, 411 ff.

wie anderwärts, hier die notwendigkeit nicht, den auftakt zu regulieren.

—, 33: *ime ir* (B C), also mit 2 silb. auftakt (B C).

211, 5 *einen hellemôr*. *ein* mit hervorhebender bedeutung — den bekannten bösen höllennohr. C hat *ein*. vielleicht kann man diese form beibehalten, da sich auch im acc. masc., wenn auch selten, unflektierte formen finden.

Auch hier ist nicht der geringste grund, die sechs stropfen zu zwei liedern zu vereinigen, wie es in M F. geschehen ist. die erste strophe handelt von der sittlichen bedeutung des kreuzes im allgemeinen, wozu vermittelt *ouch* eine besondere bedeutung für einen *tumben man* (Hartmann), hervorgehoben wird. was nützt es auf dem kleid dem, der es nicht im herzen hat! — damit findet die strophe ihren prägnanten abschluss. sie enthält eine mahnung, an die bereits mit dem kreuz bezeichneten ritter. mit ihr kann die zweite strophe nicht verbunden werden, in welcher die ritter erst zur kreuznahme aufgefordert, wo ihnen die vorteile derselben gepredigt werden. Hartmann wäre ein sehr ungeschickter kreuzprediger, wenn den rittern als einleitung gleich von ihm entsagung auf allerlei dinge zur bedingung gemacht würde.

Diesen mehr allgemein gehaltenen stropfen folgen zwei, in denen die motive, welche Hartmann selbst zur kreuznahme gebracht haben, angegeben werden. in der ersten die eitelkeit der welt, in der zweiten der tod seines herrn; jede wird durch ein gebet beschlossen. in jeder strophe auch eine hinweisung auf den kreuzzug: ¹⁾ 210, 22 *mit dînem zeichen, daz ich hie trage*. 210, 32 *mîn vart, die ich hân genomen*. auch diese sind also völlig in sich abgeschlossen und selbständig.

Dasselbe gilt von den beiden letzten: in der ersten spricht der dichter die hoffnung auf die ewige seligkeit aus: er bittet Gott ihm samt seinen genossen beim kreuzzug dieselbe zu schenken. das gebet bildet hier wieder den schluss. v. 211, 3 *got helfe uns dar* zeigt, dass der dichter sich mitten unter den andächtigen kreuzfahrern befindet. — ganz andere voraussetzungen hat die folgende strophe. hier dankt er Gott, dass er überhaupt in der lage ist den kreuzzug mitmachen zu können

¹⁾ vgl. o. s. 13. 10.

und stellt sich denen gegenüber, die es nicht vermögen. er kann froh mit den streitern Christi dahin fahren, weil ihn die welt nicht mehr zu fesseln vermag und weil Gott ihn mit *sorgen* verschont hat. was sind das für sorgen? ¹⁾ liebeskummer sicher nicht, schon des gedankenganges der strophe wegen. auch hat dieser die ritter wohl kaum von der fahrt abgehalten. es ist vielmehr ein beliebtes motiv für ein kreuzlied, den streit zwischen liebe und heiliger pflicht, zwischen dem herzen, was gern bleiben möchte und dem leib, der gegen die heiden kämpfen will, zu schildern; die liebe musz zuletzt zurücktreten. gemeint können nur sein die sorgen der armut: ²⁾ Gott hat dem dichter wohlstand verliehen, so dasz er die mittel zu einem so kostspieligen zug hat, während andere aus dürftigkeit traurig vurtückbleiben müssen. auch das bild von der fuszfessel paszt besser zur vorstellung von einem äusseren, materiellen hinder- nis. beide strophen zeigen also auch nicht die geringsten be- ziehungen zu einander.

Es fragt sich nunmehr weiter, ob sich aus diesen sechs strophen, die ohne zweifel auf des dichters kreuznahme bezugneh- men, auch der zeitpunkt ihrer abfassung ermitteln lässt; das heiszt nach dem stand der frage, ob sie sich auf den kreuzzug Barbarossa's, Heinrich's VI. oder alle beide beziehen. ³⁾

Ohne zweifel war der erstere gegenstand der gröszten be- geisterung; ⁴⁾ wie sie bei dem folgenden nicht wieder erlebt wurde. kein kreuzzug hat auch mehr kreuzlieder angeregt, als der von 1189/90. wenn nun auch dies in unserem falle keineswegs ausschlaggebend sein kann, so spricht doch der unver- kennbare enthusiasmus bei dem sonst so kühlen Hartmann einigermaßen für diese kreuzfahrt.

Zwingend sind dagegen die zahlreichen, zuweilen wörtlichen anlehnungen und beziehungen zu bullen der päpste, briefen der zeit, verordnungen und kreuzpredigten, die sich sämtlich auf den dritten kreuzzug beziehen. ⁵⁾

¹⁾ Bech meint: sorgen, die der verkehr mit der welt verursacht (II, 39). an dieser stelle kann man sich unter dieser sehr allgemeinen definition nichts klares denken. ²⁾ vgl. u. s. 23. ³⁾ vgl. die reich- haltige abhandlung von Wolfram H. z. 30, 89, dem ich aber gerade in seinen aufstellungen über Hartmann nicht folgen kann. ⁴⁾ Wilken IV, 15. VI, 13 ff. ⁵⁾ vgl. Wolfram a. a. O. 110.

Wie die annalen jener zeit lehren, waren die groszen hoftage der kaiser der ort, wo von den vornehmeren das kreuz genommen wurde. auf einen solchen hoftag (curia) weist der inhalt mehrerer stropfen: vgl. 209, 37 *ritter* 211, 3 *uns.* ein schlusz auf die jahreszeit, in welcher derselbe statt fand, scheint mir aus str. 5 nicht unmöglich. der dichter sagt: „wie die ersten blumen des jahres, die man sich jetzt zum schmuck erwählt, vorboten des sommers sind, wie sie verkündigen, dasz nun bald die schöne jahreszeit folgen wird, so verkündigen auch die kreuzesblumen, mit denen ich mich geschmückt habe, einen sommer, den der ewigen seligkeit, der uns dereinst beschieden sein wird.“¹⁾ blumen die auf den sommer hinweisen sind natürlich die ersten blumen des frühlings und in diese jahreszeit führt also die strophe.²⁾ da sie noch ganz unter dem eindruck der kreuznahme gedichtet ist, so wird diese nicht sehr viel früher fallen. auch die andern gedichte dieses tones gehören natürlich in diese zeit.

