

DIE
SIEBENZEILIGE STROPHE
IN DER
DEUTSCHEN LITTERATUR

VON

E. F. KOSSMANN, DR. PHIL.



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1923

DIE SIEBENZEILIGE STROPHE IN DER
DEUTSCHEN LITTERATUR

DIE SIEBENZEILIGE STROPHE

IN DER
DEUTSCHEN LITTERATUR

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN
DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE GRONINGEN,
OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS DR.
I. B. COHEN, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT
DER RECHTSGELEERDHEID, IN HET OPEN-
BAAR TE VERDEDIGEN OP WOENSDAG 4 JULI
1923, DES NAMIDDAGS TE 4 UUR

DOOR

ERNST FERDINAND KOSSMANN, DR. PHIL.

GEBOREN TE ST. PETERSBURG



'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1923

ISBN 978-94-015-0124-8
DOI 10.1007/978-94-015-0602-1

ISBN 978-94-015-0602-1 (eBook)

INHALT

EINLEITUNG, Einführung	1
Die 1—6 zeilige Strophe	3
Die 7 zeilige Strophe	8
ERSTES KAPITEL, MINNESANG	
Frühzeit	15
Blütezeit	17
Spätzeit	23
Übersicht der 7 zeiligen Strophen	26
ZWEITES KAPITEL, VIERZEHNTE UND FÜNFZEHNTE	
JAHRHUNDERT	
Die Übergangszeit	32
Das geistliche Volkslied	33
Das weltliche Volkslied	34
Übersicht der Töne	
1. Die Lutherstrophe	36
2. Die Marienstrophe	38
3. Es ist ein ros entsprungen	40
4. Die Tageweis	42
5. Individuelle Strophen	45
6. Grenzfälle	47
DRITTES KAPITEL, VON LUTHER BIS KLOPSTOCK	
Luther	49
Die Nachfolge Luthers	51
Die Höhenlyrik	53
Übersichten	
1. Der protestantische Choral	56
2. Das weltliche Volkslied bis zur Gegenwart.	59
VIERTES KAPITEL, DIE WIEDERGEURT DER BALLADE	
Die Singspielromanze	67
Die Gleimsche Ballade	68
Die travestierende Romanze.	69

Goethe	70
Schiller, Wieland, Herder, Pfeffel, Langbein, Seume .	75
FÜNFTES KAPITEL, DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT	
Einleitendes	79
Die Dichter (Novalis, A. W. Schlegel, Fr. Schlegel, Arndt, Körner, Schenkendorf, Rückert, Uhland, Schwab, Wackernagel, Simrock, Chamisso, F. G. Wetzel, Brentano, Heine, Eichendorff)	80
Übersichten	
1. Lutherstrophe mit Waise	88
2. Waise als Refrän	90
3. Schlusszeile eingereimt	
<i>a.</i> Lutherstrophe	92
<i>b.</i> Marienstrophe	93
<i>c.</i> Daphnisstrophe.	94
<i>d.</i> Gaudeamusstrophe	94
<i>e.</i> Individuelle Strophen	95
4. Terzine einreimig	95
5. Waise in der 6 ^{ten} Zeile	97
6. Terzine vorangestellt.	98
7. Andre Strophenbildungen	99

EINLEITUNG

Einführung S. 1. — Die 1–6 zeilige Strophe S. 3. — Die siebenzeilige Strophe S. 8.

Der Gegenstand der folgenden Untersuchung ist einer von denen die erst durch die kombinierende Betrachtung zum Gegenstand werden. Ob unser Geist souverän ist in der Ansetzung von historischen Objekten oder ob eine solche Annahme vernünftigerweise — etwa wie bei der juristischen Person — an eine bewusste Solidarität der Einzelfaktoren gebunden ist, braucht hier nicht erwogen zu werden, denn ein siebenzeiliger Rhythmus ist ein handgreiflich von der Natur gegebener. Es ist doch eigentlich blosser Zufall dass er bisher nicht in die historischen Darstellungen aufgenommen worden ist und daher ausserhalb geschichtlichen Zusammenhangs zu stehen scheint, während doch niemand an dem historischen Leben seiner beliebtesten Formen wie der Tageweise, der Lutherstrophe zweifeln kann. Es ist doch Willkür dass jeder der ein Sonnet, eine Stanze baut sich bei einiger Aufmerksamkeit dessen bewusst ist dass er in ein bestehendes Ganzes tritt, aber nicht der, der zu einem Vierzeiler eine Terzine fügt. An der Realität des Gegenstandes lässt sich also füglich nicht zweifeln, und sollte die hier versuchte Feststellung von Siebenzeilern dazu führen über sie hinaus den Siebenzeiler selbst zu postulieren, so würde der Gegenstand noch einen tieferen Inhalt entfalten als dieser erste Entwurf festzustellen wagt.

Aus zweierlei Wurzeln ist diese Arbeit erwachsen. Einmal führte die Beschäftigung mit dem Minnesang dazu. Denn als ich, in der Überzeugung dass das Problem des Minnesangs sehr wesentlich auch ein Formproblem ist — ich stehe der Auffassung zunächst welche R. M. Meyer sein ganzes Leben hindurch vom mhd. Strophenbau 1886 bis zu der posthumen Literaturgeschichte 1916 entwickelt hat, und somit auch im Geiste, ja nicht aber in den Einzelheiten, Plenio's neuzugespitzten Formulierungen PBB 42_{411ff} — zuvörderst sämtliche Strophenformen des deutschen Mit-

telalters analysierte und nebeneinander stellte, traten von selbst die einfachen natürlichen Formen aus der Masse heraus und forderten zur Zusammenstellung und Erklärung auf.

Dann aber stiegen hinter diesen Erscheinungen Fragen höherer Art empor. Dürfen wir überall die eilenden Moden der Tonangeber als die persönliche Oberlage einer stilleren langsam wandelnden Allgemeinheit ansehen, so gilt dies doch gewiss auch für den Minnesang. Sollte sich nun aus diesen einfachsten Formen der zu Grunde liegende soziale Bestand nicht in noch weiterem Umfang als bisher geschehen herausfinden lassen? So schob und erhob sich die Bearbeitung dieser Formen in jenes Gebiet, wo wir die historischen Geschehnisse sich oberhalb der Individuen abspielen, die Individuen mehr unbewusst funktionieren sehen. Ein Kapitel der unpersönlichen, überpersönlichen Geschichte will diese Arbeit vor allem sein.

Wollen wir die volkstümlichen rhythmischen Gebilde einer Gesellschaft aufspüren, so können wir um einen Anfang zu finden von nicht historischen sondern konstruktiven Tatsachen ausgehen. Die einfachsten Verhältnisse, die im Denken, Gehen, Spielen, Arbeiten sich jederzeit äussern, tragen die Gewähr einer geschichtslosen Immervorhandenheit in sich, und ebenso axiomatisch ergeben sich ihre einfachsten Knospungen wie $2 \times 2 > 2 \times (2 \times 2) > 4 \times 4 > 2 \times (4 \times 4)$ oder $2 \times 2 + 1$ u. dgl. Man kann diese einfachsten Strophengebäude ansetzen und hierauf sehen wie weit sie auch historisch nachzuweisen sind, und man wird dabei auch zu historischen Urphänomenen wie z. B. der idg. Urstrophe 4×4 kommen.

Bei der Identifizierung der Rhythmen werden wir vor die schwere Frage nach der Beweiskraft des überlieferten Materials gestellt. Bestenfalls liegen von einem rhythmischen Gebilde Musiknoten und ein Worttext vor. Die deutschen Notentexte des Mittelalters sind meist nur teilweise entzifferbar, es sei dass die Notation selbst nur aus Andeutungen für den Wissenden besteht (Neumen), es sei dass wir die Schrift nicht völlig zu lesen verstehen (Neidharthandschrift c). Aber auch die klarste Notierung kann uns eine Musik nicht offenbaren wenn uns das Daraufeingestelltsein der Zeit- oder Landesgenossen abgeht, oder wenn ihre Sprühkraft ausserhalb des Notenkörpers liegt (Kann je eine Nachwelt die Elektrizität eines modernen Operettenschlagers empfinden,

wenn ihr nichts als das Notenbild überliefert wird?). Andererseits kann auch eine unlesbare Notierung uns doch nützliche Andeutungen z. B. über Wiederholung, Höhe und Tiefe verschaffen. Erst mit dem Locheimer Liederbuch treten wir in Deutschland auf sichern Boden.

Dies vorausgesetzt seien hier nun zuvörderst die arithmetisch einfachsten Strophenformen kurz überblickt, sie sollen dem Siebenzeiler seinen natürlichen Platz anweisen helfen.

Das *eingliedrige* Lied, das — abgesehen vom Gesellschaftslied der primitiven Völker — nur als Arbeitslied und Abzählvers vorkommt und durchaus auf häufiger Wiederholung der Phrase beruht, kann unbesprochen bleiben. Als hübsche Mahnung zur Vorsicht sei nur auf das weitverbreitete *Klein Anna sass auf einem Stein* gewiesen, das sich unsern Augen im Buch *einzeilig*, unserm Ohr im Leben aber als gewöhnliche 4×4 Strophe darstellt (Böhme, Kinderlied S. 546).

Eine *zweigliedrige* Strophe ergibt der Reigentanz beim Vor- und Rückwärtsschreiten, und auch rein musikalisch kann der einfache Auf- und Abstieg eine wenn auch sehr primitive Geschlossenheit bilden. So hält denn auch Gummere (Beginnings S. 275. 327a) diese Strophe für eine der Urformen unsrer Lyrik. Auf dem Tanz beruhen wohl alle nordischen und englischen epischen Lieder dieser Form, welche dann von diesem gelöst seit Herder eine so grosse Rolle in der romantischen Lyrik spielen (Goethe's Erlkönig u.s.w.). Vermutlich auch das spät-überlieferte niederländische Halewijnlied. Der genannte musikalische Bau ist bezeugt in Heinrich's von Laufenberg *Ich wölt daz ich daheime wer* 1430 (Geistliche Parodie? Böhme, Ad. Lbch nr. 660), in *Die heiligen drei König mit irem stern* (erster Beleg 1617 *ibid.* nr. 536) und wenig andern (*ibid.* nr. 42. 531? 317). Im Minnesang ist diese Form nicht überliefert, im älteren historischen Volkslied selten (Liliencron nr. 28. 220. 513 ohne Melodie), im Kirchenlied umso mehr (Wackernagel *passim*. Der alte Ruf *Sant Mari muoter unde meit* Erk/Böhme nr. 2030 gehört wohl auch hierher, wenn nämlich die verlangten Wiederholungen nur Vor- und Nachsingen

vermeinen). Gewöhnlich aber ist sie durch obligate Wiederholung oder Refrän in Wirklichkeit ein grösseres Gebilde, 3×4 oder 4×4 , oder sie ist nur ein Unterganzes z. B. die Mittelphrase eines Singtanzes, Spiels oder Rundgesangs (*Freut euch des Lebens*) oder gar der pikante Teil einer Melodie, der allein haften geblieben und nun selbständig sein Wesen treibt. Als Reimspruch führt sie ihr Leben ausserhalb der Musik.

Die dreizeilige Strophe, welcher als Terzine (Kettenreim) eine so weihevollere Rolle in der höheren Litteratur zugefallen ist, tritt nicht leicht selbständig auf. Weder der Minnesang noch das Volkslied kennen sie. Doch kommt sie wohl vor: reimlos als ungewöhnliche Odenform (z. B. bei Jacob Balde resp. seinen Übersetzern), éinreimig als gelegentliche Spielerei; in der Reimung $a+W+a$ macht sie gewöhnlich nur den Eindruck einer verkümmerten Terzine; so bleibt nur die Form $a+a+W$, wobei W wohl auch Refrän sein kann, mit einigem Anspruch auf Lebensberechtigung. Auffallend häufig baut Klamer Schmidt selbständige Dreizeiler ¹⁾; aus einer soeben in Holland erschienenen modernen

¹⁾ s. Leben und Werke 1826 I 343, 389. III 7. 37. 100. 126, darunter das Gedicht „Der Grossvateranz. Nach allbekannter Melodie“ sechs Strophen $a+a+W$. Wie Klamer Schmidt von der Melodie her zu einem dreizeiligen Texte kam, ist ein Rätsel; sowohl der Worttext des Grossvaterliedes, wie er aus dem 17ten Jahrhundert überliefert ist, als auch die allgemein angesetzte Melodie des langsamen Teiles sind 2 resp. 4 teilig (Böhme, Gesch. d. Tanzes I 184, II 214; Friedlaender, Lied II 354). Doch ist es unvorsichtig das Gedicht so geringschätzig bei Seite zu schieben wie Böhme tut, da wir den wirklichen Vorgang aus jenem alten Text und der „allbekanntem“ Melodie keineswegs mit der Deutlichkeit erschliessen können als man wohl meint. Ja, Böhme selbst irrt gewiss, wenn er „Kehraus“ und „Grossvateranz“ identifiziert und den langsamen Teil mit dem folgenden Hopsler für einen einzigen Reigen hält, den „alle Teilnehmer“ zusammen als Kehraus des Hochzeitfestes ausgeführt hätten. Von einem Tanz der Alten weiss er nicht. Aber den langsamen Satz haben eben die Alten getanzt, und der Springtanz wurde zwischen durch oder danach von der Jugend als eigentlicher Kehraus getanzt. Was Bach in der Bauernkantate gibt ist also nicht nur Schlusssatz einer Melodie sondern auch ein Ganzes. Ein gutes Bild von der Sache finde ich in einem anonymen Gedicht aus Klamer Schmidt's Zeit „Poetisch-Komische Beschreibung einer Bauern-Hochzeit“ Potsdam bey C. H. Horvath 1780 (40 SS.): Nach dem Hochzeitsschmaus werden Tische und Stühle weggeschoben und wird getanzt, wobei der Pfarrer mit der Braut den Ball eröffnet. Dann zieht der Schwarm zur Flur, wo um eine alte mit bunten Bändern geschmückte Linde oder Eiche getanzt wird. Die Bänder geben die Bauern ihren Tänzern. Ist der Baum geleert, so zieht man wieder dem Hochzeitshause zu.

Nun geht es übrn Brauttanz [l. Brautkranz?] her, —
 Doch vorher tanz'n, froh, plump und schwer
 Die Eltern vom verbundenen Paar
 Wie's Sitt und Brauch stets war:
 Als der Grossvater die Grossmutter nahm
 Da war der Grossvater ein Bräutigam!
 Schon schiebt der Bräutigam

Blumenlese notiere ich Liliencron *Zwei Meilen Trab*, Otto Ernst Nis *Randers*, Stefan George *Erinnerung*, Richard Dehmel *Erntelied*.

Das Gebäude von viermal vier Hebungen ist die Hauptform unsres rhythmischen Fühlens, die bis in unser Unterbewusstsein gedrungen ist. Sie herrscht in der europäischen Instrumentalmusik nicht weniger als im Lied, und ich wüsste auch im Schlaf nicht anders zu trommeln als vier mal vier. Die Herrschaft dieser Strophe in Zeit und Raum ist so allgemein (Gummere, Beginnings S. 282. 213. 405) dass sie mehr der Naturgeschichte des Menschen angehört als seinen Litteraturen. Aber mehr als einmal tritt sie mit Macht an die Oberfläche der Kunst, wenn Individuen zu grossen sozialen Zwecken die ganze Gesellschaft in teilnehmende Bewegung versetzen wollen. So wenn Ambrosius den christlichen Hymnus schuf um mit seiner ganzen Gemeinde aus tiefer Not zu Gott zu schreien (Ebert, Allg. Gesch. d. Litt. des MA I² 176 ff), und dann eine ganze Liederwelt ertönte in dem Formkörper des

Veni redemptor gentium,
Ostende partum virginis,
Miretur omne saeculum:
Talis decet partus deum.

Oder wenn die Politik der Karolinger zur Popularisierung des Christentums auch die Dichtkunst zur Mitarbeit aufrief und nun der Sachse sein Christuslied in der Form der verbreiteten Heldenlieder, der Südfranke aber in der Heldenlied und Kirchengesang zugleich umfassenden Form bildete.

In der althochdeutschen Periode, als diese Strophe durch den Inhalt noch Höhenkunst darstellen konnte, erscheint sie manches Mal und zwar als Gefäss von allerlei Inhalt dem Pergament anvertraut. Im S. Galler Spottvers als improvisierter Sprechvers, im

Voll Eifersucht,
D e m neidisch grinsend an,
Ders wagen kann
Zu greifen nach dem Craz,
Und flucht
Ob einen solchen tollen Tanz!
Man dreht — und wendt sich — und lauscht, —
Zu haschen die niedliche Cron; u. s. w.

Wenn Klamer Schmidt seinen Text etwa wirklich für ein Hochzeitsfest geschrieben hat, so wissen wir also welchen Teil des Tanzes derselbe akkompagnieren sollte; aber in welcher Variante die ‚allbekannte‘ Melodie ihm als dreizeilige Strophe vorschweben konnte bleibt rätselhaft.

Ludwigslied geistlich-volkstümlich, in Otfrid und den verwandten kleinen Stücken volkstümlich-geistlich, alles Specimina eines grossen Wirkungskreises. Als dann eine modische Kunst die Versstrophe zum Gegenstand ihres Gestaltens machte, musste sie — das Urgebilde — natürlich hier schweigen, und so kommt sie denn in unsern grossen Liederhandschriften ABCJ in der Tat kaum vor. Aber wo immer der Schall vom singenden Volk in Kirche, Dorf und Feld zu uns dringt, gewahren wir sie auch in dieser Zeit nicht weniger als vor- und nachher: Tanztexte mit und ohne Verfasser-namen (Carm. bur. 129^a. 104. 104^a, Neidhart L₆. 4₃₁), Verse beim Kranzsingen, Winteraustreiben, Anspruchverse; historische Volkslieder seit dem Beginn unsrer Überlieferung (1345 Jacob von Artevelde); unter den übrigen epischen Volksliedern die allerverbreitetsten wie Ulinger, Tanhäuser, *Het daghet in den Oosten*; beim Gottesdienst des Volkes, mit dem Kyrieleis verlängert, seit dem Petruslied des neunten Jahrhunderts überall das Älteste und Allgemeinste, das alte Osterlied *Christ ist erstanden*, das alte Pfingstlied *Nu bitten wir den heiligen Geist*; und so weiter auf allen Gebieten. Eine gute Probe für den Bestand zu Ende dieser Periode ist Luthers geistliches Lied, das ja aufs Neue zu dem im Volke Lebendigen zurückgreift; etwa ein Drittel der Lieder zeigt diese Form.

Wie dies Gebilde, als zwei Langzeilen empfunden, wieder mit sich selbst verbunden zur Doppeleinheit auswachsen kann, und wir denn in der Strophe von vier Langzeilen in der Tat schon seit altersher eine Urstrophe besitzen ist altbekannt (s. Kögel, Litg. I 103, II 132, Plenio PBB42₄₃₀). Die Scheidung der beiden ist von jeher schwankend. Aus früher Zeit ist an die bekannten Partien in Otfrids Werk zu erinnern. Moderne Dichter drücken ihr schwankendes Gefühl häufig wenigstens insofern aus, dass sie durch Einrücken der geraden Verse ein gewisses Langzeilengefühl eingestehen, weiterhin aber dem Leser überlassen herauszuhören ob rhythmische Gebäude von zwei oder von vier Langzeilen vorhanden sind. Wie unzulänglich das Schriftbild ist kann uns Heine's Lorelei lehren. Unserm Auge ist sie ebenso vertraut als Strophe von vier Kurzzeilen wie unserm Ohr als Strophe von vier Langzeilen. Heine schrieb das eine, Silcher sang das andre. Und so wird das neunte Lied Jan's von Brabant von dem Schreiber der hs. C als eine Strophe, von dem modernen Herausgeber als zwei

Strophen angesetzt. Man prüfe einmal Goethe's ‚Auf dem See‘ oder Schillers ‚Eleusisches Fest‘ nach.

Der grosse Vierzeiler ist im Mittelalter wohlbelegt. Vor allem als Form des epischen Volksliedes, als Kürenberg-Nibelungenstrophe mit allen Variationen bis zum jüngeren Hildebrandslied, dessen Melodie erhalten ist; dann weiterhin als Bruder Veitton, Benzenauer, Pavierweise und in vielen andern historischen Volksliedern der folgenden Zeit. Doch auch in den grossen Liederhandschriften erscheint sie, da wo die Kunstschrift dünn genug ist um den volkstümlichen Grund durchscheinen zu lassen. So bei Dietmar von Eist, bei dem Form und Inhalt noch bodenständig sind, oder bei dem Kürenberger und Heinrich von Veldeke, wo das eingepflichtete Reis zuerst auf dem heimischen Gewächs schiesst. Wenn wir des Veldekers Lieder ihres modischen Wortinhalts entledigen und als blosser Rhythmen wirken lassen, so hören wir in ihnen das deutsche Lied jener Zeit. Gerade in diesen Strophen (MF 65₁₃ 67₉?) berührt er sich mit dem örtlich so fernen Dietmar von Eist (MF 33₁₅ 35₁₆) und einem Liede der Carm. burana (123 vgl. Martin ZfdA 20₆₄). Von den älteren Dichtern hat sie noch Heinrich von Rugge (MF 103₃, vgl. Burggraf von Rietenburg MF 18_{1,17}), von den späteren Ulrich von Singenberg, sehr deutlich als Tanzlied Burkhart von Hohenfels und Brunwart von Oukheim (HMS 48nr.14, 38nr.15, 87nr.4). Es ist hier nur die Rede von solchen achtzeiligen Strophen, die als Verdoppelung der 4×4 Strophe empfunden werden, andre kommen sowohl in den grossen Liederhandschriften als unter den historischen Liedern genug vor.

Auch eine volkstümliche fünfteilige Strophe ist deutlich unterhalb der Kunstdichtung zu erkennen, und zwar in beiden Möglichkeiten der rhythmischen Gruppierung, 3+2 und 2+3, und in beiden Funktionen, als Tanzlied und epischem Lied. — Das Gebäude 3+2 ist das beliebteste. Als Reigen ist es überliefert Carm. bur. 108^a, 137^a, Neidhart 3₂₂, Gotfrid v. Neifen, Haupt 52₂₅; als epische Strophe im Salomon und Markolf (Moroltstrophe) und in sehr vielen historischen Volksliedern, besonders beliebt als Lindenschmied-Stortebeker-Wissbecketon oder als *Es geht ein frischer Sommer daher*; auch andre weltliche und geistliche Lieder zeigen diese Form (Böhme Ad. Lb. S. 807). Melodien sind seit Anfang des 15ten Jahrhunderts erhalten. — Das Gebäude 2+3 zeigt Gotfrid v. Neifen in seinem langberühmten

Ez fuor ein büttenaere; aber in den erhaltenen Volksliedern begegnet man ihm ziemlich selten, während es später gerade als volkstümlich häufiger vorkommt (Schillers Graf Eberhard, Uhlands' Guter Kamerad und Goldschmieds Töchterlein). Freilich kann man, wo keine Melodie überliefert ist, die Gliederung der Strophe nicht immer sicher erkennen; so im vierten Liede Geltar's wo die 2te und die 5te Strophe sich widersprechen. Rückert hat in *Des fremden Kindes Weihnachten* diese Strophe gebaut mit geflissentlicher Verwischung jeder Gliederung. — Wiederholungen in der Melodie ergeben häufige Berührungen mit der 6 und 7 zeiligen Strophe.

In wieweit die sechszeiligen Strophen des Minnesangs Volkstümliches enthalten bedarf einer besondern Untersuchung. Es sind wohl sehr einfache Gebilde darunter, ausgesprochene Tanzlieder, entschieden altertümliche oder volkstümliche Lieder mit und ohne Stollenform. Auch fehlt es in der Folge nicht an historischen und andern Volksliedern, die sechszeilig sind, aber die Abgrenzung ist schwierig.

Auch eine siebenzeilige Strophe kann, rein arithmetisch betrachtet, noch zu den elementaren Gebilden gerechnet werden, die für soziales Rhythmusgefühl in Betracht kommen. Es sei dass ein Sechseiler sich durch Einschub oder Zusatz um ein Mass erweitert, es sei dass einem Fünfeiler sich ein Verspaar zugesellt, es sei dass ein Vierzeiler statt sich zu verdoppeln sich eine Terzine angliedert und so ein neuer inkommensurabler Rhythmus entsteht — immer bleibt das Neue eine natürliche Entfaltung des Bestehenden oberhalb der Willkür des Einzelnen. Diese Freiheit womit siebenzeilige Strophen jederzeit selbständig auftreten können schliesst natürlich ebenso wenig wie bei den andern elementaren Strophen aus, dass bestimmte willkürliche Formen derselben bewusste Gebilde haben werden können, welche der Tradition verfielen und also eine sichtbarliche Geschichte haben. In der folgenden Zusammenstellung wird der Versuch gemacht den Werdegang einiger solchen Siebenzeiler aufzudecken und zu verfolgen.

Da gegenwärtige Untersuchung vor allem den überpersönlichen absichtslosen Siebenzeiler aufdecken will, musste sie — um sich nicht zu weit zu verlieren — mehrere an sich sehr beachtenswerte

Fälle mit einer blossen Andeutung auf die Seite schieben. So die Geschichte der sapphischen Strophe in der Hymnenpoesie. Paulus Diaconus' Hymnus auf Johannes den Täufer war noch als unveränderte sapphische Strophe gedacht (Wack. Kl. I nr. 127):

Ut queunt laxis resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum,
solve polluti labii reatum,
Sancte Johannes.

Als Guido von Arezzo c. 1040 diese Strophe zur Bezeichnung der Töne der Tonleiter benutzte waren ihm die Langzeilen in der Cäsur schon in Kurzzeilen zerfallen und so eine siebenzeilige Strophe entstanden:

U t queunt laxis	r esonare fibris
m ira gestorum	f amuli tuorum,
s olve polluti	l abii reatum,
Sancte Johannes.	

Zu deutsch gereimt in der Übersetzung des Mönches von Salzburg c. 1400 (Mondsehs. nr. 75. Wack. Kl. II nr. 559):

Das hell auf klymmen	deiner diener stymmen,
Czerklengken sunder	deine werch, deine wunder
Vermailet leben	salb aus genaden kebsen,
Sañde Johannes.	

Stellt man nun hierzu das sg. Melker Marienlied (XI/XII Jh. MSD 39).

Jû in erde leite	Aaron eine gerte:
Die gebar nütze,	mandalon also edile.
Die süezze hâst dû füre brâht,	muoter âne mannes rât,
Sancta Maria.	

so wird man doch was den Strophenbau betrifft schwer umhinkönnen nicht Zusammenhang mit der angedeuteten Entwicklungsreihe anzunehmen ¹⁾).

Manches andere mag im kirchlichen Gesang hinzugekommen sein. So wurden mehrere Strophen aus einem sechszeiligen Hymnus des Prudentius als Weihnachtslied *Corde natus ex parentis* gesungen und zwar auf eine siebenzeilige Melodie. Diese ist schon seit dem XI/XII Jh. überliefert und muss lange beliebt gewesen sein, denn alle deutschen Übersetzungen des XV/XVI Jh., von H. v. Loufenberg, Joh. Zwick, Wizel u.a. zeigen die siebenzeilige

¹⁾ Mone Lat. Hymnen I 20; J. Schreiber, Die Vaganten-Strophe, Strassburg 1894 S. 177 ff; Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI Jh. 1887 S. 15 ff.

Strophe |:4a^u+4b:|4W^u+4c+4c (s. Wack. Kl. I 38, II 761. 1354, III 679, Bäumker I nr. 35).

Auch bei dem auf 4+3 beruhenden Siebenzeiler, von welchem als dem eigentlichen sozialen Urgebilde hier hauptsächlich die Rede sein wird, musste gleich zu Anfang eine Frage ausgeschaltet werden. Selbstverständlich kann sich im Minnesang gesellschaftlicher Urbesitz mit bewusster Entlehnung von Textschemen oder Melodien gemischt haben, und in der Tat wird man gerade da, wo fünfhebige Verse und Durchreimung romanischen Einfluss nahelegen, auffällige Anhäufungen von Beispielen finden (s. S. 30). Hierauf einzugehen, ohne die Geschichte des Siebenzeilers in jenem Gebiet genau zu übersehen, schien mir unvorsichtig, und die Aufgabe zu weitschichtig um in Kürze abgemacht zu werden. Wenn solche Entlehnungen, wie ich annehme, weniger die deutsche Urform des Siebenzeilers als die ausgesprochenen Variationen derselben betreffen, so ist das hier entworfene Bild im Ganzen doch richtig; und sollten die einfachsten romanischen Gebilde doch mit den deutschen sich verwandt erweisen, so scheint mir noch immer wahrscheinlicher dass jene Urform beiden Ländern gemeinschaftlich zugehört als dass eines sie vom andern entlehnt hätte.

Abgesehen von solchen Lücken ist noch zu bedenken dass eine absolut reinliche Abgrenzung des Gebietes durch einige Umstände unmöglich gemacht wird. Schon rein textlich: ein kurzer Refrån wie ‚o je!‘ wird für unser Empfinden einen Sechszweiler nicht zum Siebenzeiler machen, ein mit den übrigen Versen übereinstimmender dagegen wohl; oder: will man einen Fünfzeiler mit zweizeiligem Refrån, wie Goethe's Heidenröslein, einen Siebenzeiler nennen oder nicht? Noch einschneidender ist im gesungenen Lied die Diskrepanz zwischen Worttext und Musiktext, die — nicht im Minnesang, wo unsre Handschriften ein ängstliches Zusammengehen ausdrücken — schon früh auf weitem Gebiet dem Worttext alle Gewähr entzieht. Man erinnere sich bei dem neueren volkstümlichen Liede, das ja allein noch obligat gesungen ist, wie verschiedenartig die Wiederholungen sind. Neben solchen die durchaus Lebensnerv der Strophe sind, andere die nur für den Text der ersten Strophe passen und in den folgenden sogar Verlegenheit bringen. So werden zahllose 6 und 7 zeilige Worttexte nur mit Vorbehalt hier einzureihen sein. Nicht bindend werden dagegen

die Tongebilde moderner Komponisten sein, welche die mehr deklamatorisch empfundenen Rhythmen der — etwa seit der Renaissance aufgekommenen — Leselyrik auch noch zum musikalischen Ausdruck bringen.

Die verschiedenen Gliederungen, in welchen Siebenzeiler auftreten, werden im allgemeinen durch die Gliederung des Satzbaus und durch den Reim angedeutet. Es ist schriller Widerspruch wo die beiden sich nicht stützen wollen. Dass der Satzbau auch in unsrer Reimstrophe zur Not ohne den Reim die Gliederung ausdrücken kann zeigen im Minnesang die siebenzeiligen Vokalspiele (WvdV 75₂₅, 48 Singenberg 29, Marner ZfdA 22₂₅₅; auch 123 Rudolf der Schreiber 1 mehr als v. d. Hagens Interpunktion glauben macht) und später auch Herder's Legende von den wiedergefundenen Söhnen, die ohne Reim unzweideutig den Bau $2 \times 2 + 3$ vors Ohr bringen. Strophen die trotz Reim jeden syntaktischen Einschnitt vermeiden (wie Gottwalt's *Bei der Leiche eines Vollendeten* im Frauentaschenbuch 1817 vgl. auch Brentano *Der Abend*, Werke I 459) sind wohl noch seltener ¹⁾.

Dieser produktivste Siebenzeiler baut sich aus einem Vierzeiler und einem Dreizeiler auf, wobei der Vierzeiler in leichterer Gliederung wiederum aus zwei gleichen Verspaaren besteht, sodass also das $4+3$ sich genauer als $2 \times 2 + 3$ darstellt. Ein solches rhythmisches Gebilde musste als eine der elementarsten Mischungen von Gerade und Ungerade von selbst entstehen sobald die Wiederholung der ersten Melodiephrase sich als stehende Liedform in der Gesellschaft eingebürgert hatte. Und das ist für uns ein vorgeschichtliches Ereignis. In der Musik stellt sich das Gebäude gewöhnlich folgendermassen dar, etwas anders als man wohl meint:

	Vers 1. 2	Stollen	
	3. 4	„ = 1. 2	
	5	Zwischensatz	z.B. <i>Es ist ein ros</i>
	6. 7	= Stollen (= 1. 2 = 3. 4)	<i>entsprungen</i> unten S. 41.
oder: Vers	1. 2	Stollen	
	3. 4	„ = 1. 2	z.B. WvdV <i>Kreuzlied</i>
	5. 6	Zwischensatz	unten S. 19.
	7	= 2te Hälfte des Stollens	
		(= 2 = 4)	

¹⁾ Ein gleiches Experiment Rückerts ist oben S. 8 erwähnt.

oder: Vers 1. 2 Erste Phrase

3. 4 Zweite Phrase

s. z.B. Loch. Lbch nr. 1

5 Zwischensatz

unten S.37.