Dies ergebnis führt wieder auf den zug Friedrichs und zwar speziell auf den frühlung 1188, wo der kaiser vom 27. märz ab einen groszen reichstag in Mainz hielt; von der gewaltigen begeisterung, die dort für das heilige unternehmen herrschte, erzählen die chronisten viel.³⁾ die groszen reichstage vor dem kreuzzug Heinrich's fanden mitten im winter, ende 1195 statt.⁴⁾

Wichtiger sind folgende beziehungen. in den liedern der übrigen minnesinger ist der, welchem hilfe gebracht werden soll, Gott.⁵⁾ es findet sich aber nie eine so geflissentliche hervorhebung des namens Christi, wie hier bei Hartmann,⁶⁾ Gott erscheint, als der hilfe bedürftig, nur einmal.⁷⁾

Diese also etwas auffällige voranstellung der person Christi und vor allem des namens Christi — die verbindungen *Kristes bluomen*, *Kristes schar* machen fast den eindruck von schlagworten — wird durch heranziehung der gleichzeitigen

¹⁾ so würde der abgekürzte vergleich aufzulösen sein. ²⁾ eine ähnliche anspielung 205, 1 ff., wodurch die strophe mit sicherheit in den winter verlegt wird.

³⁾ vgl. Riezler, *forsch. z. deut. gesch.* X, 16.

⁴⁾ Wilken V, 15. ⁵⁾ M F. 46, 26; 47, 6; 48, 18; 86, 25; 87, 23; 89, 34; 94, 29 u. a.

⁶⁾ 210, 19. 37; 211, 18.

⁷⁾ 210, 5. die stellen 210, 34;

211, 3. 12 beziehen sich nicht darauf.

quellen völlig verständlich z. b. Mon. Germ. S. S. XVII, 794: Mart. 27 Letare Jherusalem curia celeberrima apud Moguntiacum celebratur a tocius Theutonici regni capitaneis . . . ; quae a serenissimo imperatore et filio eius rege curia Jhesu Christi ante fuit intitulata. Ebenso XXIV, 338: (curia Moguntina), quae apellabatur curia Christi.¹⁾

Man dachte also, dasz Christus selbst den vorsitz führe, auf den der kaiser verzichtet hatte.²⁾ dieselbe fast durchgehende hervorhebung Christi findet sich, wie bei Hartmann, so auch bei Ansbert,³⁾ in seinem bericht über den kreuzzug Friedrichs. Hartmanns *Kristes schar* findet sich bei ihm als ‚exercitus Christi‘;⁴⁾ ebenso in der expeditio Asiatica Friedrichs.⁵⁾ ähnlich ist ‚crucis Christi signaculum‘⁶⁾ und *din zeichen* (Hartm. 210, 22).

Hartm. 209, 25 ff. bezieht Wolfram⁷⁾ auf eine verordnung für das jahr 1189, welche den kreuzfahrern alles schwören, spielen u. a. untersagt. die beziehung ist aber etwas allgemein und nicht notwendig.

209, 35. 36 giebt fast wörtlich eine stelle aus einem schreiben⁸⁾ Heinrichs von Albano an die prälaten wieder, die dieselben nachher gewis in ihren predigten verwendeten: vestris non tantum inscribi frontibus signum Thau, signum dominicae passionis, sed cordibus imprimi his presertim diebus oportet.

209, 37—210, 2. Gregor⁹⁾: date vos ipsos non in exterminium, sed in observationem ei, a quo et vos et vestra omnia accepistis.

210, 3—6. Heinrich von Strassburg¹⁰⁾: et viderit si vestrum quispiam dominum suum terrenum exterminii sive exhaeredationis injuria molestari, certe pro illo arma non sumere turpe dicitis et probrosum; quanto magis omnes, unius capitis membra, Christi scilicet ei debemus totum, quod sumus, quod vivimus, quod habemus!

Derselbe begann seine rede ‚o milites egregii‘, vgl. 209, 37; so war wohl gewöhnlich die anrede.

¹⁾ vgl. auch Fontt. rer. Austr. abt. 1, bd. 5 (Ansbert.) s. 11. 13.

²⁾ Mon. G. SS. IX, 543, 32. ³⁾ a. a. o. s. 13 ff. ⁴⁾ s. 14. 16 u. ö.

⁵⁾ Canisius, lectt. antiquae III, 2, 504. o. ⁶⁾ Ansbert s. 13.

⁷⁾ H. z. 30, 104. ⁸⁾ Ladewig, rell. mss. II, s. 437. ⁹⁾ Ansb. s. 8.

¹⁰⁾ Canisius III, 2, 502.

210, 3. 4. vgl. Gregor¹⁾: nolite adhuc ad lucrum vel ad gloriam temporalem intendere, sed ad voluntatem dei.

Zu alledem kommt noch die oben erklärte str. VI, denn diese bezieht sich deutlich auf eine verordnung Friedrichs, welche unbemittelten die teilnahme am kreuzzug untersagte; früher waren solche erlasse nicht gegeben worden. die bekanntmachung erfolgte auch auf dem hoftag zu Mainz: 210, 35 und 211, 8 gehören darum in dieselbe zeit. contin. Sanblasian.²⁾: tempus profectionis constituit, pauperioribus ad minus trium marcarum expensam, ditioribus pro posse expensis preparari indicens, egentibus autem pondo trium marcarum sub anathemate profectionem interdicat, nolens exercitum vulgo minus idoneo pregravari. so erklärt sich auch, dasz Hartmann so besonderen wert auf das frei sein von ‚nahrung Sorgen‘ legt: er freut sich, dasz ihn das gebot des kaisers nicht von dem ziel seiner wünsche fern hält. ohne die verordnung entbehrte die strophe doch eines poetischen motives.

Alle diese stellen finden sich ausschlieszlich in documenten, die auf den kreuzzug von 1189 hinweisen, sie bezeugen daher, dasz die stropfen unseres dichters vor den beginn desselben fallen. die zeugnisse wirken durch ihre einstimmigkeit und anzahl, so dasz ihrer kraft auch dadurch kein nachteil erwächst, dasz manche der oben angeführten gedanken sich später, wie natürlich, wiederholen.

Dies ergebnis legt für das letzte am meisten umstrittene lied (ton XV) einen bedeutend besseren grund, als er bisher gewonnen war.

ton XV: 218, 5—28.

218, 26: *müezet abe* (C), B fehlt.

Der punkt, um den sich zuerst alles bei der erklärung dieses schwierigen gedichtes drehte, ist v. 19. die alleinstehende hs. C bietet: *und lebte mîn her Saladin und al sîn her.* so nahm Lachmann mit einem komma hinter *sîn her* den vers in den text auf und erklärte: lebte herr Saladin noch und sein ganzes heer, die würden . . . *mîn her* hielt er für völlig gleich dem frz. monsieur = einfach ‚herr‘, weil natürlich ‚mein herr S‘ unmöglich ist. Lachmann haben sich die meisten angeschlossen,

¹⁾ Ansb. s. 8.

²⁾ M. G. SS. XX, 319. Wolfram s. 123.

trotzdem schon J. Grimm einsprache erhob. war demnach Salatin tot [† 1193], so konnte Hartmann nicht an dem kreuzzug Friedrichs teilgenommen haben: man liesz ihn also 1196 mitziehen.