6. 7 = Zweite Phrase (= 3. 4)

Diese Darstellung des musikalischen Baues, die nicht nur für den Siebenzeiler sondern in weitem Umfang gilt, diene zugleich zur Erklärung warum im Folgenden der beliebte Ausdruck Dreiteilung, Tripartition durchaus vermieden wird.

Die empfindlichen Stellen dieser Strophe sind die Abgrenzung des Vierzeilers von der Terzine und die ganze Terzine selbst. Ersteres ist so natürlich gegeben und wird durch die Reimstellung so gründlich unterstützt, dass jede Verwischung oder Verschiebung nur als gezwungenes Enjambement oder als Experiment (wie das obengenannte von Gottwalt) empfunden wird. Auf Letzterem, dem Bau der Terzine an sich und im Verhältnis zum Vierzeiler, beruht recht eigentlich das Wesen dieser Strophe. Denn das ist doch zweifellos, eben in dem unpaarigen Taktschlag der Terzine neben dem gepaarten Vierzeiler liegt die dynamische Spannung des ganzen Gebildes, sei es dass er als Retardierung oder umgekehrt als Kurzschluss empfunden wird. Als retardierter verlängerter Sechszweiler wird die Strophe gefühlt werden, wenn die Terzine den Eindruck eines verlängerten Verspaares macht wie z. B. bei der Reimstellung $a+a|b+b|c+W+c$ (z. B. Spervogelstrophe, Mülwiese Wolframs von Eschenbach, Carm. bur. 79) und auch $|:a+b:|c+W+c$ (häufig s. u. S. 26). Umgekehrt wird der Eindruck einer unerwarteten Stauung entstehen, wenn die Reime bis in die Terzine hinein ruhig dahingleiten und plötzlich in der letzten Zeile abbrechen. Hat doch selbst ein Gelehrter einmal einen Goetheschen Siebenzeiler als beschnittenen Achtzeiler erklären wollen (s. u. S. 74), und haben sich doch unzählige Siebenzeiler im Gesang, durch Wiederholung der Schlusszeile, zum ruhigen Achtzeiler abgerundet. Hier aber, in dem abrupten Schluss, liegt eben die eigentümliche Kraft des Siebenzeilers, die ihm das Anrecht auf eigene Person gibt. Der ist ihr Meister, der es empfindet wie der ungeraden Terzine grössere Wucht innewohnt als gepaarten Versen und der die explosive Kraft der Pause (man denke an den Pentameter neben dem Hexameter) zum Ausdruck für adäquate Empfindungen verwertet.

Die grellste Verkörperung fand diese Erkenntnis darin dass

man die Schlusszeile ohne jeden Reim, als Waise, stehen liess. Welch wunderliche Erscheinung die uns zu Ende des Mittelalters vor Augen tritt. Ein übrigens reimgebundenes Gebilde das gerade am Ende, wo das Ganze sich zusammenschliessen soll, ins Wesenlose hinaushallt, ist das nicht eine Selbstaufhebung? Führt ein Weg zu einer solchen Unbegreiflichkeit oder ist es ein perverser Einfall der durch seinen Tiefsinn Schule machte? Die Pausen und Körner der höfischen Kunst führen bis nahe heran. Walther's Pausen treffen nur in einem Liede (62₆) den Schlussreim und diese zehnzeilige Strophe hat wohl keine Nachwelt gereizt; in Kristan's van Hamle drittem Liede (Bartsch Ld. 32₅₅) steht der zum Schlussreim gehörige Reim in einem zweihebigen Vers, so dass dem Ohr noch Erinnerung möglich ist (möglich sag ich, Friedrich Haug, der das Lied für Schiller's Musenalmanach 1796 übersetzte, hat den Reim nicht bemerkt und infolgedessen auf eigne Faust die Schlusszeile zur Waise gemacht). Wenn aber das Anfangswort einer Strophe, und noch gar in der Senkung, mit dem Schlusswort der Strophe reimt (wie 87 Brunwart von Oukheim 2, 110 Niuniu 3, HMS III 331), dann hört das Ohr die Strophe in einer Waise ausklingen:

Wol mich, daz ichs ie begunde,
 wol mich, daz ichs ie gesach,
 diu mir mînes herzen wunde
 heilen kan und ungemach!
 Wil diu liebe daz volenden,
 mit genâden trôst mir senden,
 seht, sô frôit mîn herze sich.

Schwerlich haben jedoch diese papiernen Künste ¹⁾ das Strophenempfinden späterer Generationen überpersönlich beeinflusst. Eher geben die Körner des Strophenschlusses zu denken. Wir finden zu Ende der Minnesangperiode wenigstens bei einem Dichter, dem Mönch von Salzburg, eine ausgesprochene Neigung durch gemeinsamen Endreim der Einzelstrophen ein Gedicht zusammenzubinden. Nicht weniger als zwanzig seiner Lieder sind so gebaut (Mayer-Rietsch S. 115). Der Mönch ist vielleicht von der lateinischen Hymnenpoesie beeinflusst. In dieser scheint es nämlich Regel geworden zu sein dass in Strophen mit ungeraden Verszeilen, also speziell der zerlegten asklepiadeischen und sapphischen

¹⁾ Manche (wie G. Müller, Strophenbindung bei Ulr. v. Lichtenstein ZfdA 60₄₉) trauen freilich dem mittelalterlichen Publikum ein Reimgedächtnis zu, das unsrer Vorstellung spottet.

Strophe (s. o. S. 9), die ungeraden Verse, die ursprünglich unger reimt geblieben waren, unter sich durch Reim gebunden wurden. Das traf bei der sapphischen Strophe also gerade den siebenten Vers (s. N. Spiegel, Untersuchungen über die ältere christliche Hymnenpoesie II. Gymnasialprogr. Würzburg 1897 S. 82 Anm.). Der Gedanke ist logisch und künstlerisch, er wird nur dadurch unfruchtbar dass eine ohrfällige Wirkung kaum möglich ist, höchstens bei sehr kurzen Strophen. So ist hier Nachfolge denkbar, und zugleich auch ein Missverstehen infolge dessen eine allzu sublimale Geschlossenheit in Ungeschlossenheit übersprang. Eine perverse Lust ebenda keinen Abschluss zu bekommen, wo er am sichersten zu erwarten ist, muss freilich mitwirken. Doch wie dem sei, träge Armut oder tolle Kaprice, es entfaltete seine Kraft und wurde ein prächtiges Mittel den Gedanken in Wucht auszuströmen. So hat Luther, auch abgesehen vom Siebenzeiler, eine ausgesprochene Vorliebe für Waisenschluss (Neudr. Klippgen nr. 3. 6. 9. 18. 23. 26. 34) und in unsrer Zeit verdankt Scheffel ihm einige seiner volkstümlichsten Effekte (so *Herr Quintilius Varus* in der Teutoburger Schlacht oder der altgermanische Rachesang am Grenzwall „*Ha' .. hamm' .. hammer Dich emol, emol, emol | An dei'm verrissene' Comisol, | Du schlechter Kerl!*“).

Von diesem auf 4+3 beruhenden Rhythmus werden sich im Folgenden mehrere elementäre Strophen als geschichtliche Formen aus der Masse der Bildungen herauschälen. Eine gar grosse Menge ähnlicher oder andersgebauter Siebenzeiler musste mit ans Licht gezogen werden, es sei dass sie als individuelle Variationen oder aber vorderhand als persönliche Bildungen den natürlichen Strophen gegenüberstehen. Das etwaige Zuviel und Zuwenig, das sich hier zweifellos ergeben wird, muss der erste Bearbeiter, der noch nicht übersieht was aus diesen Nebeln sich noch gestalten kann, als sein Los auf sich nehmen, dem zweiten ist die Kritik leicht gemacht.

ERSTES KAPITEL

MINNESANG ¹⁾

Frühzeit S. 15. — Blütezeit S. 17. — Spätzeit S. 23. — Übersicht der siebenzeiligen Strophen S. 26.

Der modische Minnesang, der uns fast ausschliesslich in kühlen Prunkhandschriften überliefert ist ²⁾, gestattet gelegentlich Durchblicke auf den Gemeinschaftsuntergrund, über welchem er sein Leben führte und zu welchem er — durch seine menschlichen Träger — ununterbrochen in irgend welcher Beziehung gestanden haben muss. Bei solchen Durchblicken ins Volkstümliche gewahren wir verhältnismässig häufig die siebenzeilige Strophenform.

Frühzeit. Die ältesten Minnesänger weisen mehrfach eine gleichgebaute siebenzeilige Strophe auf (über ‚Entlehnung‘ im Minnesang s. R. Becker, *Der altheimische Minnesang* S. 225 ff). Diese Übereinstimmungen lassen vermuten dass, als die Höhenkunst sich der Strophenform zur künstlichen Entwicklung bemächtigte, ein Gebilde von 7×4 Hebungen im Gemeinschaftsgefühl lebendig war, dass die Individuen sich hier also — in Bezug auf die Form — noch eines Allgemeingutes bedienten (vgl. oben S. 10) und ihre neue Kunst nur in Gedankeninhalt, Wortwahl u. dgl.

¹⁾ Ausser den Dichtern von Minnesangs Frühling, Walther und Neidhart beziehen sich alle Zitate auf Von der Hagens Minnesinger. Die Zahl vor dem Dichternamen bezeichnet seine Nummer daselbst. — W = Waise, K = Korn, I = innerer Reim; Abgesang, der ganz oder teilweise den Stollen gleich ist, steht kursiv. — v. Kraus' Untersuchungen zu Morungen, Reimar, Hartman waren mir leider nicht zur Hand, G. Müller's Studien zum Formproblem des Minnesangs noch nicht erreichbar.

²⁾ Die Sammler von (A)BC standen dem wirklich gesungenen Liede so fern, dass sie ihren heraldischen Standesinteressen die musikalische Notierung desselben opferten; die Jenaer hs. steht ihren Dichtern näher, aber diese Dichter sind nicht die eigentlichen Minnesinger; die Benediktbeurner hs. notiert die Weisen in jener Schrift, die Bekanntheit mit der Melodie voraussetzt. Man weiss welches Unglück die Überlieferung des deutschen Minneliedes bis in unsre Zeit verfolgt hat: erst vernachlässigte man die Werktagshandschriften über jenen sonntäglichen, und was sich etwa noch ins 19te Jahrhundert gerettet hatte ging da noch verloren. Jetzt lesen wir aus Bünden und Buchdeckeln zusammen was noch nicht entschlüpft ist, und sind doch noch leichtsinnig mit dem was wir haben: die Wiener hs. W ist noch immer nicht herausgegeben!

zeigten. Einige dieser Strophen sind, bei modisch gesteigertem Wortinhalt, rhythmisch von einer so elementaren Selbstverständlichkeit, wie es für überpersönliches Empfinden charakteristisch ist, so z.B. mehrere Strophen von der Form

$|\text{:}\cup 4a + \cup 3b\cup :|\cup 4a(c) + \cup 4a(c)\cup + 3b\cup$

die später eine so grosse Rolle gespielt hat. Es ist üblich sie aus der Vagantenstrophe herzuleiten (Vogt zu MF 92₁₄), aber ebenso gut können auch beide gemeinschaftlich aus der Allgemeinheit herkommen; jedenfalls kann man diese Strophen noch heute vor sich hersingen, es sei ohne bestimmte Notenwerte, es sei, wenn man lieber will, auf eine der vielen Melodien der Lutherstrophe:

Dû man der rechten minne plach,
 dû plach man ouch der êren.
 nu mach man nacht ende dach
 die bôsen sede lêren.
 swê dit nu siet end gent dû sach
 owê wat dê nu klagen mach!
 dogt wel sich nu verkêren.

(Veldeke MF 61₁₈)

Der al der werlte fröide gît,
 der troeste mîn gemüete.
 mîn fröide an der vil schoenen lît
 nâch der mîn herze wüetet.
 scheid, frouwe, disen strît,
 der in mînem herzen lît,
 mit reines wîbes güete.

(Johansdorf MF 92₁₄; ebenso
 Reinmar MF 193₂₂, Carm. bur.
 102^a, 61 Brennenberc 3)

und auch die nahverwandte Strophe:

Ich bin mit rechter staetekeit
 eim guoten rîter undertân.
 wie sanft ez mînem herzen tuot,
 swenn ich in umbevungen hân!
 der sich mit manegen tugenden guot
 gemacht al der werlte liep,
 der mac wol hôhe tragen den muot.

(Regensburc MF 16₁)

Frouwe, wilt du mich gern,
 sô sich mich ein vil lützel an.
 ichn mac mich langer niht erwern,
 den lip muoz ich verloren hân.
 ich bin siech, mîn herze ist wunt:
 frouwe, daz hânt mir getân
 mîn ougen und dîn rôter munt.

(Morungen MF 137₁₀; ebenso
 Hartman MF 211₂₀).

Ungezwungen empfinden wir die übrigen Siebenzeiler derselben Dichter als Variationen dieser einfachen Gebilde durch Versverlängerung, Versspaltung und durch Reimversetzung in der Terzine. Auch meinen wir im Gedankeninhalt jener einfachsten Siebenzeiler eine noch primitive Äusserung der modischen Liebestheorie zu vernehmen und dergestalt alles in allem in ihnen Gebilde zu erkennen, die mit dem Allgemeingefühl noch stark übereinstimmen.

Blütezeit. Mag auch in der verfeinerten Kunstübung der Abstand vom volkstümlichen Lied grösser geworden sein, doch lässt sich a priori annehmen dass die 163 uns bekannten Minnesinger in dieser Hinsicht nicht gleich sind. Dichter von ausgesprochen volkstümlicher Neigung wie Neifen stehen neben Strophendrechlern wie dem Tanhüser; Charaktereigenschaften, wie Neigung zum Gekünstelten oder zum Einfachen, werden sich auch in der Strophenform äussern, und bei den Grössten wird sich die Fülle des Allgemeinmenschlichen auch hier offenbaren (wie denn selbst in dieser kleinen Detailuntersuchung Walther, Luther und Goethe als die Ecksteine herausragen). Wie könnte ein armer Dichter „tûsent man betoeret“ haben, wenn er ihnen nicht in ihrer Sprache, in ihrem Tempo gesungen hätte. Aber auch die Gedichte des Einzelnen werden sich verschieden verhalten: ein Lied das niedere Minne feiert wird doch leicht, eines das den Tanz begleitet doch sicherlich dem rhythmischen Gemeingefühl sich eher nähern als ein Wortgebäude lebensferner Minnekasuistik.

Am unbestrittensten dem Volkston angehörig sind wohl die vier Lieder, die C unter G o t f r i d v o n N e i f e n überliefert (Haupt 44₂₀ 45₈ 52₇ 52₂₅), darunter das rätselhafte Fragment *Von*

Walhen fuor ein pilgerin in primitivster siebenzeiliger Strophe |:u4+u3a u:|u4b u+u4W+u4?b u (Uhland nr. 100A, Erk und Böhme nr. 138^a). *N e i d h a r t* und seine „Schule“ weisen merkwürdig wenig einfache Strophen auf, zweifellos und einfach siebenzeilig ist bloss ein nur in C vorkommendes Wintertanzlied (Haupt LIII 31) und die Umbildung eines Sommerliedes aus dem 15ten Jahrhundert (Haupt S. 115, Germania XV 431). Dagegen befinden sich unter den Tanzweisen *Ulrichs von Lichtenstein* nicht weniger als zwölf einfache Siebenzeiler (acht kompliziertere nicht mitgerechnet). *W a l t h e r* ragt auch hier über alle hervor. In neunzehn Gedichten hat er siebenzeilige Strophen gebaut und darunter befinden sich die schönsten Lieder der niederen Minne wie *Herzliebex frouwelin* und das Vokalspiel. Und eines dieser Gedichte gewährt noch weitere Perspektive. Das Kreuzlied *Allerêrst lebe ich mir werde* hat durch seine unpersönliche Diktion und durch seine reiche Überlieferung schon längst die Vermutung wachgerufen dass der alterprobte Dichter hier eine besondere Aufgabe gelöst hat, nämlich ein Massengefühl derartig zu gestalten dass die Masse sich darin ausdrücken konnte. Er der seit Beginn seiner Laufbahn schon so oft sein Talent im Dienst des rîches auf die Tausende eingestellt hatte, er mochte wohl auch jetzt dem Hof als der Mann erscheinen, der dem praktisch frommen Unternehmen den überpersönlichen Ausdruck geben konnte. Welchen *I n h a l t* er für solchen Zweck wählte, steht bekanntlich insofern nicht fest als die schwankende Überlieferung und Stildiskrepanzen dazu geführt haben manche Strophen, das „Leben Jesu“, für unecht zu halten: Nun, wenn das Gedicht wirklich derart aufgebaut war dass Pfaffen und Laien noch daran haben teilnehmen können, wie tief ist der Dichter dann eingetaucht in das grosse Ganze! Und dass er dies mit der *F o r m* auch tatsächlich getan hat, daran lässt sich wohl nicht zweifeln. Die siebenzeilige Strophe war ihm von altersher geläufig, aber hier allein gibt er sie in der reinen Grundform von 7×4 Hebungen mit 7 Reimen. Und dem primitiven rhythmischen Schema entspricht die Melodieführung. Meine Lesung des Münsterfragments will die Hauptlinien deutlich machen. Man sieht die vier Takte jedes Verses untereinander; die ersten Noten jedes Taktes geben die Hauptakzente und somit die Linie der Melodie an: Der erste Stollenvers bewegt sich von d zu f und zurück über den Grundton hinunter zu

c¹⁾; der zweite Stollenvers erhebt sich von e zu g, zu a, und fällt über f auf den Grundton d. Der Abgesang beginnt mit drei gellenden hohen c (ich lese das erste Zeichen über *Mirst* als Schlüsselwechsel), die auf a heruntersteigen; er fällt im zweiten Vers in vier Absätzen (sich über das vorige c schwingend) zu g, zu e, und zu dem schon einmal verwendeten Halbschluss auf c; und er mündet im dritten Vers wieder in den zweiten Teil des Stollens ein, wie so allgemein beliebt war. Die Ligaturen der schwächeren Takteile, deren genaue Werte wir doch nicht feststellen können, habe ich mit einiger Freiheit behandelt.

Nu al - rest leb ich mir wer - de,
daz hê - re lant und ouch die er - de
sint mîn sun - dich oug(e) er - sicht
dem man vil der ê - ren gicht.
Mirst ge - schehen als ich ie bat
Ich bin ko - mien an die stat
dâ got men - nisch - lî - chen trat.

Andre Lesungen: Molitor, Die Lieder des Münsterschen Fragments, Sammelbde der IMG XII (Lpz. 1911) S. 475—500; Dr. Kühn ZfdA 53 S. 357.

¹⁾ Halbschluss auf der Untersekunde ist häufig z. B. Reinmar von Zweter bei Roethe nr. II; Wizlav's 5ter Ton Jena-hs. fol. 76b ist der Schluss der ersten Stollenzeile genau ebenso notiert; Sterzinger hs. (in Rietsch, Die deutsche Liedweise 1904 Anhang) nr. 1; Erk u. Böhme nr. 390 s. auch unten das Lied des Mönchs von Salzburg Zeile 1 u. 5.

Sehr deutlich hören wir Gemeinschaftsrhythmen aus dem Refektorium und von der Dorfwiese her in den Aufzeichnungen der *Benediktbeurner Handschrift*. Denn wie immer sie zu Stande gekommen sein mag, die fröhlichen Gedichte, welche auf den jetzt ¹⁾ fol. 18^b—42, 49—98 bezeichneten Blättern stehen, bilden einen einheitlichen Liederschatz mit lateinischen Texten, die auf deutsche und romanische Heimat weisen und kein exklusives Publikum voraussetzen. Unter ihnen befinden sich mehrere Siebenzeiler des einfachsten Typus und des erweiterten, darunter Reigenlieder primitivster Art:

79.

Congaudentes ludite,
choros simul ducite!
Iuvenes sunt lepidi,
senes sunt decrepiti.
Audi bela mia,
Mille modos Veneris
da hízeváleria.

102^a (= 53. 134).

Zergangen ist der winter chalt,
der mich so sere müte,
Gelobet stat der grune walt,
des froet sih min gemüte.
Nieman chan nu werden alt,
vröde han ich manichvalt
von eines wibes güte.

Die hinzugefügten deutschen Strophen, wie man auch übrigens darüber denken will, weisen jedenfalls auf Vortrag der Melodien, der Tanzweisen in Deutschland. Dass hierzu neben Walther besonders die ältesten Minnesinger benutzt wurden mag an deren allgemeinerer Bekanntheit liegen. Der Vergleich der deutschen Textfragmente mit den lateinischen Liedern zeigt dass der Sänger dabei vor keiner Gewalttätigkeit gegenüber dem deutschen Gedichte zurückschreckte, und das beweist wiederum dass er solche deutsche Lieder nicht in ihrer ursprünglichen Setzung, der Melodie des Dichters gab; dass diese Lieder also nicht mit ihrer Weise so zusammengewachsen waren, dass man sie nicht hätte trennen können.

¹⁾ Über die richtige Lage der Blätter s. W. Meyer *Fragmenta Burana* S. 4 ff.

Hier ist auch musikalisch noch vieles dunkel. Nicht zu reden von Unbegreiflichkeiten wie 110 und 110^a, wo eine Strophe Reinmars mit keiner Phantasie der Vagantenstrophe angeglichen werden kann ¹⁾. Aber man vergleiche einmal 106 und 106^a. Die deutsche Strophe, die, von Reinmar oder nicht, ihrem Inhalt nach Minnesangs Frühling angehört, ist ein Siebenzeiler vom einfachsten Typus 7 × 4, rhythmisch und inhaltlich kühl bis ans Herz hinan. Das lateinische Lied hat den später so häufigen Bau, in welchem der Stollen nach einem einzeiligen Interludium im Abgesang wiederholt wird. Dieser Stollen aber ist durch die reimende Spaltung seiner ersten Zeile von stampfender Wildheit:

Ecce gratum et optatum ver reducit gaudia,
 purpuratum floret pratum, sol serenat omnia,
 iamiam cedant tristia!
 aestas redit, nunc recedit hiemis saevitia.

Der Hauptteil der Melodie, ihr Rhythmus, ist denn doch wohl zweifellos hier durch das lateinische Gedicht gegeben, die Noten können so oder so gewesen sein ²⁾.

Aber des Resultats dass hier der lateinische Text die vorgetragene Weise enthalte, wird man nicht froh, wenn man danach 186 und 186^a vergleicht. Zu einem banalen Vagantenfress- und sauflied in 6 zeiligen Strophen steht Walther's siebenzeiliges Kreuzlied *Nu lebe ich mir alrest werde* notiert. Ehrismann (ZfdPh 36₄₀₂) hat das folgendermassen zu verstehen gemeint: „Ein Beispiel dafür, wie ein schon vorhandener deutscher Ton auf einen ebenfalls

¹⁾ Nach meinen Notizen sind die letzte lateinische und die deutsche Strophe neu-
 miert, aber bei flüchtiger Durchsicht der Handschrift hat mir die Zeit gefehlt die Neu-
 men miteinander zu vergleichen. Auf die photographische Reproduktion der Hand-
 schrift warten wir noch stets.

²⁾ Dass unser Gefühl diesem öfters vorkommenden Rhythmus gegenüber richtig ist,
 nicht subjektiv, nicht anachronistisch, das lässt sich beweisen. Ich habe auf dem Gro-
 ninger Philologenkongress 1902 (Handelingen S. 103) eine französische und eine deut-
 sche Notation desselben vorgelegt, erstere aus Jeanroys *Lais et Descorts* nr. 24. 27. 28,
 letztere aus der *Neidharths*. c nr. 12:

A-mors ser- vir et de- ser- vir sa joie et s'al- i- an- ce
 Durch ein wun der gar be- sun- der solhes kunder ich ver- nam

schon bestehenden lateinischen zugeschnitten wurde, bildet Walthers Kreuzliedstrophe, in welcher *sih* und *gih* in den Reimen der Zeilen 2 und 4 zu *sihet* und *gihet* auseinander gezogen sind um einen zweisilbigen Reim wie *erit* und *quaerit* des lateinischen Gedichtes zu gewinnen." Ihm hat Lundius (ZfdPh 39₃₃₅) fröhlich beigestimmt: „Das Verhältnis von 186: 186^a hat Ehrismann richtig gedeutet: zwei Originale stehen sich gegenüber." Ich kann diese Befriedigung keineswegs teilen. Denn erstens, was die einseitige Angleichung betrifft: was bedeutet die fast nur orthographische Veränderung gegenüber der stehengebliebenen Diskrepanz der Schlussverse (lat 4c^v+4c^v gegenüber deutsch 4c+4c+4c. Wozu noch kommt dass, wie wir jetzt aus Walthers Melodie ersehen, die männlichen Schlüsse des Stollens sich weit weniger entschieden aussprechen als die der Terzine)? Aber dann, der einzige vernünftige Schluss, den Ehrismanns Ansatz zulässt, ist doch der, dass der Sänger der Carm. bur. Walther's siebenzeiliges Kreuzlied nicht auf Walthers Melodie sondern auf die des sechszeiligen Vagantenliedes gesungen hat. Das Lied der Tausende, das Lied Walther's — den uns Burdach und Plenio in erster Linie als berühmtesten Komponisten seiner Zeit vorstellen wollen — auf die Melodie des fahrenden Gesellen? Das siebenzeilige Lied auf die Melodie des sechszeiligen? Ist das eine Annahme, die so einleuchtet dass man das Problem als erledigt bei Seite legt? Ist nicht in jeder Beziehung die Vermutung einleuchtender dass umgekehrt das leichte, ephemere Vagantenlied auf die Weise der Tausende, auf die Weise des berühmten Walther, das sechszeilige Lied — mit Wiederholung der Schlusszeile -- auf die Weise des siebenzeiligen gesungen wurde?

Will man die Resultate dieser zwei herausgehobenen Fälle gelten lassen, so würde damit die neuere Ansicht dass das Verhältnis der deutschen Strophen zu den lateinischen nicht allgemein sondern von Fall zu Fall beurteilt werden müsse (Lundius a.a.O., R. M. Meyer ZfdA 52₃₉₁), eine neue Stütze erhalten. Nicht dass diese Auffassung hiermit befürwortet werden soll, aber gewiss wird man doch auch nicht mit Plenio's überkühnen Behauptungen (PBB 42₄₂₉) die Frage für anders erledigt halten dürfen.

Spätzeit. Unter den Liedern Hugo's von Montfort fällt das siebenzeilige Tagelied *Ich fröw mich gen des abentz kunft*

(Wackernell nr. 8) durch seine einfache Form |:∪4a+∪4b:|∪4c+∪4W(b)+∪4c auf, weshalb wohl Wackernell S. CCLVI es zugleich als Tanzlied ansetzte. Die andern Tanzlieder und Tagelieder des Dichters haben kompliziertere Strophen. Steht hier Form und Inhalt in einer für uns verdeckten Verbindung? ist der Dichter in diesem Gedicht in ein soziales Empfinden eingetaucht, welches damals Tagelied und Siebenzeiler als zusammengehörig fühlte? Diese Frage drängt sich auf, und sie erheischt um so mehr Beachtung, als kurz nachher in der Tat diese beiden Begriffe zusammenzugehen scheinen.

Während des Minnegesangs kann man bei dem Tagelied keine Vorliebe für eine bestimmte Strophenform wahrnehmen, es ist vierzeilig: Dietmar v. Eist 39₁₈, fünfzeilig: 31 Hamle 6, siebenzeilig: 40 Lüenz 2, 156 Wizlaw 7, achtzeilig: 36 Winterstetten 20, 77 Lichtenstein 40, Sterzinger hs. fol. 10, neunzeilig: Kaiser Heinrich 4₃₅, 48 Singenberg 16, zehnzeilig: 40 Lüenz 1, elfzeilig: 76 Winli 8. Die übrigen sind wegen Kurzzeilen, Refrāns nicht durch eine Zahl auszudrücken oder von komplizierterem Bau. Trat hierin einmal eine Änderung ein? Die Untersuchung wird dadurch erschwert dass die Bezeichnung *tagewise*, *tageliet* früh sich verallgemeinert und nicht mehr den ursprünglichen Inhalt bezeichnet. Vielleicht schon Kudrun 382₄, wenn man den Text für authentisch dem 13ten Jahrhundert angehörig und die Bedeutung für sicher allgemein gelten lassen will; sicherer in der Notiz der Limburger Chronik zum Jahr 1356, welche — wie auch die Kolmarer hs. tut — Peter's von Arberg grosses Passionsgedicht als Tageweise bezeichnet (Bäumker I nr. 200)¹⁾; zweifellos im 15ten Jahrhundert, als das Lied *Ich stund an einem Morgen*, das mit dem Thema des Tagelieds so gut wie nichts zu tun hat, als ‚Tageweis‘ so ungeheuer beliebt und produktiv wurde. Von hier erbte es sich weiter, so dass 1794 A. G. Meissner definieren konnte: „Tageweiss, soviel als Cantilena, nur im veralteten Oberdeutsch befindlich“ (Werke V 372) und so auch 1890 Lexer im Deutschen Wörterbuch XI 88.

¹⁾ Die Bezeichnung kann auch vom Dichter herrühren. Denn wie seine andern geistlichen Tageweisen (s. Bartsch, Kolmarhs. S. 179) an das wirkliche Tagelied anknüpfen, so vielleicht auch diese durch den vierten Vers *lāz uns den tac mit gnāden überschinen*. Aus derselben Zeit ist ein später zu nennendes Gedicht von Christi Geburt in siebenzeiligen Strophen (Wack. II nr. 527), das ebenfalls als Tageweise bezeichnet wird; hier bildet der den Königen erscheinende Stern, dessen Glanz den Wächterruf veranlasst, das Bindeglied mit dem Tagelied (de Gruyter, Tagelied S. 134).

Da nun die berühmte Tageweis in siebenzeiligen Strophen gedichtet war, so ist seit Ende des 15ten Jahrhunderts durch die zahllosen Lieder in diesem Ton eine nähere Verbindung zwischen den beiden Begriffen ‚Tageweis‘ und ‚Siebenzeiler‘ erwiesen, und die obengestellte Frage lässt sich nun wenigstens auf die engere zuspitzen, ob in Montforts Lied 8 neben dem soeben genannten Lied von der Geburt Christi etwa ein Hinweis stecken könnte dass jene Verbindung schon älter sei. Die Melodie Burk Mangolt's zu diesem Liede beweist nur dass Hugo sein Gedicht nicht auf eine bestehende Melodie gemacht hat; sie ist, abgesehen von den verzierten Versanfängen, einfach genug aber melodisch wenig zugänglich ¹⁾.

Oswald von Wolkenstein hat die siebenzeilige Strophe überhaupt nicht. Sein Lied *Vierhundert jar* (Schatz 1904 nr. 19), in der Strophe $\cup 6a + \cup 6a + \cup 3a | \cup 6b + \cup 3b + \cup 3b | \cup 5K$, ist zu willkürlich gezimmert um hier besprochen zu werden.

Der Mönch von Salzburg sei hier noch dem alten Minne-Meistergesang angereicht, weil er in Strophenbau und Melodiebildung (Mayer 1896 charakterisiert ihn nur nach dem Inhalt) dorthin zurückweist. Neben den verschrobensten Strophenformen hat er auch einfache, darunter das didaktische Lied *Nichts frewet mich für allez das*, im einfachsten Typus des Siebenzeilers $|\cup 4a + \cup 4b : | \cup 4c + \cup 4c + \cup 4K$. Die Melodie kann als Typus für die alte Spruchkomposition dienen, nur das Durchkomponieren der Stollenteile ist ungewöhnlich:

Vorspiel. 


Nichts frewet mich für allez das,


das y mein hercz auf erd be - gert:

¹⁾ Runge's Musiktext (Die Lieder des H. v. Montfort Lpz. 1906 S. 23) ist irrig, wenn seine Übertragung richtig ist; der 3te und 5—7te Vers stehen eine Terz zu tief.



wer etwaz wënt, da ny nichts was,



merk menklich, wy sich das verkert!



ain yglich pöser schalk der klaft,



daz pös von pös in pösem haft,



daz oft auz nicht wirdt etwaz grozz.



Nr. 45 *Vil maneger gēut van sweigen sich* ist ebenso gebaut, nur am Schluss Weise statt Korn, aber der zum Siebener tretende Refrän ergibt ein grösseres Gebilde. — Nr. 20 $\cup 4a + \cup 4a + \cup 4a | \cup 4b + \cup 4b + \cup 4b + \cup 3K \cup$ lass ich ausser Betracht.

ÜBERSICHT DER SIEBENZEILIGEN STROPHEN BEI DEN
MINNESINGERN.

PRIMITIVER TYPUS 7 × 4

I. Steigend ¹⁾

- 1) | : ∪4a + ∪3b ∪ : | ∪4a(c) + ∪4a(c) + ∪3b ∪
 Veldeke 61₁₈₋₂₅? 60₁₃₋₂₁ (mit Variation in der 5ten und 6ten Zeile). — Reinmar 193₂₂. — Johansdorf 92₁₄. — 61 Brennenberc 3 (schwankender Auftakt). — Carm. bur. 102^a (102 ist fallend und hat 4 zeiligen Abgesang). — 17 Neifen 40? (Bau der Terzine unsicher).
- 2) | : ∪4a + ∪4b : | ∪4c + ∪4W(c) + ∪4c
 Regensburc 16₁ (W statt a). — Adelnburc 148₂₅. — Reinmar 191₃₄ 203₁₀ (c statt W, Carm. bur. 106 ist fallend). — Hartman 211₂₀. — 2 Künec Kuonrat 2. — 5 Pressela 1. — 7 Heinrich von Mizen 3. — 24 Heinrich von Sax 3 (c statt W). — Carm. bur. 165^b (165 auch steigend). — Vermutlich auch 86 Stagedge 3, wo Vers 6 und 7 untrennbar sind. — Mit schwankendem Auftakt: Morungen 137₁₀ (b statt W), 77 Lichtenstein 1 (mit wechselnden Innenreimen). — Als Vokalspiel WvdV 75₂₅, 48 Singenberg 29, Marner Fragm. bur. S. 25, 123 Rudolf der Schreiber 1. — — Andere kleine Abweichungen: Veldeke 61₃₃ (Terzine a+a+b). — WvdV 39₁₁ (vgl. Carm. bur. 125^a). — 59 Mülnhüsen 1 (∪4W ∪ + (∪)4c + ∪5c). — 77 Lichtenstein 3 (6c + (∪)6b + ∪4c, Auftakt schwankend). — 103 Steinmar 5 (∪5c + ∪4W + ∪4c). — 110 Niuniu A 21. 22 (HMS III 331 ∪4c + ∪6c + ∪4 Inreim). — 48 Singenberg 27 und HMS III 325 achtzeilig? — Tageweise von Kristes geburt (HMS III 468^u, Kolmarhs. her. Bartsch S. 179 ∪4c + ∪4c + ∪4b).
- 3) | ∪4a + ∪4a | ∪4b + ∪4b | ∪4c + ∪4W + ∪4c 3 Tirol.
 | ∪4c + ∪3W ∪ + ∪4c
 Mülweise Wolframs von Eschenbach in Kolmarhs. (Bartsch S. 542) = Gott in sim obern trone sprach (Wack. Kl. II nr. 525).
 | ∪3c ∪ + ∪4W + ∪5c ∪ Spervogel 25_{13ff}
 N.B. Die lateinischen Verwandten wie *Congaudentes ludite* (Carm. bur. 79), *In natali Domini* (Bäumker I nr. 76) haben fallenden Rhythmus.

¹⁾ Die Einteilung in steigenden und fallenden Rhythmus ist gewagt und oft unsicher; es wäre aber doch schade die sichern Fälle nicht herauszuheben.

II. Fallend.

1) | : 4a \cup + 4b : | 4c + 4a(W) \cup + 4c.

6 Brandenburc 1 (mehrere Auftakte). — 17 Neifen 19. — 46 Swanegöu 9 (mehrere Auftakte im Abgesang). — 61 Brennenberc 2. — 66 Wildonje 3. — 77 Lichtenstein 19. 23 (tanzweise). — 83 Püller 3 (Schlusszeile Auftakt?). — 84 Trôstberc 3. 6 (viele Auftakte). — 87 Oukheim 1. — Neidhart LIII₃₁ (Wintertanzlied). — 103 Steimar 2. — 158 Damen 2 (Aufnahme beim ersten c; Melodie in J). — — Morungen 144₁₇ hat entschiedene Auftakte im Abgesang. — Bei 59 Mülhausen 3 ist der sechste Vers 4 K. — Bei 17 Neifen 36. 42 und bei 22 Klingen 8 ist der Abgesang ganz eingereimt: 4b + 4a \cup + 4b. — 85 Starkenberc 3 und 91 Buocline 1 haben den sechsten Vers geteilt: 4c + 2d \cup + 2d \cup + (\cup)4c, 77 Lichtenstein 35 den fünften: 2c \cup + 2d + 4c \cup + 4d, 85 Starkenberg 2 den siebenten? 4c + 4d \cup + 2d \cup + \cup 2c. — Eine Hebung mehr oder weniger haben im Abgesang: Reinmar 201₃₃ (4c + 7c), 104 Gresten 4 (4c + 5W + 4c), 105 Videlaere 2 und 107 v. d. Forste 6 (5c + 4W \cup + 4c).

Abgesang 4c + 4c + 4c

WvdV 14₃₈ (Melodie Münsterfragment), — 77 Lichtenstein 30 (tanzweise). — 6 Brandenburc 2. — (39 Rfnach 2 unsicher, Bartsch Schweizer Minnesänger liest 5c + 4c + 4c).

Abgesang 4c \cup + 4c \cup + 4b (s. u. Daphnisstrophe).

6 Brandenburc 7 (schwankender Auftakt). — 38 Hohenvels 3 (im zwölften Liede verdoppelt er die Schlusszeile). — 67 Suonegge 1. — 81 Hornberc 1. — 140 Kanzler 4. — 17 Neifen 43, 31 Hamle 3, 77 Lichtenstein 24, 87 Oukheim 2 haben in der Schlusszeile Innenreim. — 84 Trostberc 4 teilt den fünften Vers. — 102 tugenth. Schrifer 5 verkürzt den letzten Vers um eine Hebung.

Andrer Abgesang

4b + 4a \cup + 4a \cup	Veldeke 60 ₂₉ (mit Auftakten), 22 Klingen 4.
4a \cup + 4c + \cup 4c	77 Lichtenstein 32.
3c \cup + 3c \cup + \cup 4b	50 Künzingen 4.
3c + 3c + 5c	WvdV 110 ₂₇ .
6c + 4c + 4c	Vrouwenlop HMS III 396 (Ettmüller S. 248); vgl. 128 Rosenheim.

4cd + 4c + 4d 84 Trostberc 1.
 4c∪ + 6c∪ + 6c∪ 48 Singenberc 15 (13 achtzeilig?)

2) |:4a + (∪)4b:| mit verschiedenem Abgesang: Reinmar 178₁ .191₃₄.
 198₂₈. 201₁₂. — Hartman? Reinmar MF zu 218₂₁. —
 WvdV 49₂₅. 59₂₇. 117₂₉. 118₁₂? — 77 Lichtenstein
 5. 33 (s. PBB 39_{297a3}). — 25 Vrouwenberc 4. —
 86 Stadegge 1. — 116 Oberburc 7. — 127 Konrad
 v. Würzburg 5 kaum siebenzeilig.

VARIATIONEN

:(∪)3a + 3a :	3b + ∪ 4 b + 3 b	Veldeke 62 ₁₁ .
: ∪ 3a + ∪ 3b :	∪ 5c + (∪)5 c + ∪ 5c	Neidhart 102 ₂₂ .
: ∪ 3a∪ + ∪ 3b :	∪ 3c + [3 ∪ + ∪ 3]c	103 Steinmar 8 (vgl. folgende Periode <i>Es ist ein ros entsprun-</i> <i>gen</i>).
: ∪ 3a∪ + 4b :	4c + 3 c + 4 c	77 Lichtenstein 8 (tanzweise).
: ∪ 3a∪ + ∪ 5b :	4c + ∪ 3 c∪ + ∪ 5 I	77 Lichtenstein 49.
: 3a∪ + 3b :	4c + 4 c + 4 c	Reinmar? 203 ₂₄ .
: 3a + 3b∪:	6c + ∪ 2 c + 6 c	39 Rinach 1.
: 3a∪ + 4b :	4c + (∪)4W + ∪ 6 c	Reinmar 170 ₁ .
	4c + 3W∪ + 4 c	77 Lichtenstein 47.
: 3a∪ + 5b :	4c + [4 + 3]c	Johansdorf 93 ₁₂ .
	4c + [3 ∪ + 5]c	102 tugenthafter Schriber 6.
	5c + ∪ 3 c + ∪ 5 c	WvdV 102 ₂₉ .
: 3a∪ + 6b :	4c + 3W∪ + 6c	48 Singenberc 1 (so Wacker- nagel, Bartsch).
	4c + ∪ 4W + 5 c	48 Singenberc 26.
	6c + 5W∪ + 6 c	48 Singenberc 12.
: ∪ 4a + ∪ 3b :	∪ 5c∪ + ∪ 5 c∪ + ∪ 5 c∪	29 Tiufen 4.
: ∪ 4a + ∪ 4b∪:	∪ 4c + ∪ 4 c + ∪ 4 c	14 Botenlauben 1.
: 4a + ∪ 3b :	5c + [4 + ∪ 3]c	107 Günther v. d. Vorste 2.
: 4a + 3b∪:	5c∪ + 4W + 4 c∪	Stettiner Fragment mit Melo- die HMS III 423, IV 769.
: ∪ 4a∪ + ∪ 4b :	∪ 4c∪ + ∪ 4c ∪ + ∪ 4 I	40 Burcgrave v. Lüenz 2.
	∪ 4c + ∪ 4 a ∪ + ∪ 4c	126 Regenbogens Kurzer Ton HMS IV 641 C von den Mei- ster singern benutzt Wack. Kl. II nr. 442.)
: 4a∪ + ∪ 4b :	5?c + 4W∪ + ∪ 4?c	Dietmar v. Eist 36 ₃₃ .
	4a∪ + ∪ 4 b + ∪ 5a ∪ u.ä.	Veldeke 64 ₃₄ 65 ₅₋₂₁ 66 ₉ vgl. Pfaff Minnesang I 33.
: 4a∪ + 4b∪:	4c + 2 b∪ + 2b∪ + 4c	Veldeke 61 ₉ hs. C (vgl. WvdV 110 ₁₃ daktylisch).

- |:(\cup)4a + 5b :| 4c + (\cup)4W(c) + (\cup) 5c u. ä. Reinmar 172₃₃ 192₂₅ 171₃₂.
 |: 4a + 5b :| 5c + 6c + \cup 4b WvdV 116₃₂ 117₈ (s. Paul
 Anm. zu nr. 90).
 4I + 4c + 5c 77 Lichtenstein 54.
 |: 4a \cup + 5b :| 4c \cup + 4c \cup + 5b 17 Neifen 29 (c = a). — 36
 Winterstetten 40 (a gespalten,
 c = a). — 82 Werbenwâc 2. —
 86 Stagedge 2 (Tanzlied).
 4b + 4a \cup + 5b 22 Klingen 5 (etwas abwei-
 chend 1. 2. 3).
 4c + 4W \cup + 5c 69 Landegge 7.
 5c + 4W \cup + 5c 77 Lichtenstein 57.
 5c + 4c \cup + 5b 12 Kilchberc 4.
 \cup 4b + \cup 4W + \cup 5b Morungen 142₁₉ (gegen \cup 4c +
 \cup 4W + \cup 4c Carm. bur. 113).
 4b + 4W + 4b Morungen 125₁₉.
 6c + 4W \cup + 5c 107 Günther v. d. Vorste 1.
 vgl. auch WvdV 113₃₁ =
 Reinmar 182₃₄ u. 91₁₇ = Rein-
 mar 177₁₀ — 78 Monegur 3. —
 82 Werbenwâc 1 (8 zeilig?).
 WvdV XVII 31.
 |: 4a + 5b \cup :| 4c + 4c + 5c WvdV 118₂₄.
 |: 4a + \cup 5b \cup :| 4b + \cup [4 + 3]b Hartman 216₁, (Reinmar 197₁₈
 mit Schlussvers \cup 7c ist eher
 achtzeilig).
 |: \cup 4a + \cup 6b :|(\cup)4c + \cup 4c + 6c 77 Lichtenstein 13 (tanzweise).
 |: 4a + 6b :| 4c + [4 \cup + 4]c 17 Neifen 49.
 \cup 2c + 2c + 4d + 6d Reinmar 194₃₄.
 4c + \cup 5W \cup + 5c Reinmar 174₃.
 5c + 4c + 5c
 |: 4a \cup + 6b :| 4c + 4W \cup + 6c 25 Vrouwenberc 5. — 49 Sach-
 sendorf 7 (mit Auftakten).
 6c + 4a \cup + 6c 52 Seven 3.
 \cup 5c + \cup 4W + \cup 4c 48 Singenberg 9.
 vgl. auch WvdV 69₁ 70₁
 — 14 Botenloben 6. — 48
 Singenberg 22 (sechszeilig?).
 |:(\cup)4a + (\cup)7b :| ist kaum mehr ein zweizeiliger Stollen; daher werden Hartman
 211₂₇, Morungen 140₁₁, WvdV 13₃₃, 17 Neifen 8 hier nicht aufgezeichnet.
 |: \cup 5a + (\cup)3b \cup :| \cup 5a + 3c \cup + 5c \cup WvdV 114₂₃.
 |: \cup 5a \cup + \cup 3b :|(\cup)3c \cup + \cup 6c \cup + 3b 51 Heizenburc 5.
 |: 5a + \cup 4b :| 5c + \cup 4W + \cup 4c Reinmar 184₃₁.
 (\cup)4c + [\cup 4 + 3]c Reinmar 185₂₇ Carm. bur. 128
 — WvdV 72₃₁ (im letzten
 Vers 1 Hebung mehr; im Mo-
 rungerlied Erk-Böhme nr. 28
 meist alles vierhebig).

|: 5a^u+ 4b :| 4c + 5 a^u + 4 c

|: 5a + 5b :|

|: ^u5a^u+ ^u5b :| ^u5b + ^u5a ^u+ ^u5 b

|: 5a^u+ 5b :| 5c^u+ 3 c^u + 5 b

|: ^u5a^u+ ^u5b^u:| ^u5c^u+ ^u5 a^u + ^u5 a^u

|:(^u)5a + 6b :|

|: 5a^u+ 6b :|

49 Sahsendorf 2. — 50 Künzingen 6. — 77 Lichtenstein 39 (Mittelvers des Abgesangs *d* gespalten). — Mit Auftakten: Veldeke? 51 hs. C (b statt c) — 31 v. Hamle 2 (sechster Vers Korn). — 85 Starkenberg 1 (sechster Vers Waise). — 7 Heinrich v. Mizen 2 (sechster Vers Waise)

Abgesang abweichend: 52 Seven 1, III 327 nr. 2. — 102 tugenth. Schriber 7 — WvdV 100₈. — 125 Hadloub 42.

Johansdorf 91₂₂ (5c+(^u)3W+5c). — Reinmar 175₁ (4c+6W+5c). — WvdV 99₈ (4c+4W^u+4c). — 107 v. d. Vorste 3 (5c+5+5c). — Mit Auftakten: 15 Hohenburc HMS III 317. — 50 Künzingen 1 sechszeilig? 20 v. Warte 4 achtzeilig?

Fenis 81₃₀. — Raute 116₁. — Steinach 118₁₈.

15 Hohenburc 1 (in B Hûsen). WvdV 112₃. — 96 Schulmeister 8 (zweiter Stollenvers 6b). — Anderer Abgesang: Reimstellung c+c+c: 17 Neifen 2. — 77 Lichtenstein 22. — 7 Heinrich v. Mizen 1. — 6 Brandenburg 5. — 14 Botenloben 5 (in A Hôhenburc). — Andre Reimstellung: 77 Lichtenstein 42 (Schlussvers I). — 84 Trôstberc 2. — Heinrich v. Mûgeln (her. W. Müller nr. 5). 67 Suuoegge 3 (die beiden letzten Verse sind Refrân).

43 Sevelingen 2 (4c+^u4a+6c). — 73 Lupin 1 (5c^u+3c^u+^u4c).

Abgesang mit Wiederholung des Stollens 87 Oukheim 5. — 94 Rost 5. — 118 Marner 6. — 53 Walther v. Mezze 3. — 46

: 6a + 4b : 	Swanegöu 14 (Stollen steigend. 96 Schulmeister 8 (s. oben). Reinmar 173 ₆ (c+c+c). — Mit Durchreimung und Stol- lenwiederholung im Abgesang 23 Rotenburc 16 (a \cup). — 46 Swanegöu 22. — WvdV 73 ₂₃ :6a+ \cup 4b: 4c \cup +8c \cup .
: 6a + 5b : 	52 Seven III 468c (durchrei- mend). — Mit Auftakten: 130 Kol. v. Niussen 1. — Reinmar 170 ₃₈ 196 ₃₅ . 23 Rotenburc 14.
: 6a \cup + 5b : 4c + 6 a \cup + 5 c	Reinmar? 229C (MF zu 195 ₃).
:(\cup)6a + 5b \cup : (\cup)5c \cup + 6W +(\cup)5 c \cup	92 Neidhart c 129.
: 6a + 6b : 6c + 6 c + 4 c	WvdV 13 ₆ . — ähnlich 19
\cup 6a \cup + \cup 6(7)b: (\cup)5b + 5 c +(\cup)5 c	Honberc 6. — 140 Kanzeler 3

EINIGE GRENZFÄLLE

48 Singenberg 24 und III 326 (= WvdV 106₁₇). — 53 Walther v. Mezze
8. — 77 Lichtenstein 10. 11. 18. 53. — Neidhart, Haupt 8₁₂20₃₈73₂₄48₁. —
98 Wizenlo 1. — 108 Vriderich d. Kneht 3. — Ruodinger III 32 (Sarans
Schema Jena hs. II 86 ist anfechtbar). — Wizlav nr. 7. 8 (Melodie Jena hs.
fol. 77^a). — Liederbuch d. Hätzlerin S. 46 nr. 39, S. 74 nr. 96.

ZWEITES KAPITEL

VIERZEHNTE UND FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERT

Blütezeit des Volksliedes

Die Übergangszeit S. 32. — Das geistliche Volkslied S. 33. — Das weltliche Volkslied S. 34. — Übersicht der Töne: 1. Die Lutherstrophe S. 36. — 2. Die Marienstrophe S. 38. — 3. Es ist ein ros entsprungen S. 41. — 4. Die Tageweis S. 43. — 5. Individuelle Strophen S. 46. — 6. Grenzfälle S. 47.

Das Leben des „höfischen“ Minnesangs nach seinem Ende abzugrenzen ist nicht wohl möglich, da er in der Überlieferung im Meistergesang aufgeht, mit dem er in Wirklichkeit schon früh eigentlich eins ist. Wir sehen die alten Bestände bis ins fünfzehnte Jahrhundert vor allem in Meistersingerhandschriften wie denen von Weimar (F), München (s), Kolmar (t, u) und der Wiltener (w), doch aber auch in andern, deren geistige Herkunft noch im Dunkel liegt wie der Haager (s), der notierten Neidharths. (c) und andern Neidharthss. (d, f), der Sterzinger (st), ja, wenn die neuere Fixierung der Naglerschen Bruchstücke (C^a) richtig ist, sogar noch in einer Bilderhandschrift. Inwiefern aber die alten Lieder in dieser Zeit noch leben d. h. noch gesungen wurden, oder vielmehr nur antiquarisches Interesse der traditionstolzen Meistersinger sie in die Scheunen sammelte, das wissen wir nicht. Nur von den Neidharten haben wir dank v. d. Hagens Handschrift (c) den Beweis in Händen dass die alten noch lebten und neue zeugten, und vom Tagelied wissen wir dass es sich ins allgemeine Volksbewusstsein veräderte. Was aber Neues, musikalisch oder motivisch, auf dem vom Minnesang getränkten Mutterboden spross, davon ist uns zu Anfang betrüblich wenig überliefert.

Die Limburger Chronik bezeugt für das 14te Jahr-

Abgekürzte Titel: Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied Bd. II 1867.— W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied 1883/91. — F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. — L. Erk u. F. M. Böhme, Deutscher Liederhort 1893 (E B). — R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen 1865/69 (Li). — Fl. v. Duyse, Het oude Nederlandsche Lied 1903/08. — E. Mincoff, Souterliedekens 1922.

hundert viele Lieder, die man „durch ganz Deutschland sang und pfiff“, sowie wir sie eben gegenüber der abflutenden höfischen Mode erwarten. Aber nur wenig hat sich erhalten, vom aussätzigen Barfüßermönch bloss einzelne Zeilen, aus welchen keine Strophenform zu erkennen ist. Doch hat sie uns unter dem wenigen ein Minneliedchen von 1350 bewahrt, das den Siebenzeiler in voller Ursprünglichkeit und klarer natürlicher Gliederung (ich meine den syntaktischen Kontrast von Vierzeiler zur Terzine) aufweist¹⁾:

Ach reines Weib von guter Art
 Gedenk an alle Stetigkeit,
 Dass man auch nie von dir sait
 Das reinen Weiben übelsteit.
 Daran soltu nu gedenken
 Und solt von mir nit wenken
 Dieweil dass ich das Leben han.

Unsere meiste Kenntnis verdanken wir der Kirche. Die war so ins allgemeine Volksleben gedrungen, dass sie wiederum aus dem Volk Saft und Gestalt empfang, und so erstand das v o l k s t ü m l i c h e g e i s t l i c h e L i e d. Da gewahren wir nun gleich zu Beginn der neuen Periode den Siebenzeiler wiederum in voller Ursprünglichkeit. Man beachte die helle Struktur (Aufruf im Vierzeiler, Begründung in der Terzine) in dem schönen geistlichen Minnelied:

Weine herze, weinent ougen,
 Weinent bluotes trehen rôt,
 Weinent offenbâr und tougen,
 Weinent vil, es tuot iu nôt,
 Wande ich hân mîn liep verlorn
 Das mir was vor alme liebe
 Har an dise welt erkorn.²⁾

Aus demselben 14ten Jahrhundert sind uns noch erhalten: ein andres geistliches Minnelied *Wer hilft mir daz ich den begrife* |:~4a~+~4b:|~4c+~4W~+~4c (aber mit dreizeiligem Refrân, hs. vom Jahr 1347. Wack. Kl. II nr. 487), zwei Tageweisen *Von den*

¹⁾ Der metrische Bau, der in den zwei Strophen nicht gleich und vermutlich in beiden verderbt überliefert ist, war etwa |:~4a+~4b:|~3c~+~3c~+~4W~

²⁾ |:4a~+4b:|4c+4W~+4c. Hs. des XIV Jh. in Basel, abgedruckt in Bartsch Liederd., Wack. Kirchenl. II nr. 494 u. ö.

heiligen drei Königen und *Von Kristes Geburt* |: ∪4a+∪4b:| ∪4c+∪4c+∪4b (Wack. Kl. II nr. 526. 527), *Freu dich tochter von Syon* |:4a+4b:|4c+4c+4c (mit Refrån. Hoffmann v. Fall. Kirchenlied nr. 23), *O edel sele halt dich fr̄i*, etwa |:∪4a+∪3b∪:| ∪4c+∪4c+∪3W∪? (mit Refrån. Tauler zugeschrieben Wack. Kl. II nr. 466), die Marienlieder *Mariamüter*, *rainiumait* |: ∪4a+∪5b:| c+W+c (Wack. Kl. II nr. 486) und *Ich weiss ein maget schone* |:∪3a∪+∪3b∪:|∪3c∪+∪3c∪+∪3W(b) (Bäumker II nr. 12, III 324) und das Weihnachtslied *In dulci jubilo*. Von Tausenden gehört und mitgesungen erschollen: das Weihnachtslied *In natali Domini*, das Osterlied *Frew dich du werde Christenheit* |:∪4a+∪3b∪:| 4c+4c+4W(c) (Bäumker I nr. 267) und vielleicht auch schon das süsse Weihnachtslied *Es ist ein ros entsprungen* |:∪3a∪+∪3b∪:| 3c+∪3W∪+∪3c (EB nr. 1920), hier also zuerst Texte und Weisen deren Leben bis in die Gegenwart reicht.

Vom weltlichen Lied um die Jahrhundertwende haben wir die köstlichen Belege des Locheimer Liederbuchs (her. Arnold in Chrysanders Jahrbüchern f. musik. Wiss. II 1867), köstlich besonders wegen der Melodien, die eine neue Zeit grösserer Beweglichkeit bezeugen. Von den etwa vierzig Liedern kommen sieben hier in Betracht, alle in frischem natürlichem Rhythmus: nr. 1. *Mein mut ist mir betrübet gar* und nr. 13 *Von meyden bin ich dick beraubt* in der Lutherstrophe, ersteres mit Waise, letzteres eingereimt; — nr. 36. *Mein herz das ist verwundet* |:∪3a∪+∪3b∪:|∪4c+∪4c+∪3b; — nr. 42 *Ich spring an disem ringe* |:∪3a∪+∪3b∪:|∪3c∪+∪3c∪+∪3b; ferner nr. 25 *Mein herz hat lange zeyt gewellt*, dessen Melodie aber achtzeilig ist, nr. 28 *Mir ist mein pfert vernagelt gar*, dessen sechszeiliger Text eine siebenzeilige Melodie hat, und endlich nr. 7 *Mein frewd möcht sich wol meren*, eine neunzeilige Strophe, deren Melodie später für das siebenzeilige *Ich hört ein Fräulein klagen* benutzt wurde.

Mit dem fünfzehnten Jahrhundert, mit dem Buchdruck, wird die Überlieferung, mit Luthers neuer Kirchenordnung zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ausserdem auch die Produktion reicher. In dieser wahrhaft „volkstümlichen“ Periode des Liedes nun spielt die siebenzeilige Strophe eine ganz hervorragende Rolle. Die beliebtesten und daher in weltlicher und geistlicher Nachbildung produktivsten Lieder sind darin gebildet:

Tagelieder. *Wach auf meins Herzen ein Schöne*

|:̣3ạ+̣3b:|̣3c̣+̣4W+̣3c̣ (EB nr. 804). — *Ich hört ein Fräulein klagen* |:̣3ạ+̣3b:|̣3c̣+̣3c̣+̣3W (EB nr. 805). — *Es flog ein kleins Waldvögelein* (Ton der Tageweis. EB nr. 415, Mincoff Souterlied. nr. 32, Goed. II 86). — *Wach auf mein Hort* (gebrochene Verse. EB nr. 802). — Vgl. *Vom treuen Warner* (Herders Werke her. Suphan Bd. 25 S. 27. 659).

Abschiedslieder. Die Tageweis *Ich stund an einem Morgen* mit eigener Melodie |:̣3ạ+̣3b:|̣4c+̣3W+̣3c Litteratur s. EB nr. 742, Goed. II 86. 211, Mincoff Souterl. nr. 43, de Gruyter Tagelied S. 79). — *Die höchste Freud die ich gewan* (Lutherstrophe mit Waise. EB nr. 465, Mincoff Souterl. nr. 105). — *Trueren so moet ik nacht ende dag* (Lutherstrophe eingereimt Mincoff Souterl. nr. 102). — *Ach gott wie we tut scheiden* (Tageweisstrophe EB nr. 746, Mincoff Souterl. nr. 100).

Mailieder. *Es naht sich gegen den Maien (Sommer)* und *Wie schön blüht uns der Maie* |:̣3ạ+̣3b:|̣3c+̣3W+̣3c (EB nr. 389. 390).

ferner die **Tanzlieder** *Ich kam für Liebes Fensterlein* und *Der Schäfer von der neuen Stadt* (variirtes Schema EB nr. 929. 933); die **Trinklieder** *Den liebsten pülen den ich han* und *Was wölln wir auf den Abend tun* |:̣4a+̣3b:| Terzine unsicher (EB nr. 1119. 1120); der **Schwank** *Die stolze müllerin* (EB nr. 156, v. Duyse nr. 239, Mincoff Souterl. nr. 147) und das verlorene *Ins wildpad hin* (Wack. Kl. II nr. 1281).

Die **Tageweis** oder **Abendgang** d. h. die drei Fassungen des Liedes von Pyramus und Thisbe *Es wonet Lieb bei Liebe, Könnt ich von Herzen singen, Van liefden komt groot liden* (Ton der Tageweis *Ich stund an einem Morgen*, aber auf eine oder vielleicht zwei andere Melodien gesungen. EB nr. 86. 87. 88, v. Duyse nr. 44, Kopp PBB 41₃₅₁).

Historische Volkslieder. 1491 *Das Fräulein von Britannia* (Ton der Tageweis aber mit eigener Melodie ¹⁾). Als Tonangabe bei Liliencron von sieben Liedern 1512—1547. Holländisch heisst der Ton *Van den Keyser Maximiliaen* v. Duyse nr. 710. — EB nr. 251, v. Duyse nr. 415, Mincoff nr. 13). — 1499 *Bündnerlied* und 1513 *Navarrenschlacht* (Ton Tageweis, beide auf dieselbe

¹⁾ Gegen Liliencrons bis zuletzt festgehaltene Hypothese dass dies Lied in Deutschland auf die Weise von *Ich stund an einem Morgen* gesungen worden sei, spricht die Tonangabe zu nr. 407 seiner eigenen Sammlung, wo beide nebeneinander stehen.

eigene, verschollene Melodie gesungen; Liliencron nr. 205. 275 und als Tonangabe bei nr. 290. 311). — 1474 *Schüttensamlied* (eigene Melodie Liliencron nr. 127, Ton 84, EB nr. 242) weicht im Bau etwas ab, indem es Neigung zu männlichen Reimen zeigt, also |:◡4a+◡3b:|◡4c+◡4W+◡3c; doch halten die in diesem Ton 1516—1545 gedichteten Lieder daran nicht fest, sodass sie in die beliebtere Form zurückfallen, so Li. nr. 299. 515 und Jörg Graff's *Der in den Krieg will ziehen* (Uhland nr. 189), das wiederum als Tonangabe für Li. nr. 569 dient; nur Kunz Has (Li. nr. 346) hält sich genauer an das Schüttensamlied. — Von den übrigen in dieser Strophe gedichteten Liedern bei Liliencron geben 1515—1553 zwölf als Ton *Ich stund an einem Morgen* (Ton 50), zwei *Es wonet Lieb bei Liebe* (Ton 35); 1474—1542 geben acht keinen Ton an (nr. 133. 137. 140. 236. 357. 406. 451. 486), einige beziehen sich auf weniger verbreitete Töne (s. Ton 56. 64. 65. 76. 91. 112). Das unsicher datierte Lied auf die *Schlacht bei Sempach* 1386 (Li. nr. 33. 34, Ton 23, EB nr. 231) hat den ersten Vers der Terzine um eine Hebung kürzer, sodass er mit dem dritten übereinstimmt (so auch Li. nr. 113. 196?) und fällt daher im Bau mit *Es ist ein ros entsprungen* zusammen. — Michel Wissenhere dichtete 1474 seinen *Heinrich der Löwe* in wilden Versen mit der Reimstellung |:a+b:|c+W+c (Goed. I259, abgedruckt in Erlach's Volksliedern II290).

Übersicht der Töne

1. Die Lutherstrophe

:◡4a+◡3b◡:|◡4c+◡4c+3b(W)◡

Die ursprünglichste aller siebenzeiligen Strophen, die uns wie ein Zeuge des alten unter der Oberfläche lebenden Liedes zu Anfang des Minnesangs und in volkstümlichen Strophen jener Epoche entgegengetreten ist, giebt auch in dieser Periode Beweise tief eingewurzelter Lebens. Und nun vollzieht sich die Wandlung dass die Schlusszeile gerne reimlos ins Leere aushallt.

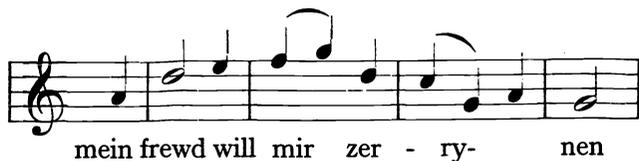
Die Lieder. Schlusszeile reimend. *Von meyden bin ich dick beraubt* (Loch. Lb. nr. 13). — *Trueren so moet ik nacht ende dag* (Souterliedekens, Mincoff nr. 102). — *Nächt sprach mein Lieb mir freundlich zu* (Ditfurth 50 Balladen u. Liebeslieder nr. 32, Mel. 8 zeilig). — *O Herz mein Lieb wie seid ihr schön* (Ditfurth 100 Lieder

nr. 71). — *Nach grüner Farb mein Herz verlangt* (7 zeilige Variante s. Ditfurth 100 Lieder S. IX).

Schlusszeile Waise. *Mein mut ist mir betrübet gar* (Loch. Lb. nr. 1). — *O edel sele halt dich fri* (von Tauler? Wack. Kl. II nr. 466). — *Frew dich du werde christenheit* (die 1te Strophe $\cup 4c + \cup 4c + \cup 4c$ Bäumker I nr. 267; älteste hs. 1478). — *Die höchste Freud die ich gewan* (Das Lied von der Spinnerin mit seinen geistlichen Parodien EB nr. 465, Mincoff Souterliedekens nr. 105). — *Ich ging mir nechten abendt heraus* (Ambras. Lb. nr. 153). — *Mein Lieb ist wie der Morgenstern* (Ditfurth 50 B. u L. nr. 23). — Die historischen Volkslieder seit 1525 auf Luthers Melodien s. folg. Kapitel.