Die beteiligung Hartmanns am dritten zuge ist aber schon von uns erwiesen. also ist (mit Grimm, Riezler und Paul) zu lesen: *und lebte mîn herre, Salatîn und al sîn her die . . .* die änderung *herre* für *her*¹⁾ ist natürlich ganz unbedenklich, weil der schreiber die hintereinander stehenden worte *mîn herre Salatîn* als zusammengehörig auffassen und danach verbessern konnte.

Diese auffassung Lachmanns war sicherlich weniger rücksicht auf die überlieferung in C als eine folge seiner annahme, dasz im mhd. zweisilbige senkungen dieser art *lebte mîn* unerlaubt gewesen seien, ein vorurteil, welches durch Paul²⁾ völlig widerlegt ist. gegen Lachmanns meinung spricht aber auszer dem schon zu ton V bemerkten noch sehr vieles. die nach Lachmann in dem ausdruck *mîn her Salatîn* enthaltene höflichkeitsbezeugung wäre in einer ernstenlyrischen strophe entschiedengeschmacklos³⁾: wozu soll sie denn eigentlich dienen? wenn man als grund dafür anführt, Salatîn sei schon früh als eine edle persönlichkeits, als muster eines fürsten in die phantasie der dichter übergegangen und diese hätten ihn darum so geehrt, so mag das für später richtig sein, für diese zeit (bis 1196) ist es aber verkehrt, weil man da eben erst kenntnis von ihm erhielt. man vergleiche die chronisten. diese nennen ihn einfach Salatinus⁴⁾, wie ja auch Bliggêr⁵⁾; auch der zusatz *rex paganus* oder *profanus*⁶⁾ findet sich: man wuszte also nicht viel von ihm. an andern stellen aber *inimicus crucis*⁷⁾ und *nefandus Saladinus*⁸⁾, doch ganz korrekt vom standpunkt der christenheit. warum soll nun Hartmann in dem moment, wo er gegen Saladins reich zieht, diesem erzfeind der christen ein compliment machen?

¹⁾ dieses *her* und das *her* am ende der zeile wirken übrigens in einem vers unschön. ²⁾ beitr. VIII, 181 ff. ³⁾ mindestens ebenso auffallend, als wenn MF. z. b. anm. z. 46, 8 im wissenschaftlichen stil „herr Bartsch“ schreibt. ⁴⁾ Mon. G. SS. XVII, 795, 28. Ansb. s. 2. ⁵⁾ MF. 119, 11. ⁶⁾ Ansb. s. 68, s. 2. ⁷⁾ Ansb. s. 5; 29. ⁸⁾ Ansb. s. 4.

Ferner hat Paul¹⁾ schon darauf hingewiesen, dasz *mîn her* nicht schlechthin ‚monsieur‘ bedeute. diese bedeutung ist bei Hartmann gerade zu ausgeschlossen, noch im Iwein, seinem letzten ritterroman. hier steht *mîn her* überhaupt nur vor den namen Iwein, Gâwein und Keiî, oft vor den ersten beiden. diese auffallende erscheinung erklärt sich daraus, dasz jene beiden die haupthelden des romans sind, an denen Hartmann als dichter fast allein interesse hat; das *mîn* drückt diese beziehung aus (v. 4279: *mîn lieber herre Gâwein*). Keiî wird an den stellen, wo ihm jenes prädikat beigelegt wird, verspottet: hier heiszt es ‚mein verehrter herr Keie‘; dafür — wenn ich nicht irre — giebt es nur zwei stellen²⁾.

Verkehrt ist auch der sinn, der aus Lachmanns text folgt: lebte herr S. noch und sein ganzes heer. warum soll, wenn Saladin 1193 starb, sein ganzes heer 1196 tot gewesen sein? um diesen unleidlichen gedanken zu umgehen, will Naumann³⁾ *mîn her Sal.* als *ἀπὸ ζωοῦ* zum vordersatz wie nachsatz ziehen; so wohl auch Burdach⁴⁾. abgesehen von den andern bedenken ist einzuwenden, dasz Hartmann nirgends diese mehr volkstümliche Figur⁵⁾ verwendet.⁶⁾ andere erklären mit zeugma: lebte herr Sal. noch und hätte er noch sein ganzes heer. das wäre selbst als zeugma zu frei.

Was das *und* v. 19 betrifft, so kann man entweder hinter v. 18 ein komma setzen: dann bewirkt es einfach eine freiere, indifferente anfügung des verses 19 an 18; streng logisch würde man ein ‚aber freilich‘ erwarten. oder man setzt hinter v. 18 einen punkt, und faszt *und* als einleitende partikel des conditionalsatzes, fast = wenn. dieser gebrauch von *und* ist häufig; vgl. mhd. WB. III, 184^a und ^b o. das letztere ist wohl besser.

Nach unserer interpunktion würden wir auch in diesem lied eine erwähnung des todes von Hartmanns dienstherren⁷⁾ erhalten. Burdach⁴⁾ findet darin einen widerspruch; der sinn wäre: nur der tod meines herren ist der grund, warum ich Franken verlasse und das würde mit dem inhalt des gedichtes

¹⁾ beitr. I, 535.

²⁾ Iw. 865. 1454.

³⁾ H. z. 22, s. 60 anm. 1.

⁴⁾ a. a. o. s. 52.

⁵⁾ Paul mhd. gr. § 382.

⁶⁾ Haupt. z. Erec 5414.

⁷⁾ vgl. 206, 14; 210, 23.

in widerspruch stehen, denn 218, 9. 10. 24 werde als grund der fahrt die himmlische minne angegeben. das dunkle liegt jedoch lediglich in dem ausdruck ‚himmlische minne‘, der in seiner allgemeinheit und unklarheit nichts bestimmtes darunter zu denken erlaubt, obwohl doch das bild der ersten strophe nicht einen körperlosen begriff, sondern ein sinnlich denkbare objekt erfordert.

Die schwierigkeit des gedichtes liegt nun darin, dasz das wort *minne* in demselben nicht blosz eine bedeutung hat, wie bisher immer angenommen wurde, sondern drei; dieselben gehen so durcheinander, dasz an den meisten stellen an alle drei, an andern mindestens an zwei gedacht werden kann. dieses spielen mit den drei bedeutungen, dieses versteckspielen ist eben die *pointe* des gedichtes. *minne* bedeutet 1) liebe zu jemanden; hier: zu Gott oder zur geliebten. 2) gegenstand der minne, z. b. die geliebte. diese bedeutung ergibt unter anderem auch der gegensatz der verse 27:28 *Ir ringent umbe liep, daz iuwer niht enwil: wan müget ihr armen minnen solche minne alse ich?* das *liep*, was die ritter zurückstöszt, und Hartmanns gegenstand der minne, der v. 25 ihn eben so gern haben will, als er ihn, kontrastieren unverkennbar.¹⁾ für diesen gebrauch des wortes vgl. mhd. WB. II¹⁾ 181^b und Lexer I, 2146 o. 3) die göttliche liebe. nicht aber ‚liebe zu Gott‘ oder ‚religiöse begeisterung‘, noch weniger ‚pietät gegen den verstorbenen herrn‘: alles dies würde nicht zu dem bild von dem kampf in der ersten strophe passen, in welchem die minne etwas von Hartmanns person getrenntes sein musz; auszerdem musz die *minne* jenseits des meeres gedacht werden, weil sie v. 18 den dichter über das meer ‚zieht‘, nicht aber ‚treibt‘, was obige erklärungen unbedingt fordern. es ist vielmehr die personifizierte liebe Gottes oder klarer ‚Gott, die liebe‘. Gott und *minne* ist hier identisch, wenn dies auch dem wortspiel zu liebe etwas im dunkeln gelassen wird. die vorstellung selbst ist ja vollkommen biblisch und ihre verwendung darf gerade bei dem geistlich erzogenen Hartmann nicht auffallen.