Von den Melodien sind die beiden aus dem Locheimer Lb. durch die Handschrift selbst als alt bezeugt, *Frew dich du werde Christenheit* wird wiederholt als altes Prozessionslied der Vorfahren bezeichnet und ist auch als solches einmal überliefert (Ende 15ten Jh.); auch die Melodien der beiden Souterliedekens gehören wohl noch dem 15ten Jh. an.

Es stehe hier das erste Lied des Locheimer Liederbuchs, zugleich als Besserungsvorschlag zu Arnolds Abdruck:





Mein hercz das tra- wert y- nigk- lich



Mit manchem sewfczen klägigck- lich



un- trew pringt mir gross lay- de.

2. Marienstrophe.

|:~3a~ + ~3b:|~3c~ + ~3c~ + ~3b

Marienlied *Ich weiss ein maget schone* (Niederdeutsch und niederländisch aus dem XV Jh. überliefert, deutsch 1605 als ‚ein sehr alt Gesang‘ bezeichnet, in moderner Verstümmelung noch im Wunderhorn als Hallorenlied *Ein Magd ist weiss und schone*. Schlusszeile auch Waise. EB nr. 2045, besser Bäumker II nr. 12, III 324). — *Ich spring an disem ringe* (Loch. Lb. nr. 42). — *Ich hört ein Fräulein klagen* (Text erst bei Forster 1549 überliefert, Melodie aber auf Loch. Lb. nr. 7 beruhend und im Choral *Herr Christ der einig Gotts Sohn* 1524 erkennbar. Schlusszeile Waise. EB nr. 805). — *Als ich nun hab vernomen* (Forster I nr. 38). — *Schau ich in eure Augen* (Ton *Ich hört ein Fräulein klagen* Dittfurth 50 Ball. u. Lieder nr. 14). — *Du bist ein Gottes gabe* (Schlusszeile Korn. Goed.-Tittmann Lbch XVI Jh. nr. 143 aus Dedekinds *Δωδεκατονον* 1588). — *Mein Herz das ist verwundet* (Terzine gering abweichend ~4c + ~4c + 3b Loch. Lb. nr. 36). — Nah verwandt in der Form, nur die erste Stollenzeile ~4 statt ~3~ ist *Diu stolze müllerin*, Textanfang und Melodie zuerst in H. Laufenbergs Gedichten hs. vor 1430; vollständige Texte weit später EB nr. 155, 156, Laufenbergs geistl. Parodie *Ich weiss ein stolze maget vin ebda* (Wack. Kl. II nr. 704).

Die Melodien. Die alte Notierung der stolzen Müllerin giebt Böhme Ad. Lbch nr. 43 in diplomatischem Abdruck nach

Ph. Wackernagel's Abschrift der 1870 verbrannten Handschrift, s. übrigens EB a. a. O., Mincoff, Souterliedekens nr. 147. — Die Melodien des stillen Marienliedes, und des Tanzliedes *Ich spring an disem ringe* sind nah verwandt. Der musikalische Gehalt des letzteren ist in unsrer Zeit durch vierstimmige Bearbeitung neu erschlossen, es war eine Lieblingsnummer des Strassburger Akademischen Gesangvereins unter G. Jakobsthal.

ICH WEISS EIN MAGET SCHONE (nach EB nr. 2045)



ICH SPRING AN DISEM RINGE (Loch. Lbch. nr. 42)



Von der Gruppe *Ich hört ein frewlein klagē* gebe ich das Lied selbst nach dem Facsimile in F. Schwabs Auswahl (Universal Edit. nr. 1998, S. 92), die ältere Melodie nach Arnolds Ausgabe und den Choral nach EB nr. 805, alle drei mit kleinen rhythmischen Besserungsvorschlägen in der Interpretation.

MEIN FREWD MÖCHT SICH WOL MEREN (Loch. Lb. nr. 7.)

1. 2.

Musical score for 'MEIN FREWD MÖCHT SICH WOL MEREN' (Loch. Lb. nr. 7.). The score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the first staff, there are two small annotations: '1.' and '2.', indicating different versions or ornaments of the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ICH HÖRT EIN FREWLEIN KLAGEN (Forster 1549)

Musical score for 'ICH HÖRT EIN FREWLEIN KLAGEN' (Forster 1549). The score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

HERR CHRIST DER EINIG GOTTS SOHN (Walthers Gesangbuch 1524)

Musical score for 'HERR CHRIST DER EINIG GOTTS SOHN' (Walthers Gesangbuch 1524). The score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. Es ist ein ros entsprungen

|:~3a~ + ~3b:~|~3c + ~3W~ + ~3c

Im Minnesang steht dieser Strophenform sehr nahe das bäurische Tagelied 103 Steinmar 8, nur dass dort der sechste Vers, also wenn man will die schliessende Langzeile, ohne Auftakt d. h. fallend ist ¹⁾. Die Verwandtschaft jenes Liedes mit dem späteren Volkliede ist denn auch schon bemerkt worden ²⁾, nur hätte eher auf die Gruppe *Es ist ein ros entsprungen* als auf die der *Tageweis* gewiesen werden müssen. Der Unterschied zwischen diesen beiden Gruppen ist im Versschema allerdings sehr klein, so dass in metrisch wilden Gedichten wie Liliencron nr. 81 Zweifel an der Zugehörigkeit entstehen kann, ja dass wir Lieder haben wie *Wie schön blüht uns der Meien*, die in verschiedenen Liederbüchern beiden Gruppen angehören. Auch die grösste rhythmische Merkwürdigkeit dieser Lieder ist beiden Gruppen, wenigstens in ihren älteren Vertretern, gemeinsam: ich meine die Emanzipation des fünften Verses. Wir kennen aus Melodien und Texten des Minnesangs jene Struktur des Abgesangs, wo nur sein erster Vers Neues bringt und dann der Stollen wiederkehrt, aber nirgends soviel ich weiss drückt sich diese musikalischmetrische Gliederung so deutlich auch in der syntaktischen Gliederung des Textes aus als in mehreren dieser Lieder. Hier wird der 5te Vers ordentlich zum Vierzeiler gerissen. In *Jungfrau du tust mich drucken* ist in 4 von den 5 Strophen die stärkere Interpunktion nach dem fünften Verse, in *Der Mond der steht am höchsten* in 3 (4?) von den 4 Strophen (Ist mein Eindruck richtig dass dies in der Gruppe *Es ist ein ros entsprungen* stärker sich ausspricht als in den Liedern der *Tageweis*?).

Über das genetische Verhältnis der beiden Strophenformen wage ich keine Vermutung. Theoretisch kann man ebenso gut die eine aus der andern als die andre aus der einen herleiten, und historisch haben wir keine Anhaltspunkte solange das Sempacherlied und *Es ist ein ros entsprungen* nicht sicherer datiert sind.

Die Melodie von *Es ist ein ros* ist in unsrer Zeit wieder aufgeblüht und ist überall abgedruckt und bekannt. Sie steht hier nur des Bildes wegen. Die Melodie von *Wie schön blüht*, bei Forster

¹⁾ Da solcher Wechsel sich in sechs Liedern Steinmar's findet (s. Neumann, Steinmar 1885 S. 48), so ist Zufall der Überlieferung wohl ausgeschlossen.

²⁾ Meissner, Steinmar 1886 S. 31. Wie hier behauptet werden kann, der Bau des Liedes sei identisch mit 17 Neifen 42 (Haupt. 46₃) ist unbegreiflich.

gleichlautend mit der von *Der Mond der steht am höchsten*, ist in Erk und Böhme nur zu letzterem Lied gegeben ¹⁾. Sie folgt hier nach dem Facsimile bei Schwab nr. 31. 32 um den Tatbestand deutlich zu machen und zur Vergleichung mit der Variante in der Tageweisform ²⁾.

ES IST EIN ROS ENTSPRUNGEN 1599



WIE SCHÖN BLÜT UNS DER MEYEN (FORSTER III 20)
 DER MON DER STET AM HÖCHSTEN (FORSTER III 19)

Three staves of musical notation in G major and 4/4 time. The first staff shows a melody with a long slur over the first half. The second staff shows a chordal accompaniment. The third staff shows a second version of the melody, identical to the first.

Texte: *Es ist ein ros entsprungen*. EB nr. 1920. — *Wie schön blüt uns der Maie*. EB nr. 390. — *Es naht sich gegen dem meie*. EB nr. 389. — *Jungfrau du tust mich drucken*. Bergreihen 1531 nr. 15.

¹⁾ Diese Identität finde ich nirgends bemerkt, ja F. Schwab hat in seiner Bearbeitung Forsters sogar zwei verschiedene Lieder daraus gemacht.

²⁾ Bei Forsters Notierungen ist im Auge zu behalten dass sie vierstimmig sind, und daher immer mit rhythmischen Verrenkungen und Zerdehnungen zu rechnen ist.

— *Der Mond der steht am höchsten*. EB nr. 748. — *Mich fräet ynneclichen*. Hätzlerin S. 73. — *Lied auf die Schlacht bei Sempach*. Liliencron nr. 33. 34 (vgl. 81? 95).

4. Die Tageweis

|:~3a~+~3b:|~4c+~3W~+~3c

Die älteste Melodie dieser Gruppe ist wohl die, welche in verschiedenen Varianten zu den Pyramus- und Thisbeliedern und zu *Ach Gott wie weh thut scheiden* überliefert ist z.B.:

ES WONET LIEB BEI LIEBE (EB nr. 86)

Diese Melodie hat ein besonderes Interesse weil sie im wesentlichen der des jüngeren Hildebrandliedes (achtzeilige Strophe) gleich ist:

ICH WILL ZU LAND AUSREITEN (EB nr. 22)

Nun ist freilich diese Weise selbst erst aus derselben Zeit wie obige Lieder überliefert (1545) und nicht weiter zurückzuverfolgen¹⁾; aber da sie damals schon in Deutschland und Holland populär war (s. v. Duyse I 42), wird sie doch wesentlich älter sein. Dass sie auch zu siebenzeiligen Strophen gehörte, dafür haben wir einen Beweis in *Een Nieu Lieden Boek* 1562 (2ter Druck Amsterdam 1583 Kgl. Bibl. Haag), wo „Na de wyse: Van den ouden Hillebrant“ folgendes Lied im Ton der Tageweis steht:

De heele werelt seere
Op de Christenen is verwoet.
Waer sy nu nemen keere
Het is al tegenspoet.
Sy hebben rust aen gheenen cant,
Openbaer mogen sy niet blyven
In Coninghen noch Vorsten lant.

Und nicht nur rückwärts weist die schöne Melodie in illustre Gesellschaft, auch vorwärts: Man kann den Anfang von *Ach Gott wie we thut scheiden* nicht hören ohne dass Herbergers lieber Choral *Valet will ich dir geben* (*Befiehl du deine Wege*) vor uns aufsteigt. Die Anfangszeilen sind so gut wie gleich:

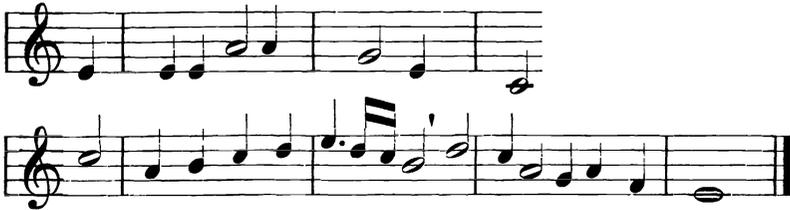


So gewahren wir allerlei Glieder, die einer Sippe anzugehören scheinen, aber ihren Stammbaum aufzustellen dazu fehlt noch viel.

Die Melodie des Hauptliedes dieser Gruppe, der Tageweis *Ich stund an einem Morgen* ist wohl eine selbständige Komposition, die erste Überlieferung ist von 1534:



¹⁾ Die Volkweise, welche Dirk van Herxen ca. 1430 in Doesburg aus dem Mund einer Dienstmagd notierte und auf welche er sein *Me jumat laudes canere* dichtete (v. Duyse nr. 563), ist mir als fern verwandt aufgefallen. Aber ich wage keine Behauptung (vgl. auch die Melodie der Souterliedekens zu Psalm 112, Mincoff nr. 18).



Texte: *Ich stund an einem Morgen* (EB nr. 742). Als Melodieangabe bei: *Sollt mir das Herz nicht zagen* (Ditfurth 50 B. & L. nr. 1). — *Schwer Leid hat mich umfangen* (Ditfurth 50 B. & L. nr. 17). — *Das Scherzgedicht des Grünenwald* vom Jahre 1530 in Wickrams Rollwagenbüchlein (Uhland, Volkslieder nr. 238). — *Das Fabliau vom Mülner und der Mülnerin* (Ambras. Lb. nr. 221).

Es wonet Lieb bei Liebe (EB nr. 86)

Von liefden komt groot liden (EB nr. 88)

Ach Gott wie weh thut scheiden (EB nr. 746)

} verwandte
} Melodien
} s. oben.

Könnt ich von Herzen singen (Mel. = Choral *Hilf Gott dass mir gelinge*. EB nr. 87). Als Melodieangabe bei: *Mein Glück scheints lässt sich halten* (Ditfurth 50 B. & L. nr. 48).

Es flog ein kleins Waldvögelein (mehrere alte Melodien hochdeutsch und ndl. s. Mincoff nr. 32, EB nr. 415). Als Melodieangabe bei: *O Fraue zart und reine* (Ditfurth 50 B. & L. nr. 8).

[*Ich ging einmal spazieren*] (?) ¹⁾ Als Melodieangabe bei: *Grüss Gott dich schöner Maie* (Ditfurth 50 B. & L. nr. 16).

Ich ritt eins tags spacieren (Hätzlerin S. 47, auch in den Berliner hss. 1568. 1575, s. Kopp Heidelb. hs. 343, S. 245).

Der Wald hat sich belaubet (Melodie? EB nr. 236).

Ich kam mir zu einem Tanze (Melodie? Bergreihen nr. 51).

Ich bin zu frue geboren (Melodie? Heidelberg. hs. 343 nr. 18).

Ich sollt ein nonne werden (Terzine ist Refrän. Mit Melodie EB nr. 919).

Historische Volkslieder: 1474 Schüttensamlied (EB nr. 242, Mel. vermutlich bewahrt in nr. 267). — 1491 Fräulein von Britannia (eigene Melodie s. oben). — 1499 Bündnerlied (Mel. verschollen s. oben). — 1513. Navarrenschlacht (dieselbe Mel. s. oben). — Viele histor. Lieder auf diese Töne s. oben).

¹⁾ Dieser Ton ist nach Böhme Ad. Lbch nr. 641 (vgl. EB nr. 1446, 2000) achtzeilig und die Mel. abweichend von der die Ditfurth zu dem Liede giebt, nämlich der Tageweis teilweise in der Fassung der Souterliedekens Psalm 27 (Mincoff nr. 43).

5. Individuelle Strophen

- |:∪3a∪ + ∪3b :|∪2 c + ∪3 c + ∪3 c *Mein Feinslieb ist aus Flandern* (Mel. 1571. EB nr. 474); daraus entstellt: *Ein junger laggei* (Heidelberg. hs. 343 nr. 46).
- ∪3 c∪ + ∪4W(b) + ∪3 c∪ *Wach auf meins Herzen ein Schöne* (EB nr. 804). — **Wach auf mein Hort* (nicht EB nr. 802!). — *Wach auf mein Hort so schönne* (von M. Weiss XVI Jh. im Ton des vorigen. Wack. II nr. 1400). — *Kann denn ein Aug erschauen* (Ditfurth 50 B. & L. nr. 37).
- ∪4W + ∪3 c + ∪3 c *Lieblich hat sich gesellet* (EB nr. 456). — *Wollust in dem maien* (Bergreihen 1533 nr. 24).
- ∪4 c + ∪4W + 4(∪3?)c *Ein blüemlein das heist meiden* (Heidelberg. hs. 343 nr. 129).
- ∪4 c + ∪4 c + ∪4 c *Kehr wieder Glück mit Freuden* (EB nr. 1662).
- |:∪4a + ∪3b :|∪4 c + ∪4 c + ∪3b *Mein junges Leben hat ein End* (Ditfurth 100 L. S. IX). — *Ach Gott welch grausam Angst und Noth* (Ditf. 100 L. nr. 69). — *Ein medlen* (a und Schlusszeile reimlos, Terzine refränartig. Spottlied. EB nr. 1707).
- c + c + c *Ich weiss ein schön Jungfräulein zart* (daktyl. Refrän. Von G. Hager 1614. Erlach I 86).
- |:∪4a + ∪3b∪:|∪4 c + ∪4 c + (∪)3W(c?) *Den liebsten Buhlen den ich han* (EB nr. 1119). — *Was wölln wir auf den abend tun* (EB nr. 1120). — (dazu geistliche u. weltliche Lieder mit abweichender Terzine EB nr. 1121, Ditfurth 100 L. nr. 70 vgl. S. IX). *Ich kam für Liebes Fensterlein* (EB nr. 929).
- ∪4 c + ∪3W(b)∪ + ∪3 c *Schöns Lieb möcht ich bei dir gesein* (Ambras. Lb. nr. 67).
- ∪2 c + ∪2 c + ∪3W∪ *Der schäfer von der nuwen stat* (daktylische Terzine EB nr. 933).
- ∪ c∪ + ∪ c∪ + ∪ W∪ *Freu dich tochter von Syon* (Hoffm. v. Fall. Kirchenlied nr. 23).
- |:∪4a + 4b :| 4 c + 4 c + 4 c

- |:∪4a + ∪4b :|∪4 c + ∪4 c + ∪4 b *Von den heil. 3 Königen* (Wack. Kl. II nr. 526). — *Von Kristes Geburt* (Wack. Kl. II nr. 527).
- |∪4 c + ∪4 c + ∪4W *Mein hertz das hat im ausserweilt* (Sterzinger hs. Zingerle S. 296, H. Rietsch, Die deutsche Liedweise 1904 S. 221).
- | 4c∪? + 4 c∪? + ∪4W *Ach reines weib von guter art* (Limburger Chronik a. 1350).
- |∪4 c + ∪2 c + ∪4 c *Ey wie so gar freundlich lieblich* (Ambras. Lb. nr. 49).
- |: 4a∪ + 4b :| 4 c + 4W∪ + 4 c *Weine herze weinent ougen* (XIV Jh. Bartsch Liederdichter XCVIII 695).
- |:∪4a∪ + ∪4b :|∪4 c + ∪4W∪ + ∪4 c *Wer hilft mir daz ich den begrife* (mit dreizeiligem Refrän. Geistl. Minnelied 1347. Wack. Kl. II nr. 487).
- |:∪4a + ∪5b∪:|∪3 c∪ + ∪4W ∪ + ∪5 c∪ *Maria muoter rainiu mait* (Wack. Kl. II nr. 486).
- ∪3a+3a|3b∪ + ∪3a|∪3b∪ + ∪3a+3a *In dulci júbilo* (EB nr. 1929).
- 4a+4a|4b + 4b| 4c + 4c+4W *In natali Domini* (Bäumker I nr. 76).
- Unsicher überliefert: *Herzeiniger trost uf erden* (Heidelberg.hs. 343 nr. 96).
- Ich het mir einen buelen ausserkorn* (Heidelberg.hs. 343 nr. 148, Mincoff nr. 120. 121).

6. Grenzfälle

Eine grosse Gruppe Grenzfälle entsteht durch die Versspaltung. Wie sich nämlich im XI/XII Jh. die alte Langzeile durch Cäsur-
reim in die zwei Kurzzeilen spaltete, so spaltete sich diese während
des Minnesangs wiederum aufs Neue, und das wurde in der Folge-
zeit zur Manie (man blättere z.B. Forster's Frische Liedlein
daraufhin durch). Nun kann ein so gespaltenener Vers als Vers mit
Innenreim seinen alten Zeitwert behalten, er kann aber ebenso
gut, wenn der Gesang die Reimworte dehnt, sich zu zwei Versen
auswachsen. Wir haben noch heute Choräle wo der Innenreim
überhaupt nicht, solche wo er nur durch Fermate und solche wo
er durch eine längere Note ausgedrückt wird. Die Konsequenzen
bleiben dem Organisten überlassen (s. folg. Kapitel). Hierher
gehören Lieder wie:

Ins Wildpad hin stat mir mein sin (Wack. II nr. 1281). — *O we der jämerlichen not* (Wack, II nr. 1281). — *So wünsch ich ir ein gute Nacht* (EB nr. 1300). — *Ade o Frau muss nun mehr fort* (auf Mel. des vorigen. Ditfurth 100 Lieder nr. 72 vgl. S. IX). — *Ach winter kalt* (EB nr. 1645). — *Ich weiss mir ein feins braun megdlein* (c. 1530 EB nr. 446).

Neben diesen Fällen kommt ein anderer in zunehmendem Masse in Betracht. Bei den Liedern des Minnesangs war, soviel wir von ihren Melodien wissen, das melodische Gewand mit dem Text rhythmisch identisch. Wie nun aber Textteile im Gesang eine obligate Wiederholung erfahren konnten, emanzipierte sich das gesungene Lied von dem gedichteten, und uns erhebt dann die Frage, in welchem der zwei wir die Natur eines Liedes erkennen sollen. Vor allem werden so, wie schon oben S. 10 erwähnt, Sechszweiler durch Wiederholung der Schlusszeile zu gesanglichen Siebenzeilern z. B. *Innsbruck ich muss dich lassen* (in der Fassung Ditfurth 50 B. u. L. nr. 2, aber nicht EB nr. 743). — *Mir ist mein pfert vernagelt gar* (Loch. Lb. nr. 28). — *Ach we mir ist durchschossen* (Goed. u. Tittmann Lbch XVI Jh. S. 17). — *So wünsch ich ir ein gute nacht* (Goed. u. Tittmann Lbch XVI Jh. S. 71). — In *Die sieben Stallbrüder aus Sachsen* wird zu dem 7 zeiligen Text eine 5 zeilige Melodie als Weise angegeben (EB nr. 1293), in *Ich bin in eurem Dienste* zu dem 8 zeiligen Text eine siebenzeilige Melodie (Ditfurth 50 B. u. L. nr. 12).

DRITTES KAPITEL

VON LUTHER BIS KLOPSTOCK

Blütezeit des Kirchenliedes

Luther S. 49. — Die Nachfolge Luthers S. 51. — Die Höhenlyrik S. 53. — Übersichten S. 56. — 1. Der protestantische Choral S. 56. — 2. Das weltliche Volkslied bis zur Gegenwart S. 59.

In ein akutes Stadium kam der Siebenzeiler mit Waise durch **L u t h e r**.

Man erinnere sich dass Luther's Pläne für den gesanglichen Teil seiner neuen Kirchenordnung im Jahre 1523 feste Form annahmen, dass er zu Ende jenes Jahres in der Formula missae et communionis öffentlich sagte: *Cantica velim etiam nobis esse vernacula quam plurima, quae populus sub missa cantaret*, dass er sich selbst damals schon ans Werk gemacht hatte und im Januar 1524 mehrere solche Lieder an Spalatin nach Nürnberg schickte mit der Bitte für weitere Mitarbeit zu werben. „*Consilium est . . . psalmos vernaculos condere pro vulgo, id est spirituales cantilenas, quo verbum dei vel cantu inter populos maneat. Quaerimus itaque undique poetas . . .*“ Fast zu gleicher Zeit erschien — just in Nürnberg! — die erste Sammlung solcher evangelischen Lieder, das sogenannte **A c h t l i e d e r b u c h**, welches von Luther *Nun freut euch lieben Christen gmein* und drei Psalmlieder, von Speratus *Es ist das Heil uns kommen her* nebst zwei andern, und das anonyme *In Jesus Namen heben wir an* bekannt machte. Nach den letzten Untersuchungen (W. Lucke in den Lutherstudien, Weimar 1917 S. 93 ff.) ist anzunehmen dass diese Sammlung nicht von den Wittenberger Reformatoren ausging sondern ein buchhändlerisches Unternehmen war und dass sein Inhalt, was Luthers Lied und die drei Lieder von Speratus betrifft, auf verlorene Einzeldrucke, was die drei Psalmenlieder Luthers aber betrifft, auf eine nicht authentische schriftliche Überlieferung zurückgehen. Nimmt man

nun an (wozu genannte Untersuchungen berechtigen) dass zwischen der ersten Veröffentlichung eines Lutherschen Liedes und seiner Entstehung nirgends ein grösserer Zwischenraum anzusetzen ist, und dass auch Speratus seine drei Lieder nicht etwa 1523 fertig nach Wittenberg mitgebracht sondern erst dort unter Luthers Beeinflussung gedichtet hat, so ergäbe sich dass in diesem Nürnberger Druck eine kleine Sammlung Zweckdichtungen für die neue Kirchenordnung, drei Kultlieder und fünf Gemeinlieder, aus dem Jahre 1523 vorliege, ein Kern an den sich Weiteres angliedern sollte — etwa gerade das was Luther im Januar 1524 nach Nürnberg an Spalatin geschickt haben mag.

Wie dem nun sei, die Lieder seien zugleich und im Zusammenwirken entstanden oder unter dem Stoss eines derselben, das früher gedichtet war, jedenfalls klingt aus ihnen ein überwiegender Ton uns entgegen, ein Rhythmus, eine Weise: das alte allgemeingesungene Oster- und Passionslied

Frew dich du werde Christenheit,
Gott hat nun überwunden,
Die grosse Marter die er leydt,
die hat uns nun entbunden.

[Die Terzine ist in der ersten Strophe einreimig
c+c+c, in allen folgenden c+c+W].

Gleich das erste Lied hebt mit der alten Wendung an „Nun frewt euch lieben Christen gemein“, und wenn auch nicht hier so doch ein halb Jahr später im ersten Erfurter Enchiridion, wurde das alte Lied auch als Melodie dazu angegeben. Und das zweite Lied, Speratus' *Es ist das Heil uns kommen her*, ist genau in demselben Ton, und hier wird auch die alte Melodie dazu angegeben, und ebenso zu den drei Psalmliedern, die Luther wiederum in demselben Ton bearbeitet hat. Und in allen fünf Liedern erklingt die Schlusszeile wuchtig als Waise, also:

Aus tieffer noth schrey ich zu dir
Herr Gott! erhör mein ruffen.
Dein gnädig ohr neig her zu mir
Und meiner bitt sie öffne.
Denn so du wilt das sehen an
Was sünd und unrecht ist gethan
Wer kann, Herr, vor dir bleiben?

Diese Wiederholung von Ambrosius' tiefem Eintauchen im

Volkslied um seinem Gemeindegang die erwünschte Wärme zu geben, kennzeichnet Luther. Doch andererseits kennzeichnet es auch die Popularität der Siebenerstrophe, dass Luther mit solcher Entschiedenheit zu ihr griff. Noch zweimal wählte er diese Form, in *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* und trochäisch in *Christ lag ynn todes banden* (welche beide in dieselbe Zeit gesetzt werden s. Klippgen S. 16. 21), sodass man sie allgemein als Luther's Lieblingsstrophe bezeichnet.

Die Melodie dieser Strophe stand nicht fest, aber immer wollte sie volkstümlich sein. Luther selbst gab seinem *Nun frewt euch lieben Christen gmein* zuerst eine eigene Melodie mit, die noch heute als „Volksweise von fröhlichem, Hörer und Sänger unwillkürlich mit fortreissendem Ausdruck“ empfunden wird (Wolfrum, Kirchenlied 1890 S. 83) und ein Jahrzehnt später eine zweite ebenso heitere, von der die Sage geht, er habe sie auf einer Reise gehört und notiert (Böhme, Ad. Lb. S. 733, sie ist verwandt mit *Ich hört ein Fräulein klagen* EB nr. 805.).

So waren also in dieser ersten und wohl ein halb Jahr lang einzigen Publikation der Wittenberger Reformatoren, der Beispielsammlung zu Luthers Aufruf zur Mitarbeit, fünf von den acht Liedern in der volkstümlichen Siebenerstrophe gedichtet und gesetzt. Die Wirkung war ungeheuer, ja ungeheuerlich. Bei Mündigen und Unmündigen schlug das Muster ein und zwang die neue Kirche auf Jahrhunderte in seinen Bann. Noch in demselben Jahr kam *Herr Christ der einig Gotts Sohn* auf die Weise *Ich hört ein Fräulein klagen* hinzu (Erfurter Enchiridion, Walthers Gesangbuch, vgl. Goed. II 204, EB nr. 805), und im folgenden Jahr Hans Sachs' Reformationslied „Ain schöne Tageweys: von dem wort Gottes, in dem thon *Wach auff meyns hertzen schöne*“ (Wack. Kirchenlied III nr. 82, EB nr. 804, die Melodie ist der ebengenannten verwandt) ¹⁾. Auch zwei Teile der Messe, das Agnus Dei und das Gloria in excelsis wurden sogleich, von Decius, in

¹⁾ Ich finde nirgends, auch nicht bei Schultheiss und Kawerau, die Frage aufgeworfen, ob nicht Hans Sachs vielleicht direkt mündlich von Spalatin, aus Anlass von Luthers Brief, zur Mitarbeit erworben worden ist. Seine beiden Publikationen der nächsten Jahre, die „Ettliche geystliche in der Schrift gegrünzte lieder für die layen zu singen“ 1525 — acht auf Volksliederweisen gesetzte Gemeindegänge (Wack. III nr. 80—87) — und die obengenannten Psalmbearbeitungen, ebenfalls auf Volksliederweisen, entsprechen so genau Luthers dort gegebenen Anweisungen und seinem Beispiel, dass die Frage denn doch vor der Hand liegt.

deutsche Siebenzeiler gefasst. Von Luther nicht in seine Kirchenordnung, ja nicht einmal in seine Gesangbücher aufgenommen, sind sie doch allmählich Hauptpfeiler des deutschen Kirchenliedes geworden: 1526 *Allein Gott in der Höh sei Ehr* in Luthers Strophe (Bäumker II nr. 291, Wack. III nr. 615) und 1531 *O Lamm Gottes unschuldig* in einer ähnlichen Strophe |:~4a?+~3b~:|~3c~+~3c~+~4W (Bäumker I nr. 202, Wack. III nr. 619). Nach einer Angabe die ich nicht kontrollieren kann (Böhme Ad. Liederb. S. 733) waren für die Lutherstrophe zu Ende des Jahrhunderts etwa 40 Melodien, im Jahre 1738 über 50 Melodien und 704 Kirchenlieder vorhanden. Die Zahlenverhältnisse im Freylinghausenschen Gesangbuch, dem reichsten des 18ten Jahrhunderts, sind unten zusammengestellt.

Noch mehr legten die drei Psalmenbearbeitungen Luthers die Form des Kultliedes fest, dergestalt dass man wohl sagen kann, wenn die Psalmen sich in Luthers Kirche durchgesetzt hätten wie in andern reformierten Kirchen, so hätte Deutschland einen siebenversigen Psalter als Gesangbuch. Hans Sachs lieferte 1526 „Dreytzen Psalmen zu singen in den vier hernach genotirten thönen in welchen man wil Oder in dem thon *Nun frewt euch lieben Christen gmein*“ und einige Jahre später noch den fünften Psalm im Ton *Nun freuet euch ir lieben* (Goed. II 414 f. Wack. III nr. 88—101); Justus Jonas 1524 *Wo Gott der Herr nicht bei uns helt* und später *Herr Jesu Christ dein erb wir sind* (Wack. III nr. 62. 64) u. s. w. Von dem 1537 erschienenen Gantz Psalter kenne ich nur Seb. Francks Vorpsalm „wie man Psallieren sol“, und der ist in siebenzeiligen Strophen verfasst (Goed II 172, Wack. III nr. 963). Und dann kamen nach einander Hans Gamersfelder, *Der gantz Psalter Davids*. Nürnberg 1542, durchweg in siebenzeiligen Strophen (Goed II 172, Wack. III nr. 1055—1058), sechs Psalmen von Caspar Müller, davon fünf in siebenzeiliger Strophe mit Waise (Goed. II 188, Wack. III nr. 1202—1207) und Joh. Magdeburg, *Der Psalter Davids*. Frankfurt 1565 in siebenzeiligen Strophen (Goed. II 172).

So kann man wohl für die nächstfolgende Zeit sagen dass der Siebenzeiler in Luthers Strophe zum Choral erstarrt, für das Gesangbuch reserviert ist. Nur im Volkslied lebt er daneben noch weiter, teils als althergebrachte Lieblingsform, teils in Verschlingung eben des volkstümlichen Elements mit dem neuen religiösen

wie es die folgende Zeit in Kampf und Not mit sich brachte. Aber die Höhenkunst wendet sich von ihm ab. Zwei Faktoren scheinen mir hierzu mitgewirkt zu haben. Einerseits eine bauzerstörende Tendenz, die wirksam wurde als die Lyrik sich von der Musik los-trennte und Leselyrik wurde. Man weiss wie wenig die tonange-benden Neuerer Opitz und Hofmannswaldau ihren Sinn und ihren Ehrgeiz auf musikalische Würzung gesetzt haben und wie sehr sie in den alternierenden Alexandrinern ihr Genügen fanden. Ander-seits das Aufkommen und die lockende Modernität des *Sonett*s, welches den formwollenden Bedürfnissen der Künstler ein neues reiches Feld eröffnete. Und diese neue Modeform musste, so scheint mir, dem alten Siebenzeiler um so mehr verhängnisvoll werden als sie — zufällig oder nicht — zu ihm in jenem nahen Ver-hältnis stand, welches vor allen andern für das ältere tötend ist, in dem der Verdoppelung. Ist doch der doppelte Vierzeiler mit der doppelten Terzine wie eine Potenzierung des armen einfachen Vierzeilers mit seiner Terzine.