¹⁾ wenn auch *solche minne minnen* ohne diesen gegensatz zu beurteilen wäre, wie *μάχην μάχεσθαι* u. a.

vgl. 1. Joh. 4, 8: quoniam Deus charitas est. ib. 16: Deus charitas est, et qui manet in charitate in Deo manet.

Die *minne*¹⁾ wird zuerst als ein ritter eingeführt, welchem Hartmann besiegt hat ‚sicherheit‘ geben müssen. hierdurch ist er verpflichtet, jedem ruf derselben als getreuer ‚dienstmann‘ nachzukommen. in diese situation führen die bekannten²⁾ ausdrücke v. 9. 10. 12. wann ist das geschehen, wann hat Hartmann — um das bild aufzugeben — Gott sein wort gegeben? doch gewis bei der kreuznahme. wodurch bezwang ihn aber die *minne*, wodurch wurde er zu dem gelübde eines kreuzzuges getrieben? darauf antwortet der dichter selber 210, 23: der tod meines herrn hat mich der welt entfremdet: durch eine kreuzfahrt will ich nun für das heil meiner seele sorgen. der tod seines herrn ist also der schlag, mit welchem ihn die *minne* im ritterlichen zweikampf niederstreckte, so dasz er ihr treue schwören muszte. in dem eitlen dienst der welt hatte er sich ihr bis dahin immer widersetzt,³⁾ mit ihr also gleichsam im kampf gelegen. dieser kampf ist nun entschieden durch den tod des herrn: derselbe wird anlasz zur kreuznahme, und die kreuznahme ihrerseits ist wieder der grund, der den dichter im vorliegenden liede zum aufbruch zwingt. denn nach einiger zeit des wartens ergeht der ruf der *minne*, seines dienstherren, über das meer an Hartmann, zu hilfe herbeizueilen: Gott, in seiner burg Jerusalem von den heiden überfallen, läszt [durch den kaiser] die mit dem kreuz bezeichneten ritter, seine dienstmannen, zum abzug nach dem heiligen lande auffordern. Hartmann kann seinem eide sich nicht entziehen: er musz unwiderruflich fort.

Alles dieses setzt Hartmann im augenblick des scheidens seinen freunden und verwandten, die betrübt um ihn herumstehen, auseinander. er tröstet sie mit hinweis (str. 2) auf das schwierige aber ehrenvolle seines dienstes. hierbei ist der oben schon berührte doppelsinn seiner worte wohl zu beachten. er redet von *minne* und denkt, wie wir sahen, selber nur an die Gott-minne; seine freunde aber denken an eine

¹⁾ hier = Gott; doch denkt der hörer natürlich nur an die macht der frau Minne, an ein minneverhältnis. ²⁾ vgl. Er. 1014. Iw. 3776.

³⁾ vgl. 210, 11 ff. 23 ff.

geliebte dame u. s. w., worauf sie durch die gebrauchten wendungen hingeführt werden. so führt sie der dichter ein wenig in die irre, bis allmählich, besonders durch den schlusz, die wahre meinung Hartmanns hervortritt. ‚mancher rühmt sich, was er um der *minne* willen für wunderdinge¹⁾ verrichten wolle: aber ich sehe nicht, dasz er etwas ausführt. möchte ihn dieselbe doch um etwas so schweres²⁾ bitten, wie mir befohlen ist: das vaterland zu verlassen. das heiszt minne, wenn man um der *minne*³⁾ willen in die fremde ziehen musz. und, meine freunde, seht, das musz ich: seht, wie die *minne*⁴⁾ mich jetzt über das meer zu sich herüberholt! lebte freilich mein herr noch, dann würde ich immer noch eitler weltfreude nachjagen, dann wäre ich kein dienstmann und streiter der Gottminne geworden: dann würden mich selbst Saladin und sein ganzes heer nicht einen fusz breit von hier fortbringen. so fest würde ich in den banden der welt liegen, hätte Gott mich nicht durch den tod meines herrn auf den rechten weg gebracht.⁵⁾

Man sieht hieraus, dasz die interpretation Lachmanns auch dem gedankengang des gedichtes nach unmöglich ist. Hartmanns abkehr von der welt hängt mit dem tode Saladins gar nicht zusammen. die worte *Sal. und al sîn her* beziehen sich nicht auf die pracht des orientes,⁶⁾ die Hartmann locken könnte, auch nicht auf die bedrängnis des heiligen grabes⁷⁾: ohne irgend welche derartige beziehung sollen sie nur hyperbolisch eine gewaltige physische kraft versinnlichen, welche auf den dichter wirkend gedacht werden soll. darauf führt auch der ausdruck *niemer einen vuoz*. wir würden ebensogut sagen ‚keine macht der erde brächte mich . . .‘.

So ist also das ganze lied ein sehr fein durchgeführtes spiel mit dem wort *minne*. die nach dem standpunkt der

¹⁾ hier spielt die vorstellung herein, dasz der ritter um seiner dame willen grosze abenteuer bestehen müsse. ²⁾ man denkt hier sogleich an die damen, welche ihre ritter diese oder jene that zu vollbringen baten. vgl. Er. 9552. ³⁾ man denkt sowohl an die geliebte, als an Gott, der dem menschen höher stehen soll als das vaterland. ⁴⁾ es wird allmählich dem zu hörer immer klarer, welche ‚minne‘ Hartmann meint. ⁵⁾ vgl. 210, 23 ff. ⁶⁾ Wilmanns a. a. o. 146. ⁷⁾ Paul beitr. I, 537.

personen möglichen, verschiedenen auffassungen lassen den eigentlichen gedanken des dichters lange in der schwebe. das rätsel löst völlig erst der schlusz mit dem direkten hinweis auf Gott.

Das in unserem gedicht verwendete bild von dem dienstverhältnis des kreuzritters zu Gott, der im heiligen lande herrschend und von den ungläubigen bedrängt vorgestellt wird, findet sich auch sonst. dahin gehören ausdrücke, wie *curia*, *milites*, *militia Christi*.¹⁾ ferner Martin von Páris:²⁾ *nunc itaque validi bellatores, succurrite Christo! date nomina vestra militiae Christi, felicibus castris aggregari satagite! vobis hodie causam Christi committo.* und besonders die oben angeführte stelle aus Heinrich von Strazsburgs predigt.