So tritt denn in der Höhenlyrik der nächsten Zeit der Siebenzeiler entschieden zurück. In *Paul Flemings* Gedichten findet er sich überhaupt nicht. Bei *Opitz* nicht häufig, aber rhythmisch empfunden und unabhängig von Luthers Prägung: in dem Hochzeitgedicht *Ein Zweig von schöner Tugend* und dem Begräb-nislied *Ich weiss es Herr Flandrin* (Werke 1690 Poet. Wälder II, III, S. 57. 125); anders in der Ode *Tugend ist der beste Freund* mit herausspringendem Adonis (Poet. W. IV S. 213); ganz andre Gliederung haben Psalm X, XI. *Andreas Gryphius* hat in zwei seiner Kirchenlieder (Neudr. Palm S. 243. 321) Luthers Lieb-lingsstrophe übernommen, eines ist auf die Gesangbuchvolksweise *Hilf Gott dass mir's gelinge* gedichtet (S. 305) und eines mit voran-gestellter Terzine (S. 294). *Moscherosch* hat ein frisches Trinklied in *Philander* von Sittewalt II 2 *Alle Welt schreit zu den Waffen* |:4a∪+3b:|4c∪+4c∪+3b, *Weckherlin* 1641 eine Ode von schönen Händen |:∪4a+∪4b∪:|∪4c+∪4c+∪4b∪, *Harsdörffer* 1646 die Klage *Sobald die Sonne stehet* |:∪3a∪+∪3b∪:|∪3c∪+∪3c∪+3c∪ (Gesprächspiele VI). *Simon Dach* hat unter den 413 Nummern von Oesterley's Auswahl (Lit. Verein Bd. 130) 5 geistliche Lieder in der Lutherstrophe mit Schlussreim (S. 141. 157. 158. 332. 388), 3 in dem Ton *Herr ich denck an jene Zeit* |4a+4b∪|4a+3b∪|4c+2c+3b∪ (S. 237. 295.

382), zwei Hochzeitlieder im Ton der Marienstrophe (S. 161. 623), ein geistliches Lied in der Daphnisstrophe (S. 122) und fünf eigengebildete Siebenzeiler (S. 97. 360. 405. 709. 820). R i s t's Loblied auf Cupido 1638 (v. Waldberg Renaissancelyrik S. 81) klingt wie eine Parodie des Lutherschen Chorals, sein Lied *An Floridan* |:4a^u+4b:|4+4+4 reimt den ganzen Abgesang von einer Strophe zur andern (Teutscher Parnass 1652 S. 188). Über das Lied *Daphnis wollte Blumen brechen* s. S. 61. In H o f f m a n n s w a l d a u's und L o h e n s t e i n's eigenen Gedichtsammlungen findet man den Siebenzeiler überhaupt nicht, in N e u k i r c h's siebenbändiger Sammlung von Gedichten dieses Kreises kaum ein paarmal (I 395. 396. 401, VI 266. 321?), worunter vier augenscheinlich von N e u k i r c h selbst (I 329. 330. 395), darunter die natürlichen Metren |:4a+4b^u:|4c+4b^u+4c und |:4a+4b:|4c+4c+4b. B r o c k e s bevorzugt, sofern er überhaupt strophisch dichtet, den Achtzeiler. Siebenzeilig sind nur einige Arienstrophen, und von diesen nur zwei in der herkömmlichen Gliederung ababccb (III 1753 S. 553, VII 1746 S. 247); die andern sind individuelle Gebilde: ab ab|Wcc I 1753 S. 219

Wa ab|ccb I 1753 S. 228

aa bb|ccb I 1753 S. 221, V 45 = VI 48

aaW|bbcc I 1753 S. 219, VII 212

abaabcc I 1753 S. 306.

G ü n t h e r hat in seinen geistlichen Liedern die Lutherstrophe nur einmal (Gedichte 1764 S. 54, vgl. S. 46), in seinen weltlichen Gedichten aber dreimal abab|ccb (S. 307. 323. 384), zweimal abab|ccc (S. 292. 343), einmal stellt er die Terzine voran (S. 367), zwei Siebenzeiler (S. 277. 290) beruhen nicht auf 4+3. Einen hübschen Fluss hat S p e r o n t e s' Lied *Geduld mein Trost und Losungswort* |*Mein sanftes Feldgeschrei* |:4a+3b:|4c+4c+4b (Singende Muse an der Pleisse 2te Fortsetzung 1743 nr. 31). G o t t s c h e d hat unter seinen eigentlichen Gedichten keine Siebenzeiler, nur einige Arienstrophen sind abba|cca(k) gebaut (Gedichte 1751 I 335. 342, II 325; anders I 310. 348). H a g e d o r n hat viermal Siebenzeiler (Werke 1769 III 48. 69. 126. 168), U z fünfmal (Neudruck S. 26. 47. 101. 113. 170), G i s e k e zweimal die Lutherstrophe in geistlichen Liedern (Werke 1767, S. 77. 81), E b e r t ein Trinklied mit vorangestellter Terzine (Episteln u. Gedichte 1789 I 241), W e i s s e, E. v. K l e i s t, L e s s i n g,

|:4a \cup +4b:|4c+4c+4c, Der Blöde *Sieh doch mit den Huldgöttinnen*
 |:4a \cup +4b:|4c+4W \cup +4c und zwei subjektive Strophen *Zorn über
 die Zärtlichkeit, Die Schöpfung des Weibes*. Ramler's Lyri-
 sche Anthologie wiederholt ein einzelnes Gedicht der
 älteren Sammlung, fügt aber nur Günthers Gaudeamus IX 35 und
Der Dank. An Elisen |:4a \cup +4b:|4a \cup +4c+4c (VI 10 die zwei
 letzten Zeilen Refrän) hinzu.

Um so mehr tritt die Lutherstrophe mit Waise bei den eigentli-
 chen Kirchenlieddichtern auch noch des 18ten Jahrhunderts
 hervor. Gellert hat sie verwendet in *Gott deine Güte reicht so weit,
 Wenn ich o Schöpfer deine Macht, Freiwillig hab ich's dargebracht*
 und mit Schlussreim in *Er ruft der Sonn' und schafft den Mond*.
 Bei Johann Adolf Schlegel zähle ich sie sechsmal
 (Werke Carlsruhe 1788 I 95. 101. 107. 118. 125. 134) und bei
 Joh. Andreas Cramer gar sechsundzwanzigmal unter 270
 Gedichten (Sämtl. Ged. 1782/3 nr. 2. 9. 12. 15. 22. 38. 60. 67. 71.
 75. 76. 82. 85. 101. 103. 122. 133. 151. 179. 183. 208. 209. 218. 219.
 255. 257). Klamerschmidt hat sein *Sterbelied* 1789 und
 sein *Danklied* 1795 auf Choralmelodie gedichtet (Werke 1826 II
 372. 377). Nur Klopstock enthält sich derselben auch in
 seinen Gemeindeliedern.

Übersichten.

1. Der protestantische Choral.

Über den Siebenzeiler in den evangelischen Kirchen mögen die
 oben zitierten Angaben genügen, eigene Nachprüfung scheint mir
 zwecklos ¹⁾. Hier sei nur als Stichprobe der Tatbestand in dem
 ausführlichsten Gesangbuch, dem Freylinghausenschen (Halle
 1741) gegeben. Das Buch enthält 1581 Lieder. Darunter:

Lutherstrophe |: \cup 4a+ \cup 3b \cup :| \cup 4c+ \cup 4c+ \cup 3W \cup

140 Nrr. (nr. 134. 1250. 1394. 1555. 1574 mit eingereimter
 Schlusszeile, die übrigen mit Waise) auf 20 verschiedene Melodien,
 und zwar:

¹⁾ Die volkstümlichen Töne, auf welche im XVI und XVII Jahrhundert Choräle ge-
 dichtet wurden, hat F. A. Hünich zusammengestellt (Probefahrten Bd. 21 S 37 ff.).

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. Mel. <i>Mein Herzens Jesu meine Lust</i> | 41 Lieder ¹⁾ |
| 2. „ <i>Ach Gott vom Himmel sieh darein</i> | 24 „ |
| 3. „ <i>Es ist das Heil uns kommen her</i> | 19 „ |
| 4. „ <i>Nun freut euch liebe Christen gmein</i> | 14 „ |
| 5. „ <i>Aus tiefer Noth schrei ich zu dir</i> | 13 „ |
| 6. „ <i>Herr Jesu Christ du höchstes Gut</i> | 12 „ |
| 7. „ <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> (Gloria in
excelsis) | 11 „ |
| 8. „ <i>Wo Gott der Herr nicht bei uns hält</i> | 10 „ |
| 9. „ <i>Wenn mein Stündlein vorhanden ist</i> | 8 „ |
| 10. „ <i>Es spricht der Unweisen Mund wohl</i> | 6 „ |
| 11. „ <i>Es ist gewisslich an der Zeit</i> | 5 „ |
- und 9 Lieder auf sonst nicht verwandte Melodien.

Ich hört ein Fräulein klagen |:~3a~+~3b:|~3c~
+~3c~+~3W

9Nrr, alle im Ton *Herr Christ du einig Gotts Sohn* s. oben S. 51.

Könnt ich von Herzen singen |:~3a~+~3b:|~4c~
+~3W~+~3c

2 Nrr., im Ton *Hilf Gott dass mirs gelinge* (d. h. die Tageweis
s. oben S. 45).

In natali Domini |4a+4a|4b+4b|4c+4c+4c

3 Nrr. im Ton *Singen wir aus Herzens Grund* (vgl. Bäumker I
337, anders EB nr. 2055).

Die übrigen Siebenzeiler sind individuelle Bildungen:

|:~3 +~3a~:|~4b +~4b +~4R

(R = Refrän). *Ich lebe nun nicht mehr* (Alexandrin).
Wilt du dein Kind denn nu.

|:~3a +~3b~:|~3c~+~3c~+~3K

(+ Halleluja) *Luther Christ lag in*

|:~3a~+~3b~:| 4c + 4c + 4W~

Todesbanden (nr. 245, 247 ange-
reimt, 277).

|:~3a~+~3b~:|~4c +~4c +~3W~

Als Gottes Lamm und Löwe.

|: 4a +~3b~:| 4c + 4c + 3W~(4c)

Das ist meine Freude hier. —
Flügel, Flügel, Flügel her.

|:~4a? +~3b~:|~3c~+~3c~+~4W

O Lamm Gottes unschuldig.

|: 4a + 4b~:| 4c + 4c +~3 c

Jesus ist der beste Freund.

¹⁾ Die Vorliebe für diese Weise hat lange gedauert; ein Jahrhundert später erwähnt E. E. Koch, dass „noch vor wenigen Jahren . . . die Organisten und Cantoren aus Bequemlichkeit fast alle Lieder von dem Metrum *Aus tiefer Noth* nach der leichten Melodie *Mein's Herzens Jesu* spielten und sangen“ (Koch, *Gesch. d. Kirchenlieds* Stuttgart 1847 II 215).

∪4a + ∪4a ∪4b + ∪4b 4W +4c ∪ +4c ∪	(Terzine ist Refrän) <i>Dein eigne Liebe zwinget mich.</i>
4a ∪ + 4b 4a ∪ + 4b 4 a ∪ +4c(b)+4c(b)	<i>Den des Vaters Sinn geboren. — Ach wenn werd ich aufgelöset.</i>
∪5a ∪ + ∪5b : ∪4c + ∪4c + ∪4 c	<i>Mein Jesu du bist meines Herzens Freude.</i>

Grenzfälle.

Siebenzeiler mit einem gespaltenen Vers:

- |:4a + 3b ∪ :| ∪2c + ∪2c + ∪3d ∪ + ∪3d ∪ (Innenreim längere Note)
Mache dich mein Geist bereit. — Straf mich nicht in deinem Zorn.
- |: ∪4a + ∪3b ∪ :| ∪2c + ∪2c + ∪3d ∪ + ∪3d ∪ (Innenreim nur durch Fermate bezeichnet) *Was Gott tut das ist wohlgethan u. a.*
- |: ∪4a ∪ + ∪4b :| ∪2c + ∪2c + ∪3d ∪ + ∪3d ∪ (Innenreim nicht bezeichnet. Mel. hierher) *Ach sieh wie sich mein Herz betrübet.*
- | ∪2c + ∪2c + ∪4d + ∪4d (Innenreim durch Fermate bezeichnet. Mel. hierher?) *Entfernet euch ihr matten Kräfte u. a.*

Derartige Terzinen haben auch *Jesu meine Freude*, das wegen seines dreiteiligen Stollens nicht hierher gehört, und mehrere weltliche Lieder wie *Schönster Engel meiner Lust*, *Tabuletti Trecker heiss i* in der *Crailsheimschen Handschrift* (her. Kopp. nr. 92. 306).

Sechszeiler mit einem gespaltenen Vers:

- |: ∪4a + ∪3b :| ∪2c + ∪2c + ∪3W ∪ (Die Mel. geht spurlos über den Innenreim weg; die Strophe ist also 6 zeilig)
Du Friedefürst Herr Jesu Christ.
- |: ∪4a + ∪3b ∪ :| ∪2c + ∪2c + ∪3b ∪ (Die Mel. wiederholt die Schlusszeile, daher können die Lieder auch auf die Mel. *Was Gott thut das ist wohlgethan* gesungen werden). *So wünsch ich nun ein gute Nacht u. a.*

|: 4a∪ + 4b :|2c∪ + 2c∪ + 4W (daktylisch, Kurzzeilen auch in der Mel. kurz). *Schönster Immanuel Herzog der Frommen.*

Stollen aus zwei unteilbaren Langzeilen ¹⁾).

|: 5a∪ :|2b + 3b + 3a∪ (daktylisch; Mel. dem gewöhnlichen Stollenbau nah verwandt) *Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren.*

2. Das weltliche Volkslied.

Historische Volkslieder.

- 1525 *Ein Ziegler zu Bar ein burger was.* — Lutherstrophe. Mel. des Chorals (Liliencron, nr. 388).
- 1526 *Nu biddet God gi papen gemein.* — Lutherstrophe. Mel. des Chorals (Liliencron, nr. 405).
- (1580) Klage der deutschen Hilfstruppen. — Ditfurth Volks u. Ges.l. nr. 71. Kaum hierher gehörig).
- 1584 Das Liefländische Totengesang. — Lutherstr. eingereimt (Uhland nr. 357).
- 1618/20 Der Jesuitterische Klaus Narr. Prag. (*Inter natos mulierum*). — ∪4a + ∪4a|∪4b + ∪4b| ∪4c + ∪4c + ∪4c (Erlach II 237)
- 1620 Calvinischer Ruef (*Ach Gott vom Himmel sich darein*). — Lutherstr. eingereimt (eigne Mel. daselbst, Dtif. 30 j. Kr. nr. 11).
- 1621 Einfall der Engländer (*Ach Gott sieh doch den Jammer an*). — Ton *Wo Gott der Herr nicht bei uns halt*. Lutherstr. Waise (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 24).
- 1622 Vom Bapst zu Rom (*Ach Vater Bapst sih darein.*) — Ton *Ach Gott vom Himmel sih darein*. Lutherstr. Waise (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 25).
- 1622 Belägerung u. Einnehmung v. Heidelberg (*Ach Gott lass dich erbarmen.*) — Tageweis (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 35).
- 1630 *In's Luthers jubilo* (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 54).
- 1630 Fried u. Warnungslid (*Ach Christi Kirch hab Heldenmuth*). — Ton *Es ist gewisslich an der Zeit*. Lutherstr. Waise (Ditfurth. 30 j. Kr. nr. 62.)
- 1631 *Der Lothringer ist kommen her.* — Ton *Es ist das Heil uns kommen her*. Lutherstr. Waise (Ditfurth 30. j. Kr. nr. 94).
- 1632 Gustav Adolf†. (*Gustav Adolf aus Schweden*). — |:∪3a∪ + ∪3b| ∪3c∪ + 2c∪ + ∪3b (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 102).

¹⁾ Zwei Langzeilen, zumal Alexandriner, können noch immer dem Vierzeiler rhythmisch gleich sein z. B.:

*Ich lebe nun nicht mehr, dann Christus ist mein Leben,
Und meine Lieb ist gar mit ihm ans Kreuz gegeben.*

- 1632 Gustav Adolf†. (*O Blindheit über Blindheit gross*). — Ton *Ein schöne Dam wohnt in dem Land*. Lutherstr. eingereimt (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 106).
- 1638 Breisacher Bulschaft. (*Ein schöne Dam wohnt in dem Land*). — Lutherstr. eingereimt (EB nr. 313 mit Mel.).
- 1643 Victori zu Duttlingen. (*Es ist nunmehr ein geraume Zeit*). — Lutherstr. eingereimt (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 116).
- 1644 Victori bei Mergenthal. (*Es ist nun wieder an der Zeit*). — Lutherstr. eingereimt (Ditfurth 30 j. Kr. nr. 118).
- 1676 Eroberung Philippsburg. (*Ein Festung ist mir wohlbekannt*). — Ton *Ein schöne Dam*. Lutherstr. eingereimt (Ditfurth 1648/1756 nr. 22).
- (1678 Belagerung Rheinfelds. *Liebste Gräfin an dem Rhin*. — 4a+4a + [∪2b+∪2b]+4c∪+4c∪+∪4d+∪4d. Ditfurth 110 V. u. G. L. nr. 6).
- 1681 Montclas und Strassburg. — Ton wie man den Coridon singt. [= *Es ist ein ros entspr.*]. (Ditfurth 1648/1756 nr. 30).
- 1687 Schlacht bei Patras. (*Ihr Brüder auf*). — Ton *Nun kommt das Frühjahr schon heran*. Lutherstr. mit gespaltener 6ten Zeile (Ditfurth 1648/1756 nr. 61).
- 1757 Maria Theresia (*Schweige Fama schweige still*). — 6 Reimpaare + Refrän (Ditfurth 7 j. Kr. S. 28).
- 1758 *Auf auf ihr Preussen in das Feld*. — |:∪4a+∪3b:|∪4c+∪4c+∪3W (Ditfurth 7 j. Kr. S. 55).
- 1758 Schlacht bei Zorndorf (*Victoria! der zehnte Sieg*). — |:∪4a+3b:|∪4c+∪4c+∪3W. Mel. *Was hilft dir Mensch dein Ungedult* (Ditfurth 7 j. Kr. S. 67).
- 1760 Spottlied auf Daun (*O Hoffnung bleibe mir*). — |:∪3a+∪3b:|∪4c+∪3W+∪3c. Mel. *O Hoffnung bleibe mir* (Ditfurth 7 jh. Kr. S. 103).
- 1776 Deutsche Hülfsstruppen nach Amerika (*Wer will mit nach Amerika?* (|4a+4a|4b+4b|4c+4c+4c (Ditfurth 1763/1812 nr. 5).
- 1793 Gegenruf des Königs v. Frankreich (*Geliebter Schatz, viel gute Nacht*). — Mel. *Was Gott thut das ist wohlgethan* (Ditfurth 1763/1812 nr. 52).
- 1796 Neufränkischer Herzog (*Vom Übergang des Rheins will ich*). — Lutherstr. Waise (Ditfurth 1763/1812 nr. 173).
- 1815 Churfürcht. Hässliches Zopffregiment (*Ach Gott vom Himmel sieh darein*). — Lutherstr. Waise (Ditfurth 1815/66 nr. 1).
- 1818 Wartburgfest (*Schalle hoch in heilger Frühe*). — |:4a∪+4b:|4c∪+4c∪+4W (Ditfurth 1815/66 nr. 5).
- 1831 Belgische Revolution (*In Brüssel ist der Teufel los*). — |:∪4a+∪3b∪:|∪2c+∪2c+∪4c+∪3b∪ (Ditfurth 1815/66 nr. 25).
- 1861 *Rarität seyn zu sehn* (Ditfurth 1815/66 nr. 114).
- 1870 Des Kaisers Abschied von seinem Söhnlein. — Lutherstr. Waise (= Refrän) (Ditfurth 1870 I nr. 51).
- Marschall Bazaine. — Lutherstr. Waise (Ditfurth 1870 I nr. 68).

- 1871 Gefecht bei Pontarlier. — |:∪3a+∪3b:|∪4c+∪4c+∪3Refr (Ditfurth 1870 I nr. 117).
 1870 Vor Strassburg. — |:∪3a∪+∪3b:|∪3c∪+∪3c∪+∪4b (Ditfurth 1870 II nr. 89).

Sonstige Lieder.

Strophe ‚Es ist ein rosentsprungen‘ (S. 41)
 |:∪3a∪+∪3b:|∪3c+∪3W∪+∪3c

In Schwarz will ich mich kleiden c. 1690 (EB nr. 503). — [*Und scheid ich nun von hinnen*. Aria. (Crailsheimische Hs. her. Kopp nr. 84). — *Wohl täglich will erscheinen* (Wunderhorn. Quelle?). — *Nun will ich nicht mehr leben* (Wunderhorn. Fl. Bl.). — s. Histor. Volksl. 1681.

Marienstrophe (S. 38)
 |:∪3a∪+∪3b:|∪3c∪+∪3c∪+∪3b

Ich ging auf grüner Weide (1817 in Vulpius' Vorzeit, danach Erlach II 98; aber Schlusszeile ist Waise). — *Viel Trauern in meinem Herten* (Venus Gärtlein S. 202; Schlusszeile Waise). — *An dich hat sich gebunden* (Heidelberg. hs. 343 nr. 89).

Strophe ‚Tageweis‘ (S. 43)
 |:∪3a∪+∪3b:|∪4c+∪3W∪+∪3c

Tod und Meydlein *Es ging ein Meidlein zarte* (XVII Jh. EB nr. 2153f.). — s. Histor. Volksl. 1622. — Choräle s. oben S. 57.

Lutherstrophe (S. 36)
 |:∪4a+∪3b∪:|∪4c+∪4c+∪3W(b)∪

Ach schöne Jungfrau halt mir zu gut (Neithart. Dialog. XVII Jh. Venus Gärtlein S. 91). — *Ich habe Lust ins weite Feld* (Soldatenlied XVIII Jh. EB nr. 1314). — s. Histor. Volksl. 1525. 1526. 1584. 1620. 1621. 1622. 1630. 1631. 1632. 1638. 1643. 1644. 1676. 1687. 1796. 1815. 1870.

Daphnisstrophe
 |:4a∪+4b:|4c∪+4c∪+4b

Das gefällige trochäische Gebäude begegnet uns schon bei fünf Minnesingern z. B. 140 Kanzeler 4:

Ich wând'ie daz wíplich güete
 lichte wankte durch geschicht,
 Unt daz man in ir gemüete
 heten zuo der staete pflicht.

Anders hab' ich nu bevunden,
 Man die wenkent understunden,
 des entuot diu liebe nicht.

sodass es vielleicht schon für jene Zeit als eine bewusst stehende Form angesetzt werden muss. Doch kann ich es im Choral und Volkslied der folgenden Periode nicht belegen. Aus dieser Zeit ist Rist's *Daphnis wollte Blumen brechen* (Des Daphnis aus Cimbrien Galathee 1642)¹⁾, Simon Dach's *Herr Gott meine Seele ringet* 1639 (Oesterley S. 122) und vielleicht auch schon *Vater ist denn nicht erschaffen* (EB nr. 922).

Individuelle Bildungen.

- | | |
|-------------------------------|--|
| : 3a∪ + 3b : 4c + 4c + 3W | <i>In den finstern Wäldern</i>
(Wunderhorn. mündlich. EB nr. 690. W = Refrän). |
| : 4a + 3b∪: 4c + 4c + 3b(W)∪ | <i>Bald und jähling kommt's mich an</i> (Ditfurth Volks u. Ges.l. nr. 7).
<i>Raritätē sein ssu sehn</i> (EB nr. 1722). |
| : 4a + 4b : 4c + 4c + 4c | <i>Lucidor huet eins der Schaff</i>
(Venus Gärtlein S. 166). |
| :∪4a + ? b : ∪4c +∪4c +∪3W | <i>Ach wie bin ich von Hertzen betrübt</i> („Ein älteres Volkslied“ Venus Gärtlein S. 94). |
| : 4a∪ + 4b : 4c∪ +∪2c∪ + 4b | <i>Mein Gemüth ist ganz verirret</i> (Kopp, Deutsches Volks u. Studentenlied S. 97). |
| 3c∪ + 4c∪ + 4W | <i>Isch das nit es elengs Lebe</i>
(EB nr. 1546. In der Ausgabe der Schweizer Kuhreihen 1818 nr. 37 als ‚alt‘ bezeichnet. Die Mel. teilt entspre- |

¹⁾ Wieder gedruckt im Venus-Gärtlein 1656, in Weltl. Liederbüchlein o. J., in Meissner's Apollo 1794. — Freih. v. Waldberg (Venus Gärtlein, Neudruck 1890 S. XXI) bemerkt zu diesem Liede, es gehöre „zu den verbreitetsten und beliebtesten Volks- und Modegesängen jener Zeit. Nach seiner Melodie wurden zahllose Lieder gesungen“ ohne jedoch die Melodie oder eine einzige Nachahmung anzugeben. In seiner Renaissance Lyrik, zwei Jahre früher, sagt er (S. 119): „Unter den weltlichen Liedern war besonders berühmt Rist's „Daphnis ging vor wenig Tagen“, das nach allen Zeugnissen jener Zeit zu den meist gesungenen und nachgeahmten Liedern gehörte“. Letzteres, ein 8 zeiliges Lied, giebt auch Böhme in seinen Volkstümlichen Liedern (nr. 359) mit einer ähnlichen Bemerkung; das erstere, siebenzeilige Lied finde ich aber nirgends sonst erwähnt. Hat Frh. v. Waldberg es mit dem letzteren verwechselt? Trotz dieses Zweifels habe ich die Strophe Daphnisstrophe genannt.

|: 4 u + 4a :| 2b u + 2b u + 4a
 | u 4a + u 4b :| u 4c + u 4c + u 2c

chend der 1ten Textstrophe
 den Abgesang in 2u + 2u +
 2u + 2u + 4W.)

*Wer sein Hertz will recht ver-
 gnügen* (Crailsh. hs. nr. 175).
O Doris lieblich blüht der Maie
 (Ditfurth 100 L. nr. 90).

Und mit allerhand rhythmischen Ausweichungen, deren Aufzeichnung zuviel Raum beanspruchen würde:

Auf einmal kommt die Lust mir an (Crailsheim. hs. nr. 47). — *Was nutzen Studenten verdriessliche Grillen* (Crailsh. hs. nr. 278). — *Das Wächtelein. Einsmals schien mir die Sonne* (Ditfurth Volks u. Ges.l. nr. 6). — *Drei Übel. Drei Ding sind in der Welt* (Ditfurth Volks u. Ges.l. nr. 70). — *Eyn Sächsisch Pawren-Lied. Gott gruss'ch wol ynn der Stube* (Nicolai, Feyner Almanach I 5). — *Sagt mir o schönste Schäfrin mein* (Nicolai, Feyner Alm. I 3). — *Nichts kann auf Erden* (Wunderhorn Fl. Bl.). — *Spinn, spinn meine liebe Tochter* (Wunderhorn. mündl. EB nr. 838^a). — *Ich und mein junges Weib* (Büsching 1807 aus Nicolai's Sammlung). — *Ich schlief, da träumte mir* (Friedlaender Lied XVIII Jh. II 73). — *So muss ich von euch lassen* (Ditfurth 110 Lieder nr. 48). — *Wem klag ich armer Bauer meine Noth* (Ditfurth 110 Lieder, nr. 74). — *Stürmt ihr tollen Unglückswinde* (Ditfurth 110 Lieder, nr. 84).

Unter den volkstümlichen Liedern des XVIII/XIX Jahrhunderts bilden die Handwerkslieder eine eigene Gruppe. Wie beliebt bei diesen die Lutherstrophe und ihre nächsten siebenzeiligen Verwandten war, sieht man aus folgender Zusammenstellung:

Bergmannslied. *Glück auf! komm liebe Zither komm'* (Ged. v. Wagener, Mel. v. Prager. Mildheim. Lb 1817 nr. 621)

Schlosserlied. *Kommt her, seht was ein Schlosser kann* (Ged. v. Eichholz, Mel. 8-zeilig *ibid.* nr. 681).

Besenbinderlied *Bin ich gleich nur ein armer Tropf* (Ged. v. Eichholz, Mel. *ibid.* nr. 705).

Müllerlied. *Mahle Mühlchen, mahle lustig* (Ged. v. Klamer Schmidt, Mel. v. Wenk *ibid.* nr. 645).

Schlotfegerlied. *Wenn morgens früh ich fegen geh* (Ged. v. Klamer

Schmidt, erschien 1783 in den Handwerksliedern u. danach öfter s. Werke III 133. 392. Mel. v. Wenk *ibid.* nr. 682).

Mäherlied. *Wenn Morgens früh ich mähen geh* (Erlach, Volksl. IV 35 aus Zarnacks Volksliedern. Vorlage oder Nachahmung des vorigen?).

Pflügerlied. *Pflüger lasst den Pflug jetzt ruhn* (Ged. v. Schg. Mildh. Lb. 1822 nr. 577).

Der Schneider Ehrenlied. *Frisch auf, frisch auf zu aller Zeit* (Schade, Handwerkslieder S. 69).

Buchdruckerlied. *Was ist wohl auf dieser Welt* (Schade, Handw.l. S. 34).

Beim Lossprechen zum Gesellen. *Die Zeiten Brüder blühen noch* (Mel. *Die Zeiten Brüder sind dahin*. Mildh. Lb. 1817, nr. 633).

Der Wanderbursche Lob. *Frisch auf ihr Pursche wandert mit* (Schade Handw.l. S. 113).

Des Gesellen Entlassung. *Nun will ich nicht mehr leben* (Wunderhorn Fl. Bl.).

Wanderlied. *Was aber fangt ihr Meister an* (Ditfurth, Deutsche Volks. u. Ges.l. nr. 208).

Wanderlied. *Auf Brüder, auf, habt frischen Mut* (ebda nr. 210).

Wanderlied. *In frömde Land wöllen wir reisen* (ebda nr. 217).

Von Soldatenliedern gehören hierher:

Ist denn das nicht grosse Freude (Ditfurth, Deutsche Volks u. Ges.l. nr. 127).

Ich weiss schon wie ichs halten soll (ebda nr. 129).

Was ein Kavalier will sein (ebda nr. 134.)

Eia lustig, jetzt ins Feld (ebda nr. 145.)

Auf, auf Kameraden all rüstet euch (ebda nr. 146).

Lustig ists Soldatenleben (ebda nr. 150).

Ich habe Lust ins weite Feld (EB nr. 1314).

Sollt ich einem Bauern dienen (EB nr. 1373).

Das schönste Leben auf der Welt (Böhme, Volkstüml. L. nr. 570).

Einige Studentenlieder und zwei Volkslieder mögen ebenfalls hier ihre Stelle finden. Vor allen das *Gaudeamus* (Litt. s. EB nr. 1688, Friedlaender Lied XVIII Jh. II 6). Wenn auch der Text, wie er sich im 18ten Jahrhundert allmählig gestaltete, dem Auge erst 4-zeilig (so noch Kindleben 1781), später 5-zeilig er-

scheint, als gesungenes Lied wurde es vom ersten Anfang den wir kennen an 7-zeilig empfunden:

|:4a+3b∨:|4c+4c+(∨)3b(W)∨

So lautete schon G ü n t h e r s Text 1717 (mit der kleinen Ausbiegung in's Jambische in der Schlusszeile), der, auf die Gaudeamus melodie gesungen, eine grosse und langdauernde Verbreitung hatte (Friedlaender II 4) und durch Ramlers Blumenlese hindurch noch in Finks Hausschatz als deutscher Gaudeamustext fungierte. Und so lautete auch der Text, den A. G. M e i s s n e r 1780 der Melodie unterlegte, als „das bekannte Lied in einer Gesellschaft öfter gesungen ward und der schmutzige deutsche Text von einer Dame missbilligt wurde“ (Gedichte S. 106 vgl. Friedl. II 7). Als um die Jahrhundertwende die Melodie auch auf das jambische *Ein freies Leben führen wir* übertragen wurde (Friedlaender II 389, EB nr. 1688 E), fiel sie hier gänzlich mit der Lutherstrophe zusammen. Und so lebt die Gaudeamusmelodie — bei der ungeheuren Verbreitung beider Lieder — trochäisch und jambisch weiter zu beliebiger Verwendung immer neuer Texte. Die Verbindung beider zeigt zuerst das Studentenlied am Ende des 1ten Aktes von W e r n e r's Martin Luther 1807, welches trochäisch mit *Gaudeamus igitur* anhebt, vom zweiten Vers an aber jambisch als Lutherstrophe weiter klingt. So wurde dann Fr. Schlegels ‚Gelübde‘ 1807, bis es 1818 seine eigene Melodie erhielt, auf *Ein freies Leben führen wir* und Goethe's *Generalbeichte*, da Zelters Komposition nicht durchdrang, auf *Gaudeamus igitur* gesungen, alles siebenzeilige Lieder, die dann freilich im Gesang, durch die obligate Wiederholung des Schlussverses achtzeilig werden.

Das älteste K o m m e r s b u c h des neunzehnten Jahrhunderts (Frankfurt u. Heidelberg 1810) hat das Gaudeamus viermal, zuerst Günthers Gedicht, dann Meissners neue Übersetzung, dann Günthers Gedicht in Ramlers Bearbeitung, aber schon mit rhythmisch angeglichenener Schlusszeile, wie später Finks Hausschatz gibt, und endlich das lateinische Gedicht selbst (S. 71. 81. 138. 141). Also dreimal siebenzeilig und einmal 5 zeilig. Andre Siebenzeiler sind hier: Voss, *Freund ich achte nicht des Mahles* und Stolberg's *Dem Kindlein das geboren ward*, die in J. A. P. Schulz Komposition schon lang gesungen wurden (s. Friedlaender, Lied II 300. 239); Kindleben's *Brüder nützt das freye Leben* (Mel.? Friedl. Lied II 324); Haug's *Auf ihr Brüder singet Lieder* (Mel.? Schneider's

Komposition in den neueren Kommersbüchern ist durch Wiederholung des Schlussverses achtzeilig); und drei mir unbekannt: *Göttin Freundschaft blick hernieder* (Daphnisstrophe), *Der letzte Becher sey geleert* (Lutherstrophe), *Wer mit Trinkern leben will* (Strophe von Goethe's Generalbeichte, also vermutlich auf Mel. *Gaudeamus* gesungen).

Brüder reicht die Hand zum Bunde. Der siebenzeilige Text, vermutlich aus dem 19ten Jahrhundert, wird auf eine achtzeilige Melodie Mozarts gesungen (s. Friedlaenders Commersbuch).

Brüder zu den festlichen Gelagen. Text (19tes Jh.) |:5a[∨]+5b:| 3c+3c+5b wird im Gesang durch Hinzufügung von ‚Vallera‘ zu |:5a[∨]+5b:|4c[∨]+4c[∨]+5b.

Morgen muss ich fort von hier. Die 2te und 4te Strophe: |:4a+3b[∨]:|4c+4c+3b[∨]. Die ursprüngliche Form Ende des XVII Jh. ist 8zeilig (s. Erk's Liederhort 1856 S. 262), die im Wunderhorn 1808 7zeilig. Erst in dieser Form wurde das Lied durch Silchers Melodie 1827 volkstümlich, aber eben gerade in dieser Melodie durch die obligate Wiederholung der Schlusszeile wiederum 8 zeilig.

So viel Stern am Himmel stehen |:4a[∨]+4b:|4c[∨]+4c[∨]+4b(W)? Der erste Druck im Wunderhorn ist 3 zeilig; 1823 wurde es auf die Mel. *O du Deutschland ich muss marschieren* gesetzt, zu diesem Zweck eine Zeile eingeschoben und das Lied in 7 zeilige Strophen gebracht. Durch die obligate Wiederholung der Schlusszeile ist es aber in Wirklichkeit 8 zeilig (EB nr. 564).

VIERTES KAPITEL

DIE WIEDERGEURT DER BALLADE (Romantik)

Die Singspielromanze S. 67. — Die Gleimsche Ballade S. 68. — Die travestierende Romanze S. 69. — Goethe S. 70. — Schiller, Wieland, Herder, Pfeffel, Langbein, Seume S. 75.

Mit dem Neuaufleben des lyrischepischen Liedes in der Romantik (das Wort im internationalen Sinn genommen) tritt auch die siebenzeilige Strophe in ein neues Stadium und wird neu produktiv. Diese Wiedergeburt der Romanze vollzieht sich in verschiedenen Handlungen, in denen allen der alte Vorrat ohrfälliger Strophenformen wieder aufgeschüttelt wird.

Eine dieser Handlungen fand auf dem Rain der Musik statt, im Singspiel, wo das volkstümliche Lied als Couplet und Romanze neu aufblühte. In England und Frankreich so gut als in Deutschland. Es sei nur an das alte *There was a jolly miller once*, das Bickerstaff 1762 in sein ‚Love in a Village‘ aufnahm, und an das berühmte *Il était une fille, une fille d'honneur* in Mad. Favart's ‚Annette et Lubin‘ (ebenfalls 1762) erinnert. In Deutschland waren bekanntlich zur selben Zeit H i l l e r 's Komische Opern, hauptsächlich auf W e i s s e's Texte, tonangebend. Weisse sagt es selbst dass der besondere Zweck den er sich vorsetzte war „das kleine gesellschaftliche Lied unter uns einzuführen“ und dass ihm das auch gelungen sei: „Alle Gesänge, die bey der Vorstellung gefielen, waren bald in aller Munde, machten einen Theil des gesellschaftlichen Vergnügens aus, und giengen so gar zu dem gemeinen Volke über. Man hörte sie auf den Gassen, in den Wirthshäusern und auf den Hauptwachen, in der Stadt und auf dem Lande, von Bürger- und Bauervolk singen. Statt dass ich mich dessen schämen sollte, mache ich es mir vielmehr zum Verdienste, weil ich dadurch so glücklich gewesen, manches ungezogene, schmutzige Lied zu verdrängen, und das allgemeine Vergnügen bis auf den

gemeinen Mann zu befördern" (Vorbericht zu den Komischen Opern 1770). Dasselbe Dichtungsideal also, das Bürger's erste Gedichtsammlung 1778 in seinem Titelbild andeutete, wo Chodowiecki den Dichter mit der Harfe auf der Strasse sitzend vorführte, umstanden von den Leuten aller Gesellschaftsschichten und Lebensalter.

Unter diesen Liedern nimmt die Romanze eine hervorragende Stelle ein. Sie fehlt wohl in keiner dieser Opern und mag wohl in mancher der Schlager gewesen sein. Einige leben bis heute, so *Als ich auf meiner Bleiche* und vor allem die ebengenannte Romanze aus *Annette et Lubin*, zu Deutsch *Ein Mädchen das auf Ehre hielt*. Letztere freilich nicht in der Komposition Hillers sondern in der viel späteren Haydn's ¹⁾.

In dieser harmlosen Operettenromanze (soweit sie mir bekannt ist) herrscht die 4 resp. 8 und die 6 zeilige Strophe vor ²⁾; Weisse hat siebenzeilig nur *Der Graf bot seine Schätze mir* (Die Jagd) und die Arie *Ich habe dich in Schutz genommen* (Die Liebe auf dem Lande), die aber beide von Hiller durch Wiederholungen erweitert worden sind.

Eine zweite Handlung führt abseits von aller Musik zu Schillers Balladenalmanach hin; in dieser musste die volkstümliche Ballade denselben Weg durchmachen wie das lyrische Volkslied und das Volksmärchen: durch Ironisierung hindurch zur Wiedererweckung und romantischen Glorifizierung. Wie jene durch Nicolai und Musäus hindurch zu Herder, dem Wunderhorn und zu den Brüdern Grimm, so diese durch Gleim's Burleske hindurch zur Lenore. Die Dichter dieser Bänkelgesänge, Gleim (auch Löwen, Raspe, Schiebeler soweit ich sie kenne),

¹⁾ G. van Swieten verliebte seinem Text der Jahreszeiten Weisse's Romanze aus der ‚Liebe auf dem Lande‘ ein und Haydn setzte sie aufs neue, ganz anders als Hiller getan hatte, aber doch so sehr in Hillers Art (die freilich im Lied seiner eigenen sehr nahe steht), dass sie einer andern Romanze Hillers ‚Der Prinz und die Schäferin‘ in Lisuart und Dariolette wie nacherzählt aussieht.

²⁾ Ob Schiebeler seinen *Prinz und die Schäferin* für sich selbst 4 oder 8 zeilig empfunden hat steht dahin, wenn vierzeilig (wie Holzhausen *ZfdPh* XV 168 druckt), so hat Hiller selbständig je zwei Strophen zusammengenommen wie Silcher in Heine's Lorelei. ‚Honeste‘ in derselben Oper ist 6 zeilig. Weisse's *Ein Mädchen das auf Ehre hielt* (Die Liebe auf dem Lande), *Es war einmal ein junges Weib* (Die verwandelten Weiber) und *Als ich auf meiner Bleiche* (Die Jagd) sind 8 zeilig. J. B. Michaelis hat in seiner ersten Oper ‚Walmir und Gertraud‘ (1766) *Ein alter Poltergeist durchspückte* in Gleims Mariannenstrophe; sein Vaudeville am Schluss von ‚Je unnatürlicher desto besser‘ (1769) hat die Form a b a b c k c, wobei die Schlusszeile zugleich Refrän ist.

H ö l t y, G o t t e r, B ü r g e r, w ä h l t e n d i e e i n f a c h s t e n V o l k s -
l i e d f o r m e n, d i e 4, 5, 6, 8 z e i l i g e S t r o p h e u n d d i e M o n c r i f s
|:∪4a∪+∪2b:|+|:∪4c∪+∪2d:|.

Zufällig oder nicht, von diesen Moritaten sind kaum ein paar in siebenzeiligen Strophen verfasst: Der Scheintod (*Des Jerman Weizers Fraue ward*. Wunderhorn ‚mündlich‘. EB nr. 196^a). ‚Die kluge Wahl‘ von Friedrich Schmit (Gedichte 1779 S. 216) in der Lutherstrophe mit Waise, und das ganz in Bürgers Ton gehaltene Gedicht von K. F. Benkowitz *Im einsamen Dörfchen Cypresse genannt* (Mildheim. Lbch. 1822 nr. 375) in der Lutherstrophe mit zweisilbigen Senkungen.

Nicht hier lebte die 7 zeilige Strophe neu auf sondern in einer Abart des Genres, die von denselben Dichtern aus denselben Quellen eingeführt wurde, in der Travestie der klassischen Mythologie. 1) Joh. Benjamin Michaelis travestierte 1770/71 in der Lutherstrophe das erste Buch der Aeneis und veröffentlichte dies 1771 in einer Epistel an J. G. Jacobi 2):

Es war der Held von Venus Stamm,
Der, weil er Feuer scheute,
Aus Troja lief, nach Wälschland schwamm,
Und hungerte und freyte.
St. Juno nahm die Sache krumm.
Vor jetzo weiss ich nicht, warum?
Wir werden's aber hören.

Die Wahl der Form erwies sich als glücklich, Michaelis' Gedicht machte Schule. Nicht nur dass kurz danach Geissler den Raub der Sabinerinnen in derselben Strophenform ‚romanzierte‘ (s. Holzhausen a. a. O. S. 173) und Lichtenberg 1783 ebenso die Belagerung Gibraltars behandelte (Werke 1802 IV 382)³), aber ein Dutzend Jahre später übernahm Aloys

1) Pfeffel's *Aurora und Tithon*, eine travestierende Romanze in der Lutherstrophe, wird im Register der späteren Pfeffelausgaben als eine umgearbeitete freie Übersetzung aus dem Jahre 1765 bezeichnet. Da das Material fehlte diese Spur, welche die obengegebenen Daten verschieben könnte, zu verfolgen, muss ich mich hier auf den blossen Hinweis beschränken.

2) Michaelis' Werke Wien 1791 II 213, vgl. E. Reclam, J. B. Michaelis. Diss. Leipzig 1904 S. 119.

3) Auch Jacobi's satyrisches Gedicht „Die Dichter. Eine Oper gespielt in der Unterwelt“ 1772 (Werke II 52) kann hierher gerechnet werden, nur ist die Schlusszeile eingereimt.

Blumauer Stoff und Form von Michaelis und brachte mit seiner travestierten Aeneis das zweifelhafte Genre zu seinem Höhepunkt, zur litterarischen Fixierung, die dann wiederum dem weiteren Nachwuchs als Schablone diente. Und man weiss wie das fortwucherte (s. Ebeling, Kom. Litt. III 94. 95. 452 ff, dazu Schallers Stuziade 1801 u. a.). Wenn eine Form sich als so glücklich für einen Gegenstand erweist, dass sie — einmal gefunden — mit ihm zusammenwächst, dann muss ihr etwas innewohnen das dem Gegenstand entspricht. So hat man denn auch in der Moncrifstrophe mit ihrem regelmässigen ‚leiernden‘ Wechsel der langen und kurzen Verse einen parodischen Charakter wahrnehmen wollen (Holzhausen a. a. O. S. 146. 151); und dies zugegeben oder nicht, lässt sich von der Lutherstrophe mit aller Vorsicht wenigstens das feststellen, dass sie um das Jahr 1770 als vorzüglich geeignet empfunden wurde Ernst und Würde zu parodieren, dass sie also damals ausserhalb der Kirche doch wohl einen drollig pathetischen Anklang hatte.

So war also die Jugend auf die Lutherstrophe eingestellt als der junge Goethe seine ersten grossen Übermütigkeiten trieb. Seine Frankfurter Frühgedichte mögen, nach dem Ton der Höllenfahrt Christi zu schliessen, noch manche ernstgemeinte Lutherstrophe enthalten haben, aber auch der travestierende Singsang war ihm früh geläufig. Schon in Leipzig romanzierte der sechzehnjährige, im Ton Schiebelers und vielleicht in Wettstreit mit ihm, einen Pygmalion, und zwar — vermutlich unter dem Eindruck des Preussischen Grenadiers — in der Chevy Chase strophe (Buch Annette vgl. Leitzmann, Euphorion IV 802). Als dann unter Herders Mithilfe die grosse Umwertung sich in ihm vollzogen hatte, da wurde gerade dieser Gleimsche Schlag Bänkelsang für ihn der Typus des Unächten, dem gegenüber der ächte Bänkelsänger sich zum Verwandten Shakespeare's erhob. So ist wirklich der Gegensatz pointiert in einer Rezension der Frankfurter Gel. Anzeigen 1772, die mit grösster Wahrscheinlichkeit Goethe zugeschrieben wird (Werke 37₂₂₉ 38₃₂₂). Es handelt sich um Zachariä's Neue Märlein. Diese erinnern den Rezensenten an Halberstadt und er rät dem Verfasser ab fortzufahren „denn ihm fehlt der Bänkelsängersblick, der in der Welt nichts als Abenteuer, Strafgericht, Liebe, Mord und Todschatz sieht, just wie alles in den Quadraten seiner gemahlten Leinwand steht“. Im folgenden Jahre 1773

gewann dieser *B ä n k e l s ä n g e r* bei ihm dichterische Gestalt. In drolligem Pathos singt er im Plundersweiler Jahrmarkt seine Moralverse, aber nun in der Lutherstrophe, ja mit deutlichem Anklang an Luther's *Nun freut euch lieben Christen gmein*:

Ihr lieben Christen allgemein
 Wenn wollt ihr euch verbessern?
 Ihr könnt nicht anders ruhig sein
 Und euer Glück vergrössern.
 Das Laster weh dem Menschen thut
 Die Tugend ist das höchste Gut
 Und liegt euch vor den Füßen. ¹⁾

In der ersten Fassung war's eine einzige Strophe, ein Momentbild; bei der Aufführung 1778 wurde ein Plakat gemalt und dem entsprechend mehrere Couplets hinzugedichtet (Herrmann S. 191), woher in den späteren Ausgaben der Zusatz „Die folgenden Verse ad libitum“. Die Komponistin für jene Aufführung, Anna Amalia, zeigte aber für die eigentümliche Kraft der Lutherstrophe kein Verständnis, denn sie fügte der siebenten Zeile in der Begleitung eine achte hinzu (Herrmann S. 268):



Ob Goethe in der Wahl der Strophe von Michaelis' Travestie bewusst oder unbewusst beeinflusst war wissen wir nicht. Übrigens ist die Strophe ohne Bedeutung für den Gang der Litteratur geblieben, es sei denn dass man sie als Vorklang zum *U n t r e u e n K n a b e n* vom nächsten Jahre (1774) betrachtet.

Dieser Ballade im Volkston geht in der Claudine von Villa Bella ein orientierendes Gespräch über das Genre voraus: „Da waren die alten Lieder, die Liebeslieder, die Mordgeschichten, die Gespenstergeschichten, jedes nach seiner Weise, und immer so herzlich, besonders die Gespensterlieder. . . . aber heut zu Tage lacht

¹⁾ s. Henkel Goethe Jbch. XIV 273, M. Herrmann, Jahrmarktsfest S. 189, Morris, Der j. Goethe VI 299. — Der Einfluss des Kirchenliedes auf die romantische Romanze ist an Bürger wiederholt erwiesen worden (s. Euphorion 24₁₈₄). Für den Anhub kommt aber auch das alte historische Volkslied in Betracht z. B. ‚Ihr lieben Christen höret an‘ 1584 (Umland Volksl. nr. 357), ‚Hört zu ihr lieben Christenleut‘, ‚Ach höret zu ihr Christenleut‘ (Ditfurth, Volksl. 30 j. Krieg nr. 64. 104).

man einen mit aus" — „Nicht so sehr als Sie denken. Der allerneuste Ton ist's wieder, solche Lieder zu singen und zu machen. . . Alle Balladen, Romanzen, Bänkelgesänge werden jetzt eifrig aufgesucht, aus allen Sprachen übersetzt. Unsere schönen Geister beifern sich darin um die Wette" — und dann folgt *Es war ein Buhle frech genug*, ein rechtes Specimen der Zeit, mitten zwischen Gleim und Uhland, kindlich gläubig, aber doch mit dem Lächeln der überwundenen Aufgeklärtheit, so ehrlich zweifältig dass die Gelehrten töricht streiten, ob es Ernst oder Parodie sei. ¹⁾ Und auch hierfür nahm Goethe die Lutherstrophe, die sein Bänkelsänger im Jahr zuvor angestimmt hatte. Es war ja auch eben gesagt: eine Romanze, ein Bänkelgesang sollte es sein. Diesen Zusammenhang bestätigt von anderer Seite her ein merkwürdiges Zitat: Blumauer, der die Claudine vielleicht von der Wiener Aufführung 1780 her kannte und dem jedenfalls die mit seinem Bänkelsang übereinstimmende Form im Ohre haftete, übernahm drei Verse daraus am Ende seines vierten Buches (s. Kistenfegers Anmerkung zur Stelle). Gar unglücklich hat Morris, durch einige Sprachgleichklänge verführt, die Form aus der Lenore herleiten wollen („Die Lenoren-Strophe hat Goethe um den letzten Vers verkürzt (!). Die Strophen grenzen sich dadurch kräftiger ab und wirken weniger bänkelsängerisch (!)“. Der j. Goethe VI 469).

Kurz darauf wählte Goethe die Lutherstrophe für seine humoristische Moritatromanze von der *Ratt' im Kellernest*, in welche sogar der Doktor Luther leibhaftig hineinschaut. Dass wir sie nicht in diesem Zusammenhang empfinden, kommt von ihrem lyrischen Timbre, dem fröhlichen Tempo der zweisilbigen Senkungen und daher dass die Schlusszeile als Rundreim so obligat vom Chorus übernommen wird, dass das siebenzeilige Gebilde unerbittlich zum mindestens achtzeiligen erweitert erscheint. Der Zusammenhang ist aber eklatant und damit erklärt sich von selbst, was bisher den Fausterklärern Schwierigkeit gemacht hat, dass Frosch seine Romanze als „ein neu Lied, ein alt Lied, wenn ihr wollt“ („ein Lied vom neusten Schnitt' in A) bezeichnet. Die oben angeführte Einleitung zum Untreuen Knaben in der Claudine gibt den klarsten Kommentar.

¹⁾ Ich habe jemand behaupten hören Heine's Belsazer sei Parodie. Nun Heine's Eigentum ist's gewisslich nicht, er dichtete im Ton der Volksballade aber ohne spöttische Tendenz. Hartlebens Rosenmontag ist für mich viel ausgesprochenere Parodie.

Sieht man vom Rattenliede ab, so führt der Weg vom Untreuen Knaben direkt zum „S ä n g e r“ des Urmeister 1783 (Werke 52₆₄). Wiederum tritt ein Strassensänger auf, ein Harfenspieler, wie das Titelkupfer zu Bürgers Gedichten ihn 1778 dargestellt hatte. „Lassen Sie ihn weg, versetzte Melina, ich bin nichts weniger als gestimmt einen Leiermann zu hören.“ Er singt ein Lob auf den Gesang, ein Lob des geselligen Lebens, dann den ‚Sänger‘, darauf noch einige Romanzen und endlich *Der Schäfer putzte sich zum Tanz*. Das einzige Lied des Strassensängers das mitgeteilt wird, Der Sänger, ist wiederum in der Lutherstrophe gefasst. Und hier ist nun diese Strophe in ein neues, letztes Stadium getreten, der letzte Rest von Burleskheit oder Parodie ist abgeschüttelt, sie wirkt als ruhigeres weltliches Gebilde mit ruhigem Akzent im Strophenschluss.

Der Sänger erschien 1795 im Roman, 1800 unter den Gedichten, und konnte nun von beiden Stellen aus seine Wirkung üben. Die Musik kam zuerst. Reichardts Komposition, die in den Lieder- und Kommersbüchern bis heute die geltende blieb, begleitete den ersten Druck 1795, Zelter folgte 1803 (spätere s. Goethe Jahrbuch XVII 190). Ein Zufall bewirkte dass der natürliche Rhythmus der Lutherstrophe, welchen die Choralsetzer der Reformation sehr wohl empfunden hatten, nun auch in dem Weltkinde zur Äusserung kam. Die erste Strophe, die ja so oft für Komponisten bestimmend ist, hat nämlich hier eine Schlusszeile von entschiedenster Selbständigkeit „Bring ihn herein den Alten“, und zwang so einen Komponisten nach dem andern diese Phrase mit selbständiger Kraft auszustatten. Schon Reichardt, dann aber auch Zelter, der meinte gegenüber Reichardts Subjektivität die „Balladenform“ wieder herstellen zu müssen (An Goethe 3. Febr. 1803). Was Anna Amalia in der Bänkelsängerstrophe nur unklar, Seckendorff 1779 im Untreuen Knaben ¹⁾ gar nicht ausgedrückt hatte, nun erklang die reimlose Schlusszeile als kraftvolle Erfüllung einer deutlichen Terzine :

¹⁾ s. Schriften der Goethe Ges. XXXI 18.

Eckart, dessen Sechszweiler mit zwei Waisen sich wie eine Reinkultur der Terzine der Lutherstrophe darstellt.

Die *Braut von Korinth* fällt wegen ihres trochäischen Ganges und der Kurzzeilen in der Terzine, das *Veilchen* wegen seines freien Ganges ausserhalb dieses Zusammenhangs. Aber von anderer Seite her kam Goethe noch einmal zu der siebenzeiligen Strophe. Unter den Geselligen Liedern des Jahres 1802 befinden sich zwei, die eine Beeinflussung vom alten Vagantenlied bezeugen, das Tischlied, das in der Vagantenstrophe selbst gedichtet ist, und die *Generalbeichte*, deren Titel so merkwürdig an die *Confessio Goliae* anklingt. Letztere ist nun in der der Lutherstrophe nahverwandten trochäischen Strophe des deutschen *Gaudeamus* (dessen Stollen ja ebenfalls Vagantenzeilen sind) $|:4a+3b\cup:|4c\cup+4c\cup+3b\cup$ abgefasst und wird denn auch seit lange auf die Melodie des *Gaudeamus* gesungen. Die älteren originalen Kompositionen drangen nämlich nicht durch; auf die Zelters wurde bei der Einweihung der Berliner Mittwochsgesellschaft 1827 wohl noch die Parodie des Goetheschen Gedichtes von Sietze gesungen (Liederbüchlein der Mittwochsgesellschaft I, der Schlussvers ist hier Waise); die von W. Ehlers ca. 1810, in welcher die ungerade Schlusszeile prächtig zur Geltung kommt, hat M. Friedlaender neuerdings wieder bekannt gemacht (Schriften der Goethegesellschaft XXXI).

Schiller ist diese Wege nicht gegangen. Doch muss auch er hier erwähnt werden wegen des Siebenzeilers in der Anthologie, *Der hypochondrische Pluto*, ein parodistischer Bänkelsang in der Form $|\cup4a+\cup3b\cup|\cup4a+\cup4a+\cup3b\cup|\cup4c+\cup4c:$

Der grobe Schulz im Tartarus,
 Marks Pluto zubenamset,
 Der mit Abschied und Morgengruss
 Monarchisch in dem Erebus
 Die Züchtlinge durchwamset,
 Verlor zum Fluchen seine Brust,
 Und fast zum Peitschen den Gelust.

Die Urheberschaft steht nicht fest, aber man neigt dazu es Schiller zuzuschreiben. Rhythmisches Einfühlen kann diese Vermutung nur bekräftigen: Man vergegenwärtige sich wie die sich überstürzende Rhetorik des jungen Schiller einen besonders

adäquaten Ausdruck im Fünfzeiler 2+3 fand (auf Bürger's und Schubart's Pfaden?), erst in einer Strophe des Räuberliedes ¹⁾, dann in der bänkelsängerischen Romanze vom Grafen Eberhard, endlich imposant in der ‚Resignation‘. Nun ist obige Strophe, ebenso wie zwei damit genau übereinstimmende des Räuberliedes, augenscheinlich eben dieser Fünfzeiler mit angefügtem Reimpaar.

Unter den wenigen Liedern, die Wieland gedichtet hat, ist eines, in welchem er den Siebenzeiler augenscheinlich mit Rücksicht auf den mittelalterlich romantischen Inhalt gewählt hat (|:~4a+~3b:|~4c+~4c+~3b in *Der Vogelsang* T. Merkur 1778, Werke 1855 XII 72):

Ihr Ritter und ihr Frauen zart,
 So roth von Mund und Wang',
 Und junge Knappen edler Art,
 Horcht alle meinem Sang!
 Seyd eurem Liebchen treu und hold;
 Und dient ihr um der Minne Sold,
 So sey's auf lebenslang!

In der Komposition Seckendorffs wurde die Strophe durch Wiederholung des Schlussverses achtzeilig (Mildheim. Lbch. nr. 368).

Herder gehört mit seinen Chorälen und geistlichen Liedern in der Lutherstrophe eher der vorigen Periode an (Werke her. Suphan 28, 29₄₅₂, mit eingereimter Schlusszeile 29₆₃₃ und in der neuerdings wiedergefundenen Strophe *Ehre und Liebe* ZfdPh 49₂₁₃, ohne jeden Reim in der Kantate *Michaels Sieg* 1775 28₇₉₋₈₀). Doch hat er einige interessantere Siebenzeiler. Die Gaudeamusstrophe übernahm er in der Nachbildung von Hagedorns *An den Schlaf* seinem Vorbild (29₁₀₇ vgl. Friedlaender Lied II 18. 149). Die Daphnisstrophe baute er in einer seiner Legenden, *Die wiedergefundenen Söhne* 1801, zwar ganz reimlos aber durch die syntaktische Gliederung und die Versschlüsse vollkommen deutlich (28₂₃₇):

Was die Schickung schickt, ertrage;
 Wer ausharret, wird gekrönt.
 Reichlich weiss sie zu vergelten,
 Herrlich lohnt sie stillen Sinn.

¹⁾ Das Volk hat das ganze Lied danach normiert, s. die Kommersbücher.

Tapfer ist der Löwensieger,
 Tapfer ist der Weltbezwinger,
 Tapfrer wer sich selbst bezwang.

Ein Schillers *Pluto* verwandtes System 5+2 hat *Die Reue* |4a+3b∪|4a+4a+3b∪|4a+3b∪(29₆₀₂). Ganz individuell gebaut, wenn auch die Terzine mit der Tageweis übereinstimmt, ist wohl der *Lobgesang an die menschliche Seele* „nach Altdeutscher Manier“ |∪3a∪+∪3b∪|∪3a∪+∪4b∪|∪4c+∪3W∪+∪3c (29₃₁₂).

Von den beliebten Erzählern der Zeit seien Pfeffer und Langbein herausgegriffen. Pfeffer (Poetische Versuche Wien 1809 Nachdruck der 4ten Ausgabe) hat die Lutherstrophe mehrmals angewendet, nicht ohne Gefühl für ihre Schlagkraft; doch nimmt dies Gefühl augenscheinlich mit den Jahren ab, da die ewigen Enjambements jedes Strophengefühl überhaupt abstumpfen. Von einer Vorliebe kann man nicht sprechen, das zeigt die geringe Zahl: *Aurora und Tithon* (1765 travestierende Romanze I 82, s. oben S. 69 Anm.), *Der Schlüssel des Paradieses* (1792 travestierende Romanze IV 119), *Der neue Stoiker* (1799 komische Erzählung; siebente Zeile Refrän VIII 17), *Die Erscheinung* (1805 Romanze IX 64), *Der Beutel* (1806 komische Erzählung IX 48). Aus früherer Zeit ist das Lied *Zufriedenheit* (1755 |:4a+2b∪:|4c+4c+2b∪ I 18). — Langbein bietet kaum Interessantes. In der ersten Ausgabe seiner Gedichte 1788 ist nur ein Siebenzeiler *Eginhard und Emma*, ganz ungegliedert 4a∪+4b+4b+4a∪+4a∪+4c+4c; in der Gesamtausgabe (Stuttgart 1855) findet sich die Lutherstrophe fünfmal rein: *Die Harfnerin und der Mönch* (Spukballade II 98), *Der Felsenhut* (Legende III 143), *Die goldene Gans* (Märchen III 78), *Das Weizenorakel I* (III 103), *Poesie des Lebens* (Lied IV 240); ferner einmal mit doppelten Senkungen und eingereimter Schlusszeile: *Der steinerne Freund* (III 22); die Gaudeamusstrophe dreimal in frohsinnigen Liedern: *Der Himmelsweg*, *Freuden des Lebens*, *Geburtstagsfeier Crelle 1820* (II 235, III 203, IV 370); ferner *Das Herzfenster* mit vorangestellter Terzine (III 284), *Die schöne Nachbarin* in der Form |:4a+4b:|4W∪+4c+4c (II 243) und die *Geschichte der Harfnerin* im Ton von Goethe's Braut von Korinth (II 104).

Auf weitere Zusammenstellungen aus der Sturm- und Drangzeit sei verzichtet, und es sei nur als Ergebnis hervor gehoben dass um die Wende des Jahrhunderts die Lutherstrophe und ihre nächsten Verwandten ein doppeltes Gesicht zeigte, ein ernstnaives und ein schalkischnaives. Als typisches Beispiel diene *S e u m e*, der die Strophe nur zweimal verwendete; einmal zu einem frommen Liede und einmal zu einem Bänkelsang (Werke 1837 S. 649. 606):

MORGENLIED.

Gott du bist gross und du bist gut,
 Rufst allem, dass es werde;
 Im Arme deiner Allmacht ruht
 Der Himmel und die Erde.
 Preis ihn, mein Geist, preis ihn, den Herrn;
 Ihn pries nur jetzt der Morgenstern,
 Ihn preist der Glanz des Tages.

LEBENS LAUF JEREMIAS BUNKEL'S.

Ich bin geboren Anno Eins,
 Laut meiner Mutter Sage,
 In einem Dorf unweit des Rheins,
 Am Sankt Egidytage.
 Man trug mich Wicht ins Gotteshaus,
 Und tauft' und trieb den Teufel aus;
 Doch hat's nicht viel geholfen.

FÜNFTES KAPITEL

DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT

Einleitendes S. 79. — Die Dichter S. 80. — Übersichten: 1. Lutherstrophe mit Waise S. 88. — 2. Waise als Refrän S. 90. — 3. Schlusszeile eingereimt: *a.* Lutherstrophe S. 92. — *b.* Marienstrophe S. 93. — *c.* Daphnisstrophe S. 94. — *d.* Gaudeamusstrophe S. 94. — *e.* Individuelle Strophen S. 95. — 4. Terzine einreimig S. 95. — 5. Waise in der 6ten Zeile S. 97. — 6. Terzine vorangestellt S. 98. — 7. Andere Strophenbildungen S. 99.

War die Lutherstrophe und ihre Sippe schon dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert ein altmodisches Erbstück geworden, das dem Stürmen und Drängen der modernen Seele nicht mehr entsprach aber trefflich die ersehnte Schlichtheit der guten alten Zeit ausdrückte — etwa wie eine umständliche Staatskarosse unsrem Sozialfühlen Ehrfurcht, dem individuellen aber ein Lächeln abfordert — wie viel mehr musste sie das für das fein verästelte antisoziale Innenleben der jungen Romantiker und deren Pfadtreter sein.