Die erwähnung Frankens braucht nur zu sagen, dasz Hartmann seinen kreuzzug von dort aus angetreten hat; es auf ganz Deutschland oder das Abendland zu beziehen, ist nicht nötig. v. 17 und 18 gehören zusammen: *mîner zungen* blickt auf *ellenden* zurück, heiszt also einfach ‚aus meinem vaterlande‘. ‚von Franken‘ steht für sich und ist nur ein lebhafterer ausdruck für ‚von hier, wo ich jetzt bin‘. warum soll Hartmann aber nicht in Franken gewesen sein? er konnte sich nach dem tode seines herrn einem fränkischen fürsten angeschlossen haben.

III. Reihenfolge der echten gedichte.

Da man für die entscheidung der frage nach der reihenfolge dieser eben besprochenen lieder einzig und allein auf sie selbst angewiesen ist, so wird eine absolut genaue feststellung der chronologie nicht erwartet werden dürfen. trotzdem ist eine solche vielfach bis ins kleinste hinein versucht worden. hierbei hat man sich keineswegs an objektive kriterien (sprache, metrik u. a.) gehalten, sondern gerade dem für einen dichter wie Hartmann unfruchtbarsten, auszerdem sehr subjektiven hilfsmittel, die hauptrolle zuerteilt. dies sind die gelegentlichen anspielungen des dichters auf seine minneverhältnisse und stellen, die man für solche ansah. Wilmanns³⁾

¹⁾ Wolfr. a. a. o. s. 105.

²⁾ Wolfram s. 106.

³⁾ H. z. XIV, 144.

ging hierin voran. es folgten Heinzel¹⁾, Schreyer²⁾, trotz der einsprache Pauls³⁾, Jacob⁴⁾, Naumann⁵⁾ und zuletzt Kauffmann⁶⁾ — alle mit gleicher tendenz. ihre aufstellungen können natürlich nicht im einzelnen widerlegt werden, da das zu weit führen würde. ich versuche darum sogleich meine ansicht zu entwickeln.

Auszugehen ist von dem lied 218, 5. es zeigt den dichter bereits aus dem herzogtum Schwaben fort, unmittelbar im begriff den kreuzzug anzutreten. dieser ist nach obiger Ausführung der von 1189/90. das gedicht musz also anfang 1189 fallen. vor demselben sind verfasst ton V MF 209, 25 und VI 211, 20, welcher letzterer doch auch eine mahnung zum kreuzzug ist, eine aufforderung der damen ihre ritter in den heiligen kampf zu senden. namentlich die strophen des tones V stehen so deutlich unter dem neuen eindruck der kreuznahme, dasz man sie ohne zweifel wenige zeit nach derselben z. t. gleichzeitig mit ihr ansetzen kann, also etwa april 1188. ziemlich gleichzeitig sind wohl die strophen: 210, 11. 35; 211, 8; inhaltlich kommt hinzu 210, 23, insofern es diesen strophen verwant ist. sowohl durch die hervorhebung Christi,⁷⁾ wie durch die ausdrücke *die ich hie trage*,⁸⁾ durch anspielung auf zeitereignisse (str. VI) ist man genötigt, sie dem Mainzer tag nahe zu rücken. die beiden ersten mit allgemeinerem inhalt, nicht mehr von dem ersten eindruck jenes tages getragen, dürften später fallen, in eine zeit mit ton VI, der ähnlichen inhalt hat.

210, 23 wird als länger vergangenes ereignis von Hartmann der tod seines herren erwähnt. zugleich betonen andere strophen dieses tones die abwendung von der *werlt*, nicht ohne hindeutung auf üble erfahrungen, die er in ihr gemacht hat (211, 8). darum musz 206, 10⁹⁾ vor die kreuznahme fallen und zwar wohl vor das auftreten der kreuzprediger in Schwaben, da der tod des herren noch nirgends irgendwie mit dem kreuzzug in verbindung gebracht wird. die strophe lässt dies unglück sehr in den vordergrund treten. es tritt dazu die aufkündigung eines minnedienstes seitens der dame, an dessen

¹⁾ H. z. 15, 125. ²⁾ untersuchungen üb. leb. u. dichten H. v. Aue 1874. ³⁾ beitr. II, 476. ⁴⁾ das II. büchl. ein Hartmannisches 1879.
⁵⁾ H. z. 22, 25. ⁶⁾ üb. Hart. lyrik 1884. ⁷⁾ vgl. ob. s. 21. ⁸⁾ 210, 22. 38. ⁹⁾ wo gerade diese beiden themata behandelt werden.

bestand wir nicht zweifeln dürfen, weil es mit einem unbestreitbaren faktum zusammengestellt wird. beide ereignisse werden nicht sehr weit auseinanderliegen und zwar wird nach der reihenfolge und der art der erwähnung im gedicht die aufkündigung das spätere sein. auf dasselbe ereignis beziehen sich auch die andern strophen, sie zeigen ganz dieselbe stimmung und gleichen einander im inhalt so sehr, dasz man sie ja zu einem lied hat vereinigen wollen. sie fallen daher in die nähe jener einzelstrophe. 205, 1 ist ohne zweifel im winter gedichtet. wie noch gezeigt werden soll, stehen die strophen dieses tones denen des V auch metrisch nahe: man wird darum den winter von 1187/88 für sie ansetzen können.

Die anordnung dieser vier töne hat ohne zweifel eine hohe wahrscheinlichkeit für sich. sie stützt sich im wesentlichen auf gut beglaubigte fakta aus dem leben des dichters.¹⁾

In grundstimmung, voraussetzung, ja zum teil in gedanken und ausdruck stehen den strophen des I. tones eine anzahl des III. MF 207, 11 sehr nahe nahe. wir haben schon mehrfach (vgl. s. 12) die beobachtung gemacht, dasz Hartmann bei seiner nicht sehr bedeutenden phantasie mit vorliebe an einem einmal gebrauchten gedanken festhält und ihn meist in sehr ähnlicher weise variirt.²⁾ wir können darum auch umgekehrt sagen, dasz strophen, die einander auffallend gleichen, einer zeit angehören, wie es an sich schon wahrscheinlich ist. darum darf man die str. 2—5 (MF 207, 23—208, 31) unmittelbar mit denen des tones I in verbindung bringen. aufkündigung eines minnedienstes³⁾ setzen auch sie voraus. dieselbe weiche, traurige stimmung herrscht, welche die dame von aller schuld frei spricht, ihr nur glück gönnt.

207, 28: *sît ich mich rechen sol, dèswâr daz sî, und doch niht anders man alsô, daz ich ir heiles gan . . .* entspricht, auch im satzbau: 205, 8. 9 *ich wil ir anders ungefluochet lân, wan alsô: (sî hât niht wol ze mir getân).*

¹⁾ die anordnung der einzelnen strophen in den tönen selbst macht natürlich hier, wie auch später, nicht den anspruch auf absolute genauigkeit. sie soll nur im interesse des letzten teiles (C) darlegen, wie es am ehesten gewesen sein könnte. ²⁾ vgl. ob. zu ton III.