Man kann wohl im allgemeinen sagen dass modernfühlende, formempfindliche und formbeherrschende Dichter die Strophe nicht für eigenes Empfinden benutzen werden, nur altmodische oder schülerhafte. Dagegen wird sie erscheinen, wo der Dichter aus seinem Ichempfinden heraus in das Sozialempfinden tritt oder wo er in Maske spricht. Für eigenes Empfinden lebte sich der Formwille der Romantiker bekanntlich nach zwei entgegengesetzten Richtungen aus: im Formentaümel jener Sprachlustigen, für welche der *Lacrimas* als Schulbeispiel dienen kann, und in der musikalischen Verinnerlichung des schlichten Vierzeilers, der Deutschland sein Köstlichstes verdankt, das Lied Goethes, Wilhelm Müller's, Uhland's, Heine's, Eichendorff's, Lenau's. Für jene war Exotisches das Neuland, diesen brachte die wiederentdeckte Nibelungenstrophe als Verdopplung ihres Rhythmus altneuen Reiz.

Will man den Versuch wagen das unbewusste, unbegrenzte Geschehensein als historische Körperlichkeit aufzufangen, so wird

man zuerst das wohlkontrollierbare Verhalten der tonangebenden Lyriker festzustellen haben und dann mittelst einiger Durchstiche durch Publikationsserien, Zeitschriften, Almanache, ein Durchschnittsbild zu bekommen suchen. Dabei wird zweierlei stets im Auge zu behalten sein. Erstens dass das rhythmische Verhältnis 4+3 ein so naturgegebenes ist, dass es ausserhalb jedes bewusst oder unbewussten geschichtlichen Zusammenhangs jederzeit überall individuell auftauchen kann. Zweitens dass von unsern modernen Gedichten nur die Volks- und Studentenlieder und die Operettenschlager durch Musik eindeutig bestimmte Gebilde sind, die meisten aber einen vagen oder vieldeutigen rhythmischen Bau haben, dass sie als Leselyrik gegeben und genommen werden, und ihre eventuelle musikalische Form eine willkürliche Neugestaltung ist.

Die tonangebenden Individuen und Sphären verhalten sich folgendermassen. Hölderlin, Tieck, Wilhelm Müller und von der nächsten Generation Freiligrath, Lenau brauchen den Siebenzeiler überhaupt nicht. Das ist gewiss bezeichnend für den schönheitsgeligen Hölderlin, für den unkristallinen Tieck, für die Dichter der schlichten Form Müller und Lenau, für den Formakrobaten Freiligrath. Dem einen mag er zu hart, zu wuchtig, dem andern zu sehr konstruiert, dem dritten zu naiv gewesen sein: doch man hüte sich aus der Künstlerindividualität a priori Schlüsse ziehen zu wollen, dafür sind doch der Faktoren zu viel in der Menschenseele; bei Novalis, Heine, Platen, Geibel erwarten wir das Gebilde gewiss ebensowenig, und doch wird es uns bei ihnen begegnen.

Die wuchtige Lutherstrophe baut Novalis freilich nie, auch nicht in seinen geistlichen Liedern, wo er sich doch auch als Gemeindeglied äussern will; aber in der weicheren, ihm gemässeren Daphnisstrophe lässt er das arabische Mädchen „in gebrochener deutscher Aussprache“ singen (Heinrich von Ofterdingen Kap. 4):

Bricht das matte Herz noch immer
 Unter fremdem Himmel nicht?
 Kommt der Hoffnung bleicher Schimmer
 Immer mir noch zu Gesicht?
 Kann ich wohl noch Rückkehr wännen?
 Stromweis stürzen meine Thränen
 Bis mein Herz in Kummer bricht.

Als August Wilhelm Schlegel, der bewegliche

Anempfnder, 1797 auf Schillers Wunsch sich auf die Ballade eingestellt und aus den ersten Korrekturbogen des Balladenalmanachs Schiller's und Goethe's Bildungsweise kennen gelernt hatte, produzierte er „mit kurzem Gedärm" auf Seite 278 seinen Arion. Wie er sich darin zu Schillers Welt stellte haben David Strauss und Haym besprochen, aber nicht dass er seine Form mit leichtester Variierung von Goethes Braut von Korinth, auf Seite 88 des Almanachs, entlehnte: Goethe |: 5a∪ + 5b:| 3c + 3c + 5b
Schlegel |:∪4a∪ + ∪4b:|∪3c∪ + ∪3c∪ + ∪4b

Das Hervorstechende sind die unglücklichen Kurzzeilen, die übrigens auch beide Gedichte an die Grenze unsres Zusammenhangs schieben. Die reine Lutherstrophe benutzte er einige Jahre später, als er sich unter Novalis-Tieckschem Einfluss dem katholischen Mittelalter assimilierte um eine fromme Romanze vorzutragen (*Die Warnung* in Schlegel-Tiecks Musenalmanach 1802). *Die neue Sehnsucht* (Gedichte 1800 S. 9) mit der wunderlich wechselnden Reimstellung der mittleren Verse bleibt als ganz subjektiv hier ausser Besprechung.

Bald darauf brachte die grosse Not und Erhebung das Sozialempfinden und mit ihm das Gemeinschaftslied in den Vordergrund, sei es dass die Feinempfindler sich selbst vergessend in die Gemeinschaft sprangen, sei es dass die schlichteren Sozialempfinder mehr hervortraten als in ruhiger Friedenszeit. Die Lutherstrophe c.s. spiegelt den Zustand.

Ein redendes Beispiel des ersten Falles ist Friedrich Schlegel. In seiner Gedichtsammlung 1809 stehen neben einigen individuellen Siebenzeilern (S. 320. 344. 369) zwei wurzelechte einfache, und diese beiden gelten dem unglücklichen Vaterlande: *Freiheit so die Flügel* |:3a∪ + 3b:|3c∪ + 3c∪ + 3b und das *Gelübde* in der Lutherstrophe mit eingereimtem Schlussvers. Beide schlugen ein, sie stehen z. B. beide noch 1819 unter den 65 Nummern von Follen's Freyen Stimmen frischer Jugend. *Freiheit so die Flügel* verklang bald nachher, ich vermute dass es Schenkendorfs' *Freiheit die ich meine* unterlegen ist, welches 1818 die treffliche Melodie erhielt, in der es noch lebt. Das *Gelübde*, 1809 von der Zensur aus dem Buch entfernt, 1813 das Weihelied der schwarzen Freischar, ursprünglich auf die Melodie des Gaudeamus gesungen, bekam 1818 eine eigene prächtige Melodie im Geist der Lutherstrophe und mit bewahrter Terzine und hat sich so bis auf den

heutigen Tag in den Liederbüchern als einzige Spur Friedrich Schlegels erhalten:

Es sey mein Herz und Blut geweiht
 Dich Vaterland zu retten.
 Wohlan, es gilt, du seyst befreit,
 Wir sprengen deine Ketten!
 Nicht fürder soll die arge That,
 Des Fremdlings Übermuth, Verrath
 In deinem Schooss sich betten.

Den zweiten Fall eher illustrieren die eigentlichen Freiheitsdichter Arndt, Körner, Schenkendorf, doch muss man immer im Auge behalten dass ihre patriotischen Lieder vielfach auch wirklich zum Chor- ja Choralgesang bestimmt waren und so gestaltet lebten.

A r n d t hat ziemlich viel in Siebenzeilern gedichtet, oft mit doppelten Senkungen (Gedichte 1860 S. 52. 62. 140. 232. 248. 251. 347. 365. 374); speziell die Lutherstrophe braucht er für die naive Legende (S. 436. 196) und für seinen Katechismus des Landwehrmanns 1813 (S. 230). K ö r n e r benutzt die Lutherstrophe zweimal: in dem *Festliede an Elisa v. d. Recke*, wo er ausdrücklich als Sänger alter Tage auftritt, und in dem *Einsegnungslied* seines Freicorps (hier mit Angabe der Chormelodie). *Der Schreckenstein und der Elbstrom* ist durch Anreimung der Waise und die doppelten Senkungen andersartig; noch weiterabstehen *Das Wunderblümchen* und *Lützows Wilde Jagd*. Ebenso verwendet S c h e n k e n d o r f die Lutherstrophe für sein *Jägerlied* 1813, mit Angabe der Chormelodie, und für seinen *Gesang zu Vater Stillings Fest* 1815; doch auch für ein individuelles Gedicht *Brief in die Heimath* (Gedichte 1878 S. 94. 184. 84); in der Sammlung seiner Gedichte stehen noch zwei andre Siebenzeiler (S. 39. 102), das erste eine Mystifikation oder ein Irrtum, denn ein solches Lied von Steinmar existiert nicht, das zweite mit vorangestellter Terzine.

Unter R ü c k e r t's zahllosen Strophenformen sind auch recht zahlreiche Siebenzeiler. Aber die Lutherstrophe hat er nur in einem Jugendgedicht *Des Stromes Liebe* (Werke 1868 VII 304) und dann in den Freiheitskriegen verwendet (I 42. 102. 169. 174. 228, Nachlese 1910 I 13. — I 443, II 267. 497, Nachlese II 163 variieren mehr oder weniger durch Anreimung des Schlussverses und bewegliche Senkungen). Er hat auch einige andere elementare und daher langverwendete Siebenzeiler gebaut: die Marienstrophe (s.o. S. 38) im *Schweizerkäs von 1814* und dann dreimal in den

Kinderjahren des Dorfamtmannssohns (I 214, II 226. 250. 252, vgl. auch II 410, VII 140); und die Daphnisstrophe (VII 134, Nachl. I 38, mit doppelten Senkungen VII 333. V 20, Nachl. II 587).

Die übrigen mehr individuellen Siebenzeiler Rückerts sind:

: 3a ∪ + 3b ∪ : 3c ∪ + 3c ∪ + 4b	I 558. <i>Abends wo im Zimmer</i> (Liebefrühling V 9).
3c ∪ + 3a ∪ + 5c ∪	II 257. <i>Erntelied</i> .
: ∪3a- + ∪3b∪: ∪3c ∪ + ∪3c ∪ + ∪3b ∪	II 270. <i>Der Krautschneider</i> .
: 4a + 3b∪: 3c ∪ + 3c ∪ + 5b ∪	II 231. <i>An die Vögel</i> I.
: ∪4a + ∪3b∪: ∪3c ∪ + ∪3c ∪ + ∪4a	II 411. <i>Kinderlied von den grünen Sommervögeln</i> [1822].
∪4c + ∪3b ∪ + ∪4c	II 218. <i>Die gnädige Frau</i> [ein Flohlied].
4a + 4K ₁ + ∪3K ₂ ∪	II 332. <i>Mailieder</i> nr. 34.
: 4a ∪ + 4b ∪ : 4c + 4W ∪ + 5c	V 137. nach Steinmar HMS 103 ₂ .
4b + 4a ∪ + 4b	Nachl. I 422. <i>Die Schmerzen</i> [1839].
4c ∪ + 2c ∪ + 4b	Nachl. I 96. <i>Neue Lieder</i> nr. 53 [1822]
: 4a ∪ + 4b∪: 4c(∪) + 4c(∪) + 4c(∪)	II 526. <i>Begegnung</i> .
4c ∪ + 4c ∪ + 3b ∪	II 247. <i>Der Vater</i> [1829].
5c ∪ + 4c ∪ + 5c ∪	II 262. <i>Die abgestreifte Ähre</i> .
: ∪4a ∪ + ∪2b ∪ : ∪4c ∪ + ∪4b + ∪3c ∪	VII 98. <i>Neuer Muth</i> .
: ∪4a ∪ + ∪3b∪: 4c + 4c + ∪3b ∪	I 164. <i>Die Gottesmauer</i> . daktylisch.
: ∪4a ∪ + ∪4b ∪ : ∪3c ∪ + ∪3b + ∪3c ∪	VII 98. <i>Grosses aus Kleinem</i> .
: ∪5a ∪ + ∪4b ∪ : ∪4b + ∪5a ∪ + ∪4b	Nachl. I 90. <i>Bei Sonnenaufgang</i> [1822]. daktylisch.
: ∪5a(∪) + ∪5b ∪ : ∪5b + ∪5a ∪ + ∪5b	V 131. nach Hartwic v. Räte MF 116 ₁₅ .

Einige andere beruhen nicht auf 4+3 (I 61.445, II 329.337. 360. 365. 602, VII 5, Nachl. I 114. 409).

Besondere Beachtung erheischt U h l a n d. Nicht nur weil sein Beispiel so unerhörten Einfluss auf ganze Dichtergenerationen ausgeübt hat, sondern vorzüglich weil sein Beispiel in diesem Fall einen neuen Höhenpunkt bedeutet. Dreimal hat er die Lutherstrophe verwendet, zweimal davon — vielleicht beeinflusst von Goethe's Sänger — zur mittelalterlichen Romanze: 1805 im *Treuen Walther*, 1811 in *Roland Schildträger*. Man beachte den entgegengesetzten Charakter der beiden Gedichte, dort fleischlose Nazarenerzeichnung, ein unbewegt angehaltener Ton aus ferner Märchenweite, hier die munter dahinschreitende Aventure vom jungen Draufgänger, glitzernd in männlich verhaltener Schalkheit und meisterhaft anempfundener Naivität. Man möchte behaupten dass dort, so restlos auch der Inhalt in die Form einge-

schmolzen ist, die Form doch zufällig, absichtlich gewählt ist, hier aber Form und Inhalt a priori als eins erscheinen. Hier hat die alte Strophe nach ihren Wandlungen im 18ten Jahrhundert aufs Neue ihre Erfüllung gefunden. Naive Frommheit und spöttelnde Travestie sind zur höheren Ironie hinauf geläutert, und die Weise entfaltet die Kraft auch diese zu pointieren :

Wer suchen will im wilden Tann,
Manch Waffenstück noch finden kann ;
Ist mir zu viel gewesen.

Den Schild hab ich, ihr lieben Herrn!
Das Kleinod hätt' ich gar zu gern,
Doch das ist ausgebrochen.

Um Gott, Herr Vater, zürnt mir nicht,
Dass ich erschlug den groben Wicht,
Derweil ihr eben schlieftet!

Eine andre Welt duftet das *Metzelsuppenlied* 1814, und doch äussert sich auch in diesem die Seele der Lutherstrophe. Wir sind in der fromm-bürgerlich-humoristischen Welt Hebels und Ludwig Richters (der ja auch ein treffliches Blatt ‚Schlachtfest‘ geschnitten hat), wo jedes Lied von selbst Gemeinelied ist. — Auch die alte Tageweis hat Uhland einmal benutzt, 1806 in den *Drei Fräulein*, deren Form Düntzer arg verkannt hat; und eine ähnliche, von Düntzer als altdeutsch empfundene Strophe |:◡3a◡ + ◡3b:| ◡3c◡ + ◡3c◡ + ◡3c◡ in zwei ebenfalls romantischen Gedichten, *Fräuleins Wache* 1808 und *Jungfrau Sieglinde* 1812.

Goethe's und Uhland's Siebenzeiler haben gewiss ihren Einfluss auf den Formwillen der nächsten Generation ausgeübt. Nicht zu reden von in's Auge springenden Palimpsesten wie Wetzels *Spielmann* (< Goethe's Sänger), Anastasius Grün's *Ein Schloss in Böhmen* (< Goethe's Totengräber), Rappard's *Kaiser Maximilian* und Simrock's *Rekrut auf Philippsburg* (< Roland Schildträger), so wird man auch eigenwertige Bildungen auf ihre Neuprägung zurückführen dürfen. Als Proben seien Schwab, Wackernagel und Simrock herausgegriffen.

G u s t a v S c h w a b trägt mehrere seiner Romanzen in der Lutherstrophe vor. Mit Weise: *Hans Koch* und *Des Jägers Gesicht* (Gedichte Reclam S. 288. 371), *Das Gelübde* (Musenalmanach 1833, fehlt in den Sammlungen); durchgereimt: *Die seltene Kur* und *Der Riese von Marbach* (Gedichte S. 355. 248). In der Tageweis: *Die*

Maid von Bodmann (Ged. S. 347). Etwas abweichend *Der Glockenschlag* |:~4a+~3b:|~4c+~4c+~3b (Ged. S. 279).

Der feinfühligc *Wilhelm Wackernagel* benutzt die reine Lutherstrophe nur einmal um im archaisierenden Bänkelsängerton die Erfindung der Buchdruckpresse zu besingen (Gedichte 1873 S. 287) und einmal mit eingereimtem Schlussvers im lieb- und weinfrohen Vagantenton (*Weinbüchlein* S. 55):

Wir trinken darum froh bewegt
 Tot milia guttarum,
 Weil unser Herz in jeden legt
 Salutem amatarum;

Wir sprechen bis zum letzten Hauch:
 Süß ist der Wein, doch scheint mir auch
 Amare non amarum.

Die alte Tageweis benutzt er mit leichten Varianten für das romantische Volkslied *Soldatenlieb*, ihre Reimstellung auch einmal für ein polemisches Vaterlandslied *Verzeiht* (Ged. S. 21. 197). In seinen religiösen Gedichten nähert er sich einigermal frei den alten Gemeindeformen: *Abendopfer* |:~4a~+~4b:|~4c~+~4c~+~4b (Gedichte S. 335), *Osternacht* |: 4a+ 4b~:| 4c + 4c + 3b~ Gedichte S. 380).

Karl Simrock gebraucht neben dem Vier- und Achtzeiler ganz gern die Lutherstrophe für die Romanze frommen und heitern Tons, so *Das Gnadenbild zu Marienburg*, *Das Bild in der Marien-Ablass-Kapelle zu Köln* (durchgereimt), *Das Ave Maria* (Waise als Refrän); *Der Rekrut auf Philippsburg*, *Die Schule der Stutzer* (Gedichte 1863, S. 285.282. 314. 201, Gedichte 1844 S. 278), einmal auch etwas bänkelsängerisch als Neujahrswunsch (Ged. 1863 S. 41); die Daphnisstrophe zweimal, in *S. Materns Erweckung* und *Der junge Veteran* (S. 162. 82); die alte Tageweis leicht variiert einmal, in *Mit Liebchen* (S. 29), eine individuellere Variation ist *Am 28. August* (Ged. 1844 S. 400).

Kaum jemand war auf die Lutherstrophe von Natur so eingestimmt wie *Adelbert von Chamisso*. Seinem naiven Sarkasmus stand die klare Form mit der sinnfälligen Pointe trefflich, und die zwei modernen Muster, *der Sänger* und *Roland Schildträger* waren in ihm aufgegangen. Waise und Refrän sind seine Lieblingsmittel um das Zucken der Mundwinkel auszudrücken, man denke nur an seine *Tragische Geschichte* und an die Fünfzeiler

Weibertreu, *San Vito*, *Die Sonne bringt es an den Tag*. So musste die Lutherstrophe ein Fund für ihn sein. Er ergriff sie zuerst im Jahre 1827, als seine Mittwochsgesellschaft zu Goethe's Geburtstag einen Preis aussetzte „für das beste Gesellschaftslied nach einer allbekannten Melodie“, und dichtete seinen *Liederstreit* in ausdrücklicher Anlehnung an Goethe's *Sänger* (In der Handschrift ist das Gedicht sogar *Die Sänger* überschrieben, und in den beiden ersten Veröffentlichungen ¹⁾ findet sich auch die Melodieangabe *Was hör ich draussen vor dem Thor*; ob Chamisso aber Zelter's oder Reichardt's Melodie im Ohr hatte, weiss ich nicht zu sagen). Darauf wählte er sie 1831 für das erste Gedicht seiner *Lebens-Lieder und Bilder*, dann immer zwingender 1832 für das *Urteil des Schemjaka* und endlich vollendet 1833 in *Der rechte Barbier*, mit der klassischen Terzine:

So, so! das hatt' ich nicht bedacht,
Doch hat es Gott noch gut gemacht;
Ich will's mir aber merken.

Noch in einigen andern Gedichten, *in Hans im Glück* 1831 und *in Böser Markt* 1833, umspielte er die vertraute Form.

Hier verdient ein weniger im Licht der Popularität stehender Dichter, F. G. W e t z e l (1779—1819), Erwähnung weil bei ihm die Neigung zur siebenzeiligen Strophe ebenso innerlich begründet ist. Schon der erste Herausgeber seiner Gedichte, Z. Funk, hat in seiner Vorrede darauf gewiesen dass Wetzel „im Felde echter Volkspoesie neben Rückert und Uhland stehe“ und dass er „seine Vaterlandsliebe, Wahrheitsliebe, sein Gottvertrauen in stets adäquatester Form und deutscher Kern- und Luthersprache“ ausdrücke. Wetzel benutzt die Lutherstrophe dreimal für die Romanze (Gedichte 1838 S. 135. 144. 165) und dreimal für das vaterländische Lied (S. 208. 250. 316); ferner einmal für die Romanze eine der Marienstrophe nächststehende Strophe mit Waise (*Das Christusbild zu Wittenberg* S. 100) und zweimal für das vaterländische Lied die siebenzeilige Strophe eines Wallfahrtsliedes |:4a∨+4b:|4W∨+4c+4c (S. 243. 326). Dass Goethes S^{änger} zwischen Luther und Wetzel vermittelt hat beweist der Inhalt des *Spielmann* und die Melodieangabe bei *So zündet an den wackern Brand*.

Den rechten Gegensatz zu den Letztgenannten bilden die Lyriker

¹⁾ Liederbüchlein der Mittwochsgesellschaft Heft 2 Berlin 1827 und Gubitz Gesellschafter 12 Sept. 1827.

innerlicher Sprachmelodik, Brentano, Heine, Eichendorff, wie auch die obengenannten Wilhelm Müller und Lenau. Doch findet sich zufällig oder aus besondern Gründen die Form auch bei ihnen. Brentano stimmt einmal im Romanzenton *Es war ein frommer Ordensmann* wirklich die Lutherstrophe an (*Das Waldvögelein*, die Waise als Refrän. Ges. Schr. I 235). Einigermassen verwandt ist noch das Lied, welches die Märchen einleitet *Nun gute Nacht mein Leben* (|:∪3a∪+∪3b:|∪3c∪+∪3c∪+∪2W Ges. Schr. II 436). Die wenigen andern Gedichte, deren Strophe siebenzeilig ist, sind jedoch nicht auf 4+3 angelegt (I 161. 459, II 48 s. unten).— Das einzige Gedicht, in dem Heine den Siebenzeiler baut, ist der absichtlich im Romanzenton vorgetragene Prolog des Lyrischen Intermezzo's *Es war 'mal ein Ritter trübselig und stumm*, bis auf den letzten Reim im Schema von Goethe's Todtentanz, und mit diesem der Lutherstrophe fernstehend. — Unter Eichendorffs freien Strophenbildungen finden sich natürlich auch einige Siebenzeiler, aber die straffe Gliederung 4+3 widerstrebt ihm durchaus. Ich wüsste nur das Jugendgedicht *An die Meisten* zu nennen, das sie aufweist (Werke 1864 I 380). Man täte der Form von *Der Schalk* (I 453) Unrecht, wenn man sie als |:4a∪+4b:|4a∪+4a∪+4b schematisieren wollte, es ist vielmehr ein sanftwogendes Auf und Ab mit stets schwankenden Cäsuren, unfassbar für jede Schablone. So ist auch die absichtlich derbe Strophe *Mein Schatz das ist ein kluges Kind* in dem Jugendroman *Ahnung und Gegenwart* (Kap. 18) keineswegs |:∪4a+∪3b∪:|∪4a+∪4a+∪3b∪, sondern unteilbar bis auf die beiden letzten Verse die zusammengehen. Und bis in das Reimgeflecht dringt die unendliche Melodie des Silberplätscherns in Versen wie *Der Abend, Begegnung, Verschwiegene Liebe* (I 271. 490. 505) z.B.:

Schweigt der Menschen laute Lust:
 Rauscht die Erde wie in Träumen
 Wunderbar mit allen Bäumen,
 Was dem Herzen kaum bewusst,
 Alte Zeiten, linde Trauer,
 Und es schweifen leise Schauer
 Wetterleuchtend durch die Brust.

Mit solchen Versen verschwebt der Siebenzeiler wie jede andre Form in's Körperlose. Und damit hat auch diese Untersuchung ihr Ziel erreicht. Denn wenn auch in der folgenden Zeit noch

Gruppen wie die Münchener um Geibel, oder Einzelne wie Th. Storm und Liliencron sich wieder körperlicher äusserten, so hat sich doch der Weg, der zum Neuland deutscher Lyrik, zu Stefan George, Hoffmannsthal, Arno Holz u.a. führt, mit erneuter Entschiedenheit von jenen Sprachgebilden weggewandt, die für sie dem grossen allgemeinen Leierkasten angehören.

Geibels Siebenzeiler wie *Morgenwanderung*, *Herbstklage*, *Mene Tekel* werden einer Darstellung dieser Zeit vielleicht als Musterbeispiele dienen wie das alte Schema der Lutherstrophe durch spielende Rhythmisierung modernen Pulsschlag bekommen konnte. Doch wird man dabei nicht zu übersehen haben dass durch doppelte Senkungen auch sonst, besonders im frischen Lanzknechtton Scheffelschen Blutes, eine ähnliche Befreiung stattgefunden hat:

Der schönste Knab', die süsseste Maid,
 So hiessen sie in der Runde.
 Sie sahn sich in blühender Jugendzeit,
 In lichter Maienstunde;
 Sie tauschten Herz um Herz sofort,
 Sie war sein Schatz, er war ihr Hort,
 Roland und Hildegunde.

Müller von Königswinter.

Übersichten

1. Die Lutherstrophe mit Waise

a) als Form der romantischen Romanze. Neben den besprochenen Meistern dieser Dichtart, Goethe, Uhland, Chamisso, Schwab, Simrock, Arndt sind für ihr soziales Leben die Nachahmer bezeichnend, wie man sie in den Sammlungen der Zeit findet. So O e b e c k e's *Heinrich und Bertha*, R a p p a r d's *Kaiser Maximilian* in Simrock's Rheinsagen oder W e t z e l's *Spielmann* in Hub's Balladen und Romanzendichtern. Als redendes Beispiel sei P l a t e n's *Vergissmeinnicht* 1813 herausgehoben, worin dieser sechzehnjährig, also wirklich im Zustand charakterloser Minderjährigkeit, zum einzigen Mal solchen Inhalt in solcher Form repetierte und damit absolvierte. Und ein ebensolches Schulexercitium ist der *Minneberg* 1807 des fünfzehnjährigen August Mayer (s. K. Mayer

Uhland u. s. Freunde II 34, über den Dichter s. Goed. VII 229). Auch Hebbel verwendete die Lutherstrophe zur Romanze fast nur in seiner Vorzeit. *Todestücke* 1832, *Des Königs Jagd* 1833, *Wiederssehen* 1836, *Eine Hinrichtung* 1841 verwarf er später selbst; nur *Nachts* 1834 und *Das alte Haus* 1834 (welches Uhland belobt hatte) nahm er in seine Sammlung auf (Werke her. R. M. Werner VII 76. 85. 134. 184, VI 204. 266; einige andere Siebenzeiler s. VI 170. 196. 229, VII 82). Als Beispiel künstlerischer Rückständigkeit kann A. Bube's *Goethe und der Magnat* (Cosmar's Athenäum 1837 S. 9) gelten.

b) als gesellschafftliches Lied. In Kirche, Feld und Kneipe mit Orgel-, Kanonen- und Klavierbegleitung erklingt die alte Weise in alt und neuen Texten. Die besprochenen von Arndt, Körner, Schenkendorf gehören der Weltgeschichte an. In den stilleren Familienkreis versetzt uns Mahlmann's Weihnachtslied *Als unser Herr zur Erde kam* (Gedichte Reclam S. 96) und Gottwalt's *Bei der Leiche eines Vollendeteten* (Frauentaschenbuch 1817). Als Seltenheit dass auch intimeres Gefühl sich in dieser Form ausdrückt sei A. v. Schlippenbach's *Myrtenreis* genannt, das übrigens doch durch die doppelten Senkungen in der Weise und durch die Reimkünstelei c = a individualisiert ist (Deutscher Musenalmanach 1833). — Ein Flüchtling aus dieser Gruppe ist das Studentenlied *O alte Burschenherrlichkeit*. Der Text ist 1825 in der Lutherstrophe gedichtet, wie man noch heute in den beiden letzten Strophen sehen kann. In den ersten vier Strophen bestand die Schlusszeile $\sim 3W \sim$ gleichmässig aus den Worten *o Jerum, Jerum, Jerum*. Das eigentliche Leben des Gedichtes begann erst, als es sich ca. 1842 mit der freigewordenen achtzeiligen Melodie eines älteren Liedes verband. Da erst wurde zur Füllung der Melodie dem *o Jerum, Jerum, Jerum* das *o quae mutatio rerum* hinzugefügt und in den beiden letzten Strophen die siebente Zeile als achte wiederholt (s. Commersbuch her. M. Friedlaender).

c) Als Travestie, Bänkelsang. So kommt die Lutherstrophe nun wohl kaum mehr vor. In den Biedermaier-, Scharnmaier- und dergleichen Gedichten wie sie die Kommersbücher und vor allem die Sammlung, Deutschlands Leierkasten' führen, herrschen andre Strophen, besonders der einfache Vierzeiler. Auch in Rebiczeks Sammlung, Der Wiener Volks- und

Bänkelsang 1800—1848' (Wien u. Leipzig o. J.) kommt kein Siebenzeiler vor. Einige Reste sind bei Körner, Simrock, Wackernagel angeführt, auch Mörike's humoristisch gewichtige Gratulation *Dem Senior der ersten Uracher Promotion* (Werke, Hesse III 96) darf hierher gerechnet werden. Das bekannte Ulkgedicht *Nach Italien, nach Italien, möcht ich Alter jetzt einmaligen* in Deutschlands Leierkasten beruht auf 2×3+Refrän.

2. Die Waise als Refrän

Es wurde schon oben angedeutet dass der Schlusszeile der Terzine mit der unerwarteten Pause hinter sich, gerade wie dem Schluss des Pentameters innerhalb des Distichons, die Kraft innewohnt eine epigrammatische Pointe auszudrücken. Diese Eigenschaft führte folgerichtig dahin — oder insofern in der Schlusszeile der alte Adonis steckt, dahin zurück — dass sie in der Richtung zum Refrän auswuchs. Und in der Tat beobachten wir bei ihr alle Stadien des Refräns, von dem syntaktisch eingegliederten, der bloss aus einem gleichen Endwort besteht, bis zu dem freien Vollvers, der sich gänzlich aus dem Satzgefüge herausgelöst hat und nur den Ton angiebt, auf den das Lied gestimmt ist. Auf diesem Wege liegen allerlei lustigwirksame Pikanterien. Das Einmünden von Heterogenem in einen prägnant gefassten Erfahrungssatz ist ja das eigentliche Reizmittel des modernen Couplets; je raffinierter, je gewagter die Koppelung der beiden, desto elementarer die Wirkung auf die Teilnehmenden als Spannungslösung. Da der Siebenzeiler diese Lösung im ungeraden Vers bringt, fordert er die Teilnehmenden auch rhythmisch heraus mit in die lösenden Worte auszubrechen oder den Rundreim kräftig mitzusingen. Im letzteren Fall freilich wird der Siebenzeiler dabei mindestens zum geraden Achtzeiler ergänzt.

In Goeth's Rattenlied 1774/75 ist es die stehende Vergleichung *„Als hätte sie Lieb im Leibe“*, die auf die fließenden Momente der Handlung angewandt den Refrän bildet; die gebräuchliche Melodiewiederholt diesensiebenten Verseinfach als Chor. Besonders geeignet zum Refrän ist das Motiv einer allrettenden Phrase; so benutzen Brentano (*Das Waldvögelein* Ges. Schr. I 235 Lutherstrophe) und Simrock (*Das Ave Maria* Deutscher Musenalmanach 1839 |:~4a~+~4b:|~4c~+~4c~+~3~) im Legendenton das

Gegrüsst seist du Maria. R ü c k e r t nimmt in einem Trutzlied Blücher's Ehrendoktorat aufs Korn und lässt die Schlusszeile von stets anderer Seite in die Worte *Doctor Juris* münden (Blücher 1815 nr. 1 Werke I 174 |:υ4a + υ3bυ:|υ3c + υ3c + υ3υ) und zur selben Zeit braucht er sie in einem Trinkspruch auf Blücher und Wellington um dreifach sein ‚Hoch‘ zusammenzufassen (Nachlese I 13). P l a t e n setzt in einem politischen Zeitgedicht ein Faktum *Der König tanzt in Moskau* höhnend viermal in Gegensatz zu dem Wohl und Weh des Vaterlandes (Polenlieder 1832 leise an *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir* anklingend). Das tiefste Wesen des Refrāns erfasste J. M o s e n in seinem Liede vom *Sandwirth Hofer*, indem er den Einzelfall in jedem Einzelmoment in den Glorienschein vom Land Tirol stellte; nicht zum wenigsten diesem refrānartigen Strophenschluss verdankt das Lied seine breite Volkstümlichkeit. Die Melodie in welche das Gedicht gezogen wurde, hat freilich seine Strophenform erweitert indem die 7te Zeile schon im Solo zweimal gesetzt und dann in dieser Verdoppelung vom Chor wiederholt wird (D. Musenalmanach 1833 |:υ3aυ + υ3bυ:|υ4c + υ4c + υ3; über die Melodie s. Kossmann, Der deutsche Musenalmanach 1833—1839. S. 36). Zu dauernder Beliebtheit in Studentenkreisen hat der Refrān auch D r i m b o r n's Lied vom *Kaiser Wenzel* verholfen; hier werden sechs Trinkgedanken *beim Königsstuhl zu Rhense* lokalisiert (D. Musenalmanach 1836 Lutherstrophe. Die Melodie wiederholt die Schlusszeile). — So hat die Weise der Lutherstrophe noch manchemal als Refrān die Aufgabe des *Frappez toujours* erfüllt z. B. polemisch in K. v. T h a l e r s *Lied vom Peterspfennig* (Gegen Rom. her. E. Scherenberg Elberfeld 1874 S. 101), als Wahrheitspruch *Vergänglich ist die Liebe* (H. Tiro, Herbstfäden D. Musenalmanach 1835) und *Es ist die alte Leyer* (G. Schulz D. Musenalmanach 1836), oder lyrisch *Treulieb bist gar so weit* (F. R. H e r r m a n n Frauentaschenbuch 1821) oder rein musikalisch übermütig überflüssig *Die Königin von Spanien* (L. Braunfels D. Musenalmanach 1836).