³⁾ z. t. die erfolgte, z. t. wohl nur die drohende auflösung des verhältnisses.

208, 16: *daz mir dû nie gelanc, des habe ich selbe undanc, dûhte ich sîs wert, sî hete mir gelônet baz ist dem sinne nach dasselbe, wie 205, 10: wolt ich den hazzen, der mir leide tuot, sô möhte ich wol mîn selbes vîent sin. vil wandels hât mîn lip . . . schîn, und wie 206, 8: sî lônde mir, als ich sî dûhte wert: mich ensleht niht anders wan mîn selbes swert.*

208, 20 ff. zeigt der dichter noch hoffnung auf wiederherstellung des alten verhältnisses: diese hoffnung ist im ton I nicht mehr vorhanden. vorliegende strophe wird also der vorausgegangenen katastrophe näher liegen als ton I; ja bei 208, 12 scheint es, als ob es zur zeit, als sie gedichtet wurde, noch nicht zum völligen bruch gekommen wäre; es heiszt *sî nimt von mir fürwâr, mînen dienst manic jâr.* — auch str. 2 u. 3 liegen der aufsage näher, weil sie sich noch angelegentlich mit der geliebten beschäftigen und mit mehr empfindung gedichtet sind, als die des I. tones mit ihren untersuchungen über Hartmanns *wandel*. von den anderen stropfen desselben tones sie zu trennen, erlaubt die deutliche verwantschaft mit diesen nicht, welche ja auch hier zur annahme eines liedes geführt hat.

Str. 6 (MF 208, 32) fällt ohne zweifel vor die aufkündigung; denn nach derselben konnte Hartmann doch unmöglich sagen 209, 4 *von ir ich niemer komen wil!* diese strophe steht aber wieder in beziehung zu 207, 11, indem sie eine palinodie der etwas ärgerlichen worte 207, 21. 22. bildet. 207, 11 nun steht direkt in verbindung mit 206, 19, indem sie dieselbe widerruft (vgl. 206, 28 *und wil ir iemer leben* — 207, 11 *ich sprach, ich wolte ir iemer leben*), die letztere fällt also vor sämtliche stropfen des dritten tones. im gedankeninhalt ist ihr 207, 1 verwant und 206, 29 führt mitten in den minnedienst hinein. das schlagwort dieser drei stropfen ist ‚das lange flehen um erhörung‘;¹⁾ die dame hat jedoch²⁾ weder ein direktes zeichen ihrer zuneigung noch auch ihres misfallens kund gegeben. das letztere ist aber der fall in ton III: die dame will hier nichts von ihm wissen, zuletzt weist sie ihm weg. darum fallen auch die beiden gedichte 206, 29 und 207, 1 vor die des tones III.

¹⁾ 206, 26. 33/34. 207, 4/5. ²⁾ wenigstens sagen die stropfen davon nichts.

Diese aus dem inhalt der lieder gewonnene reihenfolge wird nun durch eine ganz objektive erscheinung bestätigt: sie folgt nämlich ziemlich genau der entwicklung der metrischen kunst Hartmanns, wie sie sich in dem vermeiden gewisser unregelmäßigkeiten, vor allem aber in der zusehends strenger werdenden behandlung des auftaktes ganz klar offenbart. es zeigt sich nämlich in Hartmanns gedichten ein unverkennbares bestreben den anfangs ganz freien, bald vorhandenen, bald fehlenden, oft zweisilbigen auftakt zu regulieren, bis endlich mit gelegentlichen schwankungen das ziel der bewegung: einsilbigkeit und regelmässigkeit erreicht wird. für Hartmann ist die beobachtung des fehlens der auftaktes weitaus das wichtigste kriterium.

Dieser zug ist schon in den besprochenen vier tönen erkennbar: erreicht ist der höhepunkt der technik in 218, 5, von dem wir ausgingen, und welches demnach den schlusz in der entwicklung Hartmanns als lyriker macht. metrische unebenheiten giebt es hier nicht mehr. dasselbe gilt vom ton VI und den strophen des tones V bis auf 210, 23, wo der auftakt einmal fehlt¹⁾ und einmal zweisilbig ist²⁾: dies weist also den ganzen strophenkomplex vor ton VI und XV. str. 210, 23 gehört übrigens nach unseren früheren erwägungen³⁾ zu den ältesten gedichten des betreffenden tones. dann würde ton I folgen: hier fehlt der auftakt nur einmal (206, 11), doch haben wir viermal zweisilbigen. dazu unebenheiten der betonung: 205, 2 *mîn trôst*; 206, 10 *mîn lip*.

Jetzt mehren sich die zweisilbigen auftaktes: ton III fehlt derselbe nur einmal (207, 38), ist aber sieben mal zweisilbig.

Aus inneren gründen schloz sich hier ton II (MF. 206, 19) an. metrisch sind die drei strophen fast ganz regelmässig. nur einmal zweisilbiger auftakt (206, 38). doch sind natürlich die letzten lyrischen produkte Hartmanns in der technik nur wenig verschieden, weil sie dem angestrebten ziel alle schon sehr nahe kommen. diese kleine schwankung kann also nicht auffallen. —

Die fast genaue übereinstimmung der resultate, welche sich aus der anwendung dieser beiden kriterien ergab, bürgt

¹⁾ 210, 29. ²⁾ 210, 33. ³⁾ o. s. 30.

einmal für die richtigkeit des bisher gewonnenen, zweitens aber auch für die brauchbarkeit der hilfsmittel selber, und da von nun ab bei weiterem rückwärtsgehen uns das erste kriterium, analyse des inhalts, fast ganz versagt, so ist es zeit aus dem bis jetzt gesicherten resultat einen ersatz zu suchen. dies ist die tatsache, dasz unser dichter einen von ihm gefundenen ton nur eine zeit lang braucht und nach erfindung eines neuen nicht auf einen älteren zurückgreift. die gedichte der besprochenen sechs töne müssen in dieser weise verfasst sein, denn nie ist grund vorhanden, ein lied aus einem ton seines inhalts wegen etwa in die mitte eines andern zu setzen. alle gedichte bilden vielmehr eine lange reihe, in welcher durch die töne kleinere, wol auch zeitlich von einander getrennte gruppen¹⁾ abgeteilt werden²⁾. im mittelpunkt einer solchen gruppe steht meist ein bestimmter gedanke, gleichsam als thema des ganzen. von den hier noch nicht besprochenen tönen sind sechs durch ein lied ganz ausgefüllt. wir haben also schon 12 von 16 fällen, in denen obigeregelt sicher stimmt! — darum vergleichen wir mit recht die auftaktverhältnisse bezw. die dieselben zum ausdruck bringenden procentzahlen der ganzen töne, als der natürlich gegebenen abschnitte und nicht die der einzelnen strophen.

Auszerdem giebt von jetzt an das metrische kriterium schärfere differenzen zwischen den tönen, weil wir uns nunmehr dem anfang von Hartmanns dichterischer tätigkeit nähern. ein nicht geringer halt für die richtigkeit des eingeschlagenen verfahrens ist auch die leicht zu machende beobachtung, dasz nun die gedichte allmählich immer kühler und steifer werden, wie es naturgemäsz bei einem anfänger in der kunst ist, und dasz sich am ende unserer reihe auch alle die gedichte finden, welche schon der blosze anblick für jugendgedichte erklärt³⁾, zb. ton XIII (216, 29).

Es würde demnach vor ton II (206, 19), ton X (214, 12) fallen. die zahl der auftaktlosen verse ist 9%. der auftakt ist zweimal zweisilbig. das gedicht verrät warme empfindung und steht den besprochenen nahe. aus unserer anordnung folgt,

¹⁾ strophenkreise, strophenketten, auch einzelstrophen. ²⁾ dasselbe resultat ergibt eine betrachtung der in seinen roman aufgenommenen lieder Liechtensteins. ³⁾ Schreyer s. 28.

dasz es nicht eine trennung durch den kreuzzug zur voraussetzung haben kann.

Folgen würde ton VIIIa (212, 13) [10 %], wenn er echt ist. auch er zeigt tiefe empfindung, wie X.

Dasselbe gilt von ton XIV (217, 14) [13,30 %]. es ist eine warm empfundene klage einer frau, deren geliebter gestorben ist.

Frostiger bereits ton IV (209, 5) [15%]. dann ton XIII (216, 29) [16,60%]. schon der flotte inhalt bezeichnet ihn als jugendarbeit Hartmanns. ton VII (211, 27) [20,83 %], der hauptsache nach ein spiel mit dem wort *stæte*, ohne tieferen inhalt. in demselben findet sich auch der einzige ungenaue reim der lieder: *undertân — gewan*, ein weiterer beweis für seine frühe entstehung. ton VIII (212, 13) [37 %] hat im inhalt einige beziehungen zu VII: vgl. 212, 29 ff. mit 211, 35 ff. auch diese gedichte können sich ihrer stellung in der ganzen reihe nach nicht auf einen kreuzzug beziehen.

Ton XII (216, 1) [42,80 %] und IX (213, 29) [68,20 %] würden also den anfang von Hartmanns dichterischer tätigkeit darstellen. das gefühl für die bedeutung des auftaktes existiert hier noch gar nicht.

Eine innere begründung dieser chronologie wird der III. hauptteil dieser untersuchungen geben, indem dort der nachweis versucht werden soll, dasz aus dieser reihe das innere werden des dichters recht wohl erschlossen werden kann.

Tabellarisch würde sich diese folge der töne so darstellen:

a	{	0,00 %	ton II (206, 19) VI (211, 20 [X ^a] XV (218, 5).
		1,40 "	" III (207, 11). V (209, 25).
		2,22 "	" I (205, 1).
b	{	9,00 %	ton X (214, 12).
		10,00 "	" VIII ^a (212, 37).
		13,30 "	" XIV (217, 14).
		15,00 "	" IV (209, 5).
		16,60 "	" XIII (216, 29).
		20,83 "	" VII (211, 27).
		37,00 "	" VIII (212, 13).
		42,80 "	" XII (216, 1).
68,20 "	" IX (213, 29).		

Zweierlei ist an dieser tabelle sehr merkwürdig: 1) die differenzen der procentzahlen sind im anfang sehr unbedeutend, wachsen (besonders seit 15 %) bedeutend, um zuletzt eine sehr beträchtliche höhe zu erreichen. darüber ist schon gesprochen. 2) zwischen den zahlen 2,22 und 9,00 findet sich ein ganz auffallender sprung, der nach der sonst zu beobachtenden stetigen zunahme der procentzahlen nicht natürlich und organisch sein kann; in der nähe von ton VII wäre er nicht auffällig. hier ist demnach eine lücke anzunehmen. zu dieser annahme stimmt nun vortrefflich die stelle des von Gliers¹⁾, der von verlorren leichen Hartmanns kunde giebt. da die reihe der lyrischen schöpfungen des letzteren 1189 ihr ende findet, so musz man wohl auch die leiche vor diesem termin ansetzen und nichts hindert, sie in die lücke einzuschieben. indessen steht man dabei auf unsicherem boden. wichtiger ist, dasz ohne zweifel die ‚Klage‘ die verbindung beider [durch a und b bezeichneter] teile herstellt. man wende nicht ein, dasz dieselbe wegen ihrer epischen form der tradition der lyrik fernstehen müsse: aus einer sehr merkwürdigen erscheinung, die aber erst später²⁾ besprochen werden kann, ergibt sich unzweideutig, dasz Hartmann in ihr die epische form ganz nach den gesetzen des lyrischen verses zu behandeln versucht hat. sie musz also gerade nach den intentionen des dichters mit seinen lyrischen, nicht aber epischen erzeugnissen zusammengestellt werden. sie konnte nur zu einer zeit gedichtet werden, wo Hartmann von der tradition des epos noch wenig ahnung hatte³⁾.

Zur einschiebung in die lücke passen auch die voraussetzungen der Klage gar wohl. dieselbe ist ohne frage ein jugendwerk Hartmanns. das beweist einmal der umstand, dasz er selbst sich v. 7. 1479 ff. als ganz jungen menschen einführt, dann aber macht sie auch einen noch durchaus unreifen eindruck. hier findet sich ganz besonders gern, wie im Erec, die gewohnheit, französische wörter anzubringen: ein beweis, dasz der dichter fran-

1) Haupt arm. Heinr. einl. s. VI.

2) teil B.

3) über die verschiedenheit lyrischen und epischen versbaues im mhd. behalte ich mir weitere ausführungen noch vor.

zösisch noch nicht lange versteht. ferner musz das gedicht mindestens vor die aufkündigung des letzten minnedienstes (wenn er deren mehrere gehabt haben sollte) fallen, weil Hartmann darin noch ganz im minnedienst steht. er dient einer dame, welche ihn nicht mag. der leib will darum den dienst aufgeben, das herz aber setzt jenem auseinander, dasz das nicht gehe. der schlusz ist dann, dasz der leib den dienst wieder aufnehmen will. das werk musz daher mindestens vor MF. 208, 20 fallen. an eine aufnahme des verhältnisses nach der direkten absage der dame ist natürlich nicht zu denken.

Schon in den bemerkungen zu ton VIII ist vermutet, es möchte die dort vorausgesetzte, gewis längere entfernung mit der reise nach Karlingen in der Klage zusammenhängen. E. Schmidt¹⁾ erklärt dieselbe ohne grund für eine alte reklame. aber warum sollte Hartmann denn nicht mit andern genossen etwa seinen herrn dahin begleitet haben? die kenntnis der französischen sprache, mit welcher er in der Klage und Erec ein wenig renommiert, lässt einen besuch in Frankreich nicht unwahrscheinlich erscheinen. in Nordfrankreich hat er wohl auch das stürmische meer [flut? Kauffmann s. 47] gesehen. denn für autopsyie spricht zwar nicht der ausdruck *die dâ mite gewesen sint* (Kl. 358. 9) — derselbe kann nur heiszen ‚die welche einmal dabei gewesen sind und die erscheinung gesehen haben‘ — wohl aber die ganze art der erwählung mit ihrem belehrend-überlegenen ton (vgl. Er. 1999 ff., wo über Connelant in ganz ähnlicher weise geredet wird). da nun der dichter in Schwaben das meer nicht sehen konnte, da ferner der anblick desselben durch eine längere reise²⁾ erlangt worden war, in der klage aber die reise nach Karlingen mit ihrem ergebnis eine grosze rolle spielt, so liegt am nächsten beide stellen zu combinieren. was die an der besprochenen stelle erzählte fabel betrifft, so ist diese, wie Sievers³⁾ zeigt, eine traditionelle, alte erklärung der meereserscheinung, nicht etwa eine erzählung der strandbewohner. Hartmann mag sie aus einer gelehrten

¹⁾ QF. 4, 114.

²⁾ Hartmann tut sich offenbar auf diese reise etwas zu gute.

³⁾ beitr. V. 544.

quelle haben. gegen autopsyie des meeres spricht sie natürlich nicht; man merkt deutlich, dasz Hartmann sich auf seine kenntnis der im binnenlande nur durch fabelhafte erzählungen bekannten tatsache etwas einbildet: ‚das wissen alle die, die dabei gewesen sind‘, andere verstehen davon nichts. es ist ganz seine art neugelerntes bald vorzutragen (vgl. die kenntnis des französischen). — übrigens scheidet er, was oben hätte erwähnt werden können, zwischen denen, welchen die wunderbare erscheinung auch bekannt ist (v. 358), und denen, von welchen er, bzw. der quelle, aus der er die fabel entnommen hat: diese führt er v. 361 ein: *daz heizent sî*.

So hätten wir als grenzen ton VIII (212, 13) und III (207, 11) gewonnen. andere erwägungen verlegen das gedicht näher an ton III. zunächst stimmt der inhalt und die voraussetzungen der klage zu den gedichten dieser zeit (ton II. III.): Hartmann schwankt in ihr offenbar, ob er den dienst fortsetzen soll oder nicht. dasselbe zb. MF. 206, 19 : 207, 11 : 208, 32, auch eine art dialog zwischen herze und lip. das lange warten auf gnade haben wir sowohl ton II, wie zb. Kl. 94 ff.; 115 ff.; 112 f.; auch einzelne parallelen: 208, 4 — Kl. 121; 208, 20 — Kl. 1069 ff. (bes. 1075; 208, 23/31 — 1076/80) 209, 2 — 1085. es steht also nichts im wege die klage neben ton II (206, 19) anzusetzen.

Ton XI (215, 14) lässt sich nach metrischen kriterien nicht einordnen, weil die darin angewanten zehnsilbler nach daktylischem rhythmus ohne auftakt streben, also der entwicklung unseres dichters entgegengesetzte wege einschlagen. ich würde ihn nach ton X (214, 12) ansetzen. es ist wohl nicht zufällig, dasz vorher drei lieder zusammenstehen, welche die trennung des geliebten und der dame behandeln: ton XIV. VIII^a. X (d. h. 217, 14; 212, 37; 214, 12), und dasz mit diesen eine reihe von liedern beginnt, die durch ihre warme empfindung sehr von den vorhergehenden, zb. schon von ton IV (209, 5), abstecken. das letztere gilt auch von ton XI, in welchem zugleich auf eine vorhergegangene trennung angespielt wird¹⁾. — indessen kann man nichts sicheres behaupten.

Die reihenfolge der gedichte würde ich also so aufstellen: ton IX. XII. VIII. VII. XIII. IV. XIV. VIII^a. X. XI. [leiche]. klage +

¹⁾ vgl. 215, 22. 23; 214, 23—26; 32. 33;

II. 2 + 3. 1. III. 1. 6. 2—4. 5. I. 1—5. 6. V. 4 + 3 + 5 + 6. 1 + 2. VI. XV.¹⁾ im wesentlichen, wenn auch natürlich nicht streng im einzelnen, wird man ihr wahrscheinlichkeit nicht absprechen.

B. Kritik des unechten.

Nachdem wir im I. teil erledigt haben, was positives über Hartmanns gedichte zu sagen war, wollen wir nun in einem zweiten teil die vorher als unecht vorausgesetzten stücke behandeln. wir beginnen hier mit dem schwierigsten, der untersuchung der echtheit des büchleins.

I. das büchlein.

Das büchlein, nach Haupt zweites büchlein, ist nur in einer, der groszen Ambraser hs. überliefert, als ein besonderes stück, mit besonderer überschrift, aber ohne jede angabe über den verfasser. die frage stand also so, dasz die autorschaft Hartmanns erst zu beweisen war. die weiterhin zu besprechende begründung Haupts hat aber, trotzdem sie diese forderung keineswegs erfüllt, doch den erfolg gehabt, dasz die überzeugung von der echtheit fast allgemein durchgedrungen und fast zu einem literarischen dogma geworden ist. darum musz die folgende untersuchung auch weiter aus-
holen: denn man musz heute beweisen, nicht dasz Haupts begründung unzulänglich, sondern dasz das büchlein nicht Hartmannisch ist.

Das erregende moment — um mich so auszudrücken — das werk Hartmann zuzuschreiben, war für Haupt, „dasz es mitten zwischen Hartmannischen²⁾ (I. büchl. und Erec) stehe.“ dasz dies nur halb richtig sei, ist schon mehrfach ausgesprochen, weil in der hs. nach dem ‚I. büchl.‘ und vor dem Erec noch der ‚Zaubermantel‘ steht. da nun aber auch die unechtheit des ‚Schlussgedichts‘ sich herausstellen wird,³⁾ so fällt die

¹⁾ d. h. 213, 29 — 214, 11; 216, 1—28; 212, 13—36; 211, 27 — 212, 12; 216, 29 — 217, 13; 209, 5—24; 217, 14 — 218, 4; 212, 37 — 213, 28; 214, 12—33; 215, 14—37; leiche; Klage + 206, 29 — 207, 10 und 206, 19—28; 207, 11—22 + 208, 32 — 209, 4 + 207, 23 — 208, 31; 205, 1 — 206, 9 + 206, 10—18; 210, 23—34 + 11—22 + 35 — 211, 7 + 211, 8—19. 209, 25—36 + 209, 37 — 210, 10; 211, 20—26; 218, 5—28.

²⁾ a. Heinr. s. VI. ³⁾ vgl. unter II.