Nur innerlich, syntaktisch überhaupt nicht mit der Strophe verbunden ist der Refrān *Dem Herrn allein die Ehre* in Körner's Lied zur feierlichen Einsegnung des preussischen Freicorps. Hier hat der Dichter sein geistlichpatriotisches Chorlied bewusst an den alten Choral *Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut* angelehnt, der

ebenso selbständig den Refrän *Gebt unserm Gott die Ehre* hat. Körner giebt zwar als Weise an *Ich will von meiner Missethat*, das gewöhnlich auf die Melodie *Aus tiefer Noth* gesungen wird; doch das widerspricht nicht, denn *Sey Lob und Ehr* hat keine Melodie und Körner kann daher ganz wohl beide Lieder auf dieselbe Melodie gesungen haben, gehen doch die Weisen der Lutherstrophe vielfach durcheinander.

3. Siebenzeiler mit eingereimter Schlusszeile

a. Die Lutherstrophe. In der Lutherstrophe ist der Rückfall der Waise in einen Schlussreim jederzeit möglich, wie der einer Züchtung in die Grundform. Wer die Kraft der Waise nicht kennt kann sie als Willkür empfinden und aufgeben. Andererseits kann ein Reimlustiger die ungerade Schlusszeile bei voller Wahrung ihrer rhythmischen Wucht in die Strophe einreimen. So soll das Studentenlied in *Zacharias Werner's Luther I 3* natürlich Luther's Strophe sein und ist es auch trotz Reim:

Der heil'ge Vater treibt's zu bunt,
 Er will uns schier kuranzen.
 Vernunft soll wie ein Pudelhund
 Nach seiner Pfeife tanzen;
 Doch brave Pursche prellt man nicht,
 Wir lachen ihm ins Angesicht
 Und seinen Pfaffenschranzen.

Dasselbe gilt für *Fr. Schlegel's Gelübde* (s.o.). Bei solchen aus dem Gesang heraus konzipierten, also wurzelechten Liedern wirkt auch beim stillen Lesen die Kraft der zu Grunde liegenden Melodie noch mit. Bei den Deklamationsversen bleibt dem subjektiven Empfinden und Können des Lesers und Vorlesers so viel überlassen dass nur feinste Analyse zu einer objektiven Beurteilung führen kann. Den Dichter selbst schalte ich aus, denn was sein inneres Ohr empfand geht uns nur an, insofern er es geäußert hat; über den Vortrag seines Gedichtes hat er gewöhnlich kaum mehr zu sagen als ein anderer: Ritter Toggenburg von Schiller in breitem Schwäbisch vorgetragen würde Lachen erwecken.

So wird es schwer sein zu entscheiden ob *Arndt* in *Des Knaben Wiegenlied* 1813 und in *Rückblick* 1825 (Gedichte 1860 S. 251. 374), *Rückert* in *Die verzauberte Jungfrau, Der Bach*

und die Blume, Das Wasserschloss (Werke II 267. 497, Nachl. II 163), Schwab in *Die seltene Kur, Der Riese von Marbach* (Gedichte Reclam S. 355. 248), Mörike in *Mein Fluss, Nimmersatte Liebe* (Werke Hesse II 42. 48) mit der Einreimung des Schlussverses ein Anderes bezweckten als sie in ihren Lutherstrophen mit Waise bildeten oder nicht; und solches noch mehr bei geringeren Künstlern wie Förster(?) *Trost in der Ferne* (Sängerfahrt 1818 S. 150), Daxenberger in seinem *Minnesinger* (D. Musenalm. 1835) oder S. Ch. Pape in seiner Schauerromanze *Der Jäger* (Ignaz Hub 1846 S. 278).

Da freie Senkungen den Charakter dieser Strophen häufig durchaus verändern seien einige Beispiele hier abgesondert zusammengestellt: Körner *Schreckenstein und Elbstrom*, Arndt *Der Blumenknabe* 1809, Heine *Prolog zum lyrischen Intermezzo*, Anastasius Grün *Ein Schloss in Böhmen* (Werke Hesse II 200), Rückert *Aussichten* (Werke VII 332) und mit kleiner Abweichung Arndt *Der Freudenklang* 1813.

b. Marienstrophe (s. oben S. 38). Das ein oder andre Lied dieser Strophenform mag noch hier oder da gelebt haben, jedenfalls trat das schlichtinnige Marienlied *Ich weiss ein maget schone*, wenn auch grausam verstümmelt, durch den Abdruck im Wunderhorn 1805 der Gegenwart wieder nahe. Kurz darauf erschien in der Zeitung für Einsiedler 14 Mai 1808 das ebenso einschmeichelnde *Lied des Golo* vom Maler Müller (vermutlich schon 1778 gedichtet s. Briefe an Tieck I 202):

Mein Grab sei unter Weiden
 Am stillen dunkeln Bach,
 Wenn Leib und Seele scheiden
 Lässt Herz und Kummer nach.
 Vollend' bald meine Leiden,
 Mein Grab sei unter Weiden
 Am stillen dunkeln Bach.

Die Strophe ist zu natürlich als dass Übereinstimmung Abhängigkeit einzuschliessen brauchte. Solche soll denn auch für die folgenden teilweise recht anders gestimmten Gedichte keineswegs behauptet werden. Rückert s.o.S. 82; Krug von Nidda *Feenliebe* nr. 5 (Minerva 1823), Wolfgang Müller v. Königswinter *Getrennte Liebe* (Junge Lieder 1841 S. 38), K. Gutzkow *Die Glocke* (Wolff, Dichter d. Gegenwart

S. 140). Mit kleinen Abweichungen: *Wetzel Christusbild zu Wittenberg* (s. o. S. 86), *W. Hensel Notburga* nr. 5 (Sängereinfahrt S. 46), *J. Koch Charfreitag* (Wolff, Dichter d. Gegenwart S. 6), und mit willkürlichen Senkungen und refränartiger Schlusszeile *Gruppe's* durch Löwe so bekannt gewordene *Begegnung* (*Die Treppe hinunter geschwungen*).

c. *Daphnisstrophe* (s. oben S. 61). *Rist's* Gedicht, nach welchem ich die Strophe benannt habe, wurde 1794 von A. G. Meissner aufs Neue bekannt gemacht (in seiner Zeitschrift *Apollo* s. *Goed* VI 702, abgedr. Werke V 351), 1802 erschien *Novalis'* Heinrich von Ofterdingen und in ihm das oben genannte *Lied der Zulima* in dieser Strophe, und 1807 gab Büsching in seiner Volksliedersammlung das *Lied Vater ist denn nicht erschaffen*, das dieselbe Form hat, nach zwei fliegenden Blättern heraus. Das Muster ist also wenn man will für die folgende Zeit gegeben, es bleibe aber doch dahingestellt in wie weit hier wirkliche Zusammenhänge bestehen. Ich habe die Strophe in folgenden Gedichten wiedergefunden: *Rückert Bitterkeit* (Werke VII 134; vgl. Nachl. I 38 und mit doppelten Senkungen V 20, VII 333, Nachl. II 587). — A. v. *Stägemann, Unsre Zeit* 1820 (Wolff, Poet. Hausschatz). — *Simrock S. Materns Erweckung, Der junge Veteran* (Ged. 162. 82). — *G. Rapp, Des Fremdlings Tod* (D. Musenalmanach 1833). — *L. Bechstein, Ruhe* (Wolff, Poet. Hausschatz). — Mit leichten Varianten: *Wetzel Nun so ist die Glut entbronnen, Ernte Danklied* (Ged. S. 243. 326).

d. Die *Gaudeamusstrophe* |4a+3b~|4c+4c+3W(b)~. Weder im Minnesang noch bei den Vaganten belegt (*Carm. bur.* 102 ist achtzeilig, 102^a vorwiegend jambisch); sehr nahe kommen die Choräle *Das ist meine Freude hier* und *Flügel, Flügel, Flügel her*. Von Volksliedern ist wohl nur *Bald und jählings kommt's mich an* (s. S. 62) älter als Günthers deutsches *Gaudeamus* (S. 65). Späteres: *Hagedorn An den Schlaf* und *Herders* Nachbildung desselben (S. 76); *Fr. Brun Lieblich strahlt der Abendthau* (Mel. J. A. P. Schulz, Mildheim. Lb. 1817 nr. 406). *Goethes Generalbeichte* (S. 75), drei Lieder von *Langbein* (S. 77) und *Lasst der kurzen Lebenszeit* (Mildheim. Lb.

nr. 433) gehören zum Gaudeamus. — C. Reinhold, *Im Walde* (Wolff, D. Dichter der Gegenwart S. 70).

e. Individuelle Bildungen

: 3a + ∪3b ∪: 3c ∪ + 3c ∪ + ∪3b ∪	Arndt, <i>Der Schäferin Klage</i> . Ged. S. 52 (2 silb. Senkungen).
: ∪3a + ∪3b ∪: ∪4c + ∪4c + ∪3b ∪	Arndt, <i>Sehnsucht</i> S. 347 (teilw. anapästisch).
: 3a ∪ + 3b ∪: 3c ∪ + 3c ∪ + 4b	Rückert, <i>Abends wo im Zimmer</i> I 558.
: ∪4a + ∪3b ∪: ∪ ∪2c + ∪ ∪2c + ∪3b	Zimmermann, <i>Verlust</i> . DMA 1833 (2 silb. Senkgen., 2ter Stollen ∪4b)
∪3c + ∪3c + ∪3b	Arndt, <i>Frühlingslied</i> . Ged. S. 52 (anapästisch).
∪3c ∪ + ∪3c ∪ + ∪3b	J. Mosen, <i>Das Feenbad</i> . DMA. 1833.
∪4c + ∪4c + ∪3b	Fouqué, <i>Romanze v. d. 3 Rosen</i> . Hub S. 317 (daktylisch).
: ∪4a + ∪3b ∪: ∪3c ∪ + ∪3c ∪ + ∪4a	Schwab, <i>Der Glockenklang</i> . Ged. S. 279.
: 4a + 4b ∪: 4c + 4c + 4b ∪	Rückert, <i>Kinderlied v. d. gr. Sommervögeln</i> II 411.
: 4a ∪ + 4b ∪: 3c + 3c + 4b	Wackernagel, <i>Osternacht</i> . Ged. S. 380.
: 4a ∪ + 4b ∪: 4c ∪ + 4c ∪ + 3b ∪	Schenkendorf, <i>Nach Steinmar</i> r. (!) Ged. S. 39.
: ∪4a ∪ + ∪3b ∪: 4c + 4c + ∪ ∪3b ∪	Rückert, <i>Der Vater</i> . II 247.
: ∪4a ∪ + ∪4b ∪: ∪4c ∪ + ∪4c ∪ + ∪4b	Rückert, <i>Die Gottesmauer</i> . I 164 (Aufgesang daktylisch).
∪4a + ∪4b + ∪4b + ∪4a ∪4c + ∪4c + ∪4a	Wackernagel, <i>Abendopfer</i> . Ged. S. 335.
: ∪5a + ∪3b ∪: 5c + 5c + ∪ ∪ ∪ ∪ — b	Reinick, <i>Du bist die Sonne</i> . DMA 1833.
: ∪5a ∪ + ∪4b ∪: ∪4b + ∪5a ∪ + ∪4b	Arndt, <i>Das Gespräch</i> . Ged. S. 62.
: 5a ∪ + 5b ∪: 5c ∪ + 5c ∪ + 5b	Rückert, <i>Neue Lieder</i> 2. Nachl. I 90 (doppelte Senkungen).
	Nonne, <i>Unsterblichkeit</i> (Wolff, D. Dichter d. Gegenw. S. 9).

4. Die Terzine einreimig

Die Terzine in der Gestalt von drei gleichen Reimen kommt bei den Minnesinger seit der frühesten Zeit auffallend häufig vor: Reinmar MF 172₂₃. 173₆. 174₃. 183₃₃. 201₁₂. 203₁₀. — (Heinr. v. Morungen MF 137₁₀?). — Hartman v. Ouwe MF 216₁. — Walther v. d. Vogelweide. XVII₃₁. 14₃₈. 59₃₇. 102₂₉. 110₂₇. — Neidhart 20₃₈. 48₁. 102₃₂, hs. c 129. — Ulrich v. Lichtenstein, Lachmann S. 18. 125. 416. 434. — 6 Otte v. Brandenburc 2. 5. — 7 Marcgr. Heinrich v. Mizen 1. — 14 Otto v. Botenlouben 1. (3). 5. 6. — 17 Gotfrit v. Nifen 2. — 19 Werner v. Hornberc 6. — 24 Heinrich v. Sax 3. — 29 Werner v. Tiufen 4. — 39 Hesse v. Rînach 1. 2. —

48 Ulrich v. Singenberg 15. — 67 Suonegge 3. — 73 Kristan v. Lupin 1. — 81 Hornberg 2. — 125 Hadloub 42. — 132 Frauenlob, Lied 2. — Wizlav nr. 7. 8. — Carm. bur. 51. — HMS III 468^r Strophe 8—10.

Von den älteren Volksliedern haben diese Form: *Den liebsten bulen den ich han.* — *Kehr wieder Glück mit Freuden.* — *Ey wie so gar freundlich lieblich.* — *Ich weiss ein schön Jungfräulein zart.* — *Freu dich du werde Christenheit.* — *Freu dich tochter von Syon.* — *O lieben Kint der Christenheit.* — *Als Gott am Creutz erstarb.*

Von den protestantischen Chorälen: Ringwaldt's Tischlied „*Singen wir aus Herzens Grund*“ mit seiner Sippe (Freylinghausen Ges. nr. 1543. 1109. 1267). — *Ach wie wichtig und untüchtig* (nr. 452). — *Jesus ist der beste Freund* (nr. 125). — *Mein Jesu du bist meines Herzens Freude* (nr. 432).

In der späteren Kunstdichtung immer seltener: *O p i t z Tugend ist der beste Freund.* — *H a r s d ö r f f e r's* Klage *Sobald die Sonne stehet*, ein Unikum in Monotonie |:~3a~+~3b~:|~3c~+~3c~+~3c~ (Erlach Volkslieder III 334). — *S i m o n D a c h* dreimal (Oesterley S. 97. 360. 405). — *H o f f m a n n s w a l d a u* *Wer auf Schwüre bauet* (in Neukirch's Sammlung I 396). — *G ü n t h e r, Die Selbstzufriedenheit, An Doris* (Ged. S. 292. 343). — *H a g e d o r n, Unverdiente Eifersucht* (III 69). — *P i t s c h e l, Lob des Wassers* |:4a~+4b~:|4c~+4c~+4c~ (Schwabe's Belustigungen 1741 I 402). — ? *Daphnen muss die Schönheit krönen* in genau derselben Form (Ramler, Lieder der Deutschen 1766 S. 186). — *M o r i t z E n g e l, Die Zeiten Freunde sind dahin* (s. Goed VI 364) in der Melodie von J. G. Neumann |:~4a~+~3b~:|~4c~+~4c~+~3c~ scheint beliebt gewesen zu sein, denn auf diese Melodie sind gedichtet ein Trinklied von *K l a m e r S c h m i d t* 1788 (Werke I 349) und ein Gesellenlied ((s. Mildheim. Lbch nr. 409. 633). — *V o s s, Pfingstreiben, Der Freier, Gastmahl, Der Lindenplan, Die Vierzehnjährige* (Werke IV 236. 239, V 89. 100. 144).

Der Geschmack wendete sich ganz davon ab. *E i c h e n d o r f f* baute einmal in einem Jugendgedicht *An die Meisten* (Werke I 380) |:4a~+4b~:|4c~+4c~+4c~, worin die Monotonie der wie ein Landregen fallenden Trochäen höchstens durch die fortwährenden Fragen und Ausrufe erträglich gemacht wird. *R ü c k e r t* hat einmal ebenso trochäisch |:4a~+4b~:|5c~+4c~+5c~ (*Die*

abgestreifte Ahre Werke II 262). Am interessantesten ist Uhlands zweimaliges Experiment die Form |:~3a~+~3b:| ~3c~+~3c~+~3c~ für romantisch-mittelalterliches Empfinden zu benutzen: zuerst 1808 für das wunderliche Gedicht *Fräuleins Wache* ¹⁾, dann 1812 für *Jungfrau Sieglinde*. Auch hier wirken die drei weiblichen Versschlüsse der Terzine lähmend, und haben denn auch keine Nachahmung gefunden. — Ein paar andre isolierte Fälle sind: W. v. Schütz, *Wehklage in der Unterdrückung* |:~4a~+~4b:|~4c~+~4c~+~4c~ (Frauentaschenbuch 1818). — G. Pfizer, *Der Tempelbau* |:~4a~+~4b:|~4c~+~4c~+~4c~ (Gedichte 1831 S. 158) und in seinen *Liedern aus Rom* |:~4a~+~3b:|~4c~+~4c~+~4c~ (D. Musenalm. 1836 S. 373).

5. Die Waise in der sechsten Zeile

Diese Form lässt mehr als jede andere die siebenzeilige Strophe als eine sechszeilige mit verdoppelter Schlusszeile empfinden. Sie nimmt im Text die beliebte Wiederholung des Schlussverses vorweg. Sie ist denn auch bei den Minnesingern so häufig, dass Formen wie |:~4a~+~4b:|~4c~+~4W+~4c~ oder |:~4a~+~4b:|~4c~+~4W+~4c~ oben als allgemeingiltige ohne Eigentumsrecht festgestellt werden konnten. Günther von dem Vorste hat fünf seiner sechs Töne in dieser Reimordnung. In der folgenden Zeit gehörten ihr beliebte und produktive Töne an, es sei nur an *Weine herze weinent ougen, Ich kam für liebes Fensterlein, Wach auf mein Herzens ein Schöne* und vor allem an *Es ist ein ros entsprungen* und an die *Tageweis* erinnert. Letztere, deren Verbreitung im lyrischen, historischen und geistlichen Lied oben dargelegt worden ist, wird im 17ten und 18ten Jahrhundert seltener (s. oben S. 61) und stirbt allmählich ab, bis sie in der Romantik als Sprechstrophe wieder auflebt. Uhland geht voran 1806 *Drei Fräulein*, dann: Graf von Loeben 1818 *Der Tanz mit dem Tode* (Försters Sängerefahrt), Schwab 1826 *Die Maid von Bodmann* (Ged. S. 347), Adolf Stöber *Das Münster zu Thann* (Ged. S. 200), E. Sterzing *Das Totenkränzchen* (Wolff D. Dichter d. Gegenwart S. 174), Geibel *Der Lanzknecht* (Neue Gedichte S. 19, ausdrücklich auf Volksweise gedichtet).

¹⁾ Trösteinsamkeit 16 Juli 1808, auf Wunsch seiner Frau 1826 aus der Gedichtsammlung zurückgezogen. Es soll Ironie sein s. Uhlands Briefwechsel 1911 I 84, II 245.

In leichter Variation bauten Wackernagel *Soldatenlieb* und Verzeiht (Ged. 1873 S. 21. 197) und Simrock *Mit Liebchen* (Ged. 1863 S. 29).

Fernab von diesen natürlichen Gebilden, aber mit gleicher Reimstellung, steht die jüngere Titurelstrophe $\cup 3a\cup + \cup 3b\cup | \cup 3a\cup + \cup 5b\cup | \cup 5c\cup + \cup 3W\cup + \cup 5c\cup$, welche Rückert 1839 in seinem *Jung Tristan* hat erneuern wollen (Nachl. I 409 vgl. Beyer, Rückerts Nachg. Ged. 1877 S. 439). Die ältere Titurelstrophe, in welcher der Reim a noch nicht vorhanden ist, benutzt Simrock für sein Gedicht *Sigunens Klage* (Ged. 1844 S. 129).

6. Terzine vorangestellt

Ein herkömmliches 4+3 kann natürlich per contrarium zu einem 3+4 herausfordern. Es wird wohl nicht an älteren Beispielen fehlen, vielleicht ist Carm. bur. 126 eines. Wo nun aber, etwa in der Lutherstrophe, die reimlos ausklingende Terzine einfach mit Haut und Haar vor ihren Vierzeiler gestellt wird, bekommt man den Eindruck einer willkürlichen papiernen Verdrehung, die ahnungslos jedem musikalischen Stropheninhalt Hohn spricht. So Günther's *Als er im Lieben unglücklich war* 1722 $4a\cup + 2a\cup + 4W | :4b\cup + 4c: |$ (Ged. S. 367) und Schenkendorfs *An Ida von der Gröben* 1814 $\cup 3a\cup + \cup 3a\cup + \cup 3W | : \cup 3b\cup + \cup 3c: |$ (Ged. S. 102):

In jenen hehren Tagen
 Hat mich, gleich milden Sagen,
 Dein liebes Bild umschwebt.
 Ich sah dein Antlitz scheinen,
 Ein leuchtendes Panier,
 Vernahm dein stilles Weinen
 Um jenes Schlachtrevier.

A priori wird man dagegen nichts gegen diese Versgruppierung einzuwenden haben, wenn die Terzine in den folgenden Vierzeiler eingereimt ist wie in Seume's *Über Glückseligkeit und Ehre* $\cup 5a\cup + \cup 5a\cup + \cup 5b\cup : \cup 5c\cup + \cup 5b\cup |$ (Werke S. 586); warum sollte der Künstler nicht so aufbauen können? Es ist seine Sache uns seine Weise plausibel zu machen ¹⁾.

Wo der Vierzeiler nicht mehr die gewöhnliche Form $| : a + b : |$ hat verwischt sich das Bild. Man bleibt bei der Empfindung 3+4 je

¹⁾ Ein Lied in der Geharnschten Venus 1666 *Über der Liebsten Tod* hat den Bau $4a\cup + 4a\cup + 4a\cup | 4b\cup + 4c + 4c + 4b\cup |$ (S. 212).

mehr der Vierzeiler der Urform 4×4 nahe bleibt z. B. in Meissner's *Morgensang einer unglücklich Liebenden* 1784 $4a \cup + 4a \cup + 4W | 4b \cup + 3c | 4b \cup + 4c |$ (Werke V 83) oder in Apel's *Das Gottesgericht* $\cup 4a + \cup 3b \cup + \cup 3b \cup | \cup 4a + \cup 4a | \cup 3b \cup + \cup 3b \cup$ mit doppelten Senkungen (Hub S. 225) oder in Jung Stillings Spukballade $\cup 4a + \cup 4a + \cup 4W | \cup 4b + \cup 4b | \cup 4c + \cup 4c |$ + Refrän (Jugend 1779 S. 34, Melodie vom Jahr 1818 s. Böhme Volkstüml. L. nr. 142):

Es ritt ein Ritter wohl über's Feld.
 Er hatte kein'n Freund, kein Gut, kein Geld.
 Sein Schwesterlein war hübsch und fein.
 „Ach Schwesterlein! ich sage dir Adie.
 „Ich sehe dich ja nimmermehr.
 „Ich reite weg, in ein fremdes Land.
 „Reich du mir deine weisse Hand.
 Adie! Adie! Adie!

Je mehr dagegen der Vierzeiler den Charakter einer verlängerten Terzine annimmt, die mit der vorigen reimt, desto mehr hört die Empfindung $3+4$ auf und überwiegt das Gefühl der Zweiteilung. So in Rückert's *Der Schmetterling von 14 Jahren* $4a \cup + 4a \cup + 4b | 4c \cup + 4c \cup + 4a \cup + 4b$ (Auswahl 1847 S. 15) und *Gruss aus der Ferne* $a + a + b \cup | c \cup + c \cup + W + b \cup$ (Werke I 445) oder *W. S mets La Tour d'Auvergne* $4a \cup + 4b \cup + 4c | 4a \cup + 4W \cup + 4b \cup + 4c$ (Gedichte 1840 S. 231), dann aber durchaus bei *Heil dir im Siegerkranz* und seiner Sippe.

7. Andere Strophenbildungen.

Feststehende siebenzeilige Strophen, die nicht aus zweiteiligem Vierzeiler und Terzine bestehen, sind selten, doch gehört eine der verbreitetsten hierher, die — ein immer seltener werdender Fall — auf der Melodie beruht, Carey's Hymne *God save Great George the King*. Die deutsche Umdichtung von 1790 wurde bekanntlich seit 1793 in Preussen als *Heil unsrem König Heil* populär. Neue Texte machten schon Gotter, Sophie Brentano (Mildheim. Lbch 1817 nr. 551. 552 vgl. 553. 555. 729), August Niemann 1796 (Böhme, Volkstüml. L. nr. 547); Beethovens Variationen erschienen 1804; Goethe verfasste 1806 zum Geburtstag der Herzogin ein Lied auf die „allgemein bekannte“ Weise (WA 16₂₁₂ 35₂₄₆). In den Freiheitskriegen mehren sich die Gelegenheitstextunterlegungen, so Brentano's *Blücher* (Werke

II 48), M a h l m a n n's *Am Jubelfest des Vaters, Sachsenlied* (Gedichte Reclam S. 78. 103), K l a m e r S c h m i d t's *Preussengesang 1814* (Werke I 463), F o l l e n's *Brause du Freiheitssang* 1817; und zunehmend so weiter bis in unsre Tage. Der Bau dieses Tones ist ein erweiterter zweiteiliger Sechszweiler. Einer dreiteiligen ersten Periode



erwidert eine vierzeilige



Vorgebildet ist diese Form schon in Gedichten wie dem geistlichen Badelied des 15ten Jahrhunderts *Woluf im geist gon Baden* (Wack. II nr. 821 Str. 2—7):

Der herbst und ouch der meye
hand hie krafft manigerleye
Uss gottes gnodenrich:
Wer sich purgiert mit ruwen
und hat in gott getruwen,
wil er sin leben ruwen,
der lebet ewiklich.

oder dem singsamen *Wächtelein* des 17ten Jahrhunderts (Ditfurth Volks- u. Ges. lieder nr. 6):

Einsmals scheint mir die Sonne
Ich ging nach Freud und Wonne
Spazieren durch den Wald:
Da hört ich lieblich singen,
Sich hin und wieder schwingen,
Die klein Waldvögelein springen,
Sie sungen jung und alt.

Aus jüngerer Zeit sind verwandt aber im Einzelnen abweichend G. D ö r i n g's Liebesklage *Auf grünen Matten*, die nach einem alten Volkslied gedichtet sein will (Erlach III 502) und M a h l m a n n's *Weg mit den Grillen und Sorgen* 1797 (in allen

Sammlungen). Ob das im Wunderhorn nach einem fliegenden Blatt abgedruckte Lied *Nichts kann auf Erden* älter, oder aber schon auf die Melodie gedichtet ist weiss ich nicht.

Umgekehrt steht die viergliedrige Periode vor der entsprechenden dreigliedrigen in M a h l e r M ü l l e r's Freudenlied *Auf ihr muntern Brüder* $3a\cup + 3a\cup + 3a\cup + 3b|3c\cup + 3c\cup + 3b$ (Voss. Musenalm. 1776, Werke II 396) und in H e r w e g h's *Rheinweinlied* $\cup 4a + \cup 4a + \cup 4a + \cup 3b\cup | \cup 3c + \cup 3c + \cup 3b\cup$ (Gedichte eines Lebendigen 1841 S. 36).

Es werden sich wohl alle Kombinationen der Siebenzahl belegen lassen, selbst als ganz natürliche Strophenformen, ohne dass sie es doch zu einem Eigenleben gebracht hätten.

So $5+2$, wobei der Fünfzeiler wieder als $2+3$ oder $3+2$ erscheinen kann. Ersteres ist lebhafter, vorwärtstreibender und darum natürlicher, häufiger. *Der hypochondrische Pluto* aus Schiller's Anthologie wurde oben besprochen; zwei Gedichte von Schiller's Jünger T h. K ö r n e r zeigen bei andern Versen und andrem Charakter dieselbe Struktur: *Das Wunderblümchen* in den Knospen, und dann im vollen Sturm doppelter Senkungen daherbrausend *Lützow's wilde Jagd*, beide im Schema $a+b|a+a+b|c+c$; und ebenso K. F ö r s t e r s *Der Knabe und das Mädchen* (Sängerfahrt 1818 S. 146) vgl. P a p e's *Die Schäferin vom Lande* (Wolff's Poet. Hausschatz S. 599). — Für die zweite Möglichkeit, dass der einverlebte Fünfzeiler als $3+2$ erscheint, weiss ich nur einen zweifelhaften Beleg. Wenn G r i l l p a r z e r's Gedicht *Napoleon* 1821 überhaupt einen lebenden Rhythmus hat und nicht ganz auf ein papiernes Schema gebaut ist, so müsste es doch wohl als $\cup 5a + \cup 5b\cup + \cup 5b\cup | \cup 5a + \cup 5b\cup | \cup 5c + \cup 5c$ bezeichnet werden.

Auch die Gliederung $1+6$ kommt vor. B r o c k e s' eingestreute Singstrophe (Ird. V. I 228):

Alle Frucht, die Gott geschaffen,
Ist an Farben und Figur,
Am Geschmack, Geruch, Natur
Wunderbarlich unterschieden.
Lass mich Herr in allen Dingen,
Solche Wunder zu besingen
Und zu rühmen nicht ermüden.

macht freilich den Eindruck der Willkür. Aber wenn A r n d t in dem *Gebet bei der Wehrhaftmachung eines deutschen Jünglings*

jeweils vor den Sechszailer den nicht eingereimten Vers *Betet Männer! denn ein Jüngling kniet* stellt, so ist damit ein musikalischer Effekt beabsichtigt und erreicht. Mit ebenso refränartiger Anfangszeile aber anders gegliedertem Sechszailer baute M ö r i k e *Die Tochter der Heide* (Werke II 55). Anastasius Grün's humoristisches Gedicht *Heimliche Liebe* (D. Musenalm. 1837, Werke II 203) hat eine Weise vor drei Reimpaaren.

Umgekehrt 6+1 führt uns zurück in die Urheimat, wo seit jeher Siebenzeiler erstanden, zur sechszeiligen Volks- und Hymnenstrophe mit dem Adonis als Refrän. In allen Zeiten, in allen Tönen klingt das, dort „*Sancta Maria*“ im Melker Marienlied, da „*Kuckuk, Kuckuk, Kuckuk*“ im Kuckuklied des Wunderhorns (anders bei Erk u. Böhme nr. 881), und seit fast drei Jahrhunderten wird unser aller Lied gesungen (vom Jahr 1637. Erk u. Böhme nr. 2152):

Es ist ein Schnitter, der heisst Tod,
 Hat Gwalt vom grossen Gott;
 Heut wetzt er das Messer,
 Es geht schon viel besser,
 Bald wird er drein schneiden,
 Wir müssen's nur leiden.
 Hüt dich schöns Blümelein!

STELLINGEN.

I.

In Carm. bur. nr. 125 behoort het zevende vers in alle tien strophen niet tot het gedicht. Het zijn willekeurige woorden zonder verband met den inhoud, door iemand toegevoegd alleen om het refrein der melodie — — — — —, — — — — — in woorden uit te drukken.

II.

In „*Der Mond der steht am höchsten*” (Forster, Frische Liedlein III 18, Uhland Volkslieder nr. 86 enz.) moet ook in de eerste strophe, in overeenstemming met de wijs, de sterke interpunctie eerst na het vijfde vers, niet na het vierde, worden geplaatst; dus:

Der mon der stet am höchsten,
dsonn hat sich unterton,
mein feins lieb ligt in nöten,
ach gott, wie sols im gon
in regen und in wind?
wo sol ich mich hin keren,
do ich mein feins lieb find?

III.

In Goethe's *Wahrheit und Dichtung* is in de Weimarausgabe 26, 273¹⁸ ten onrechte het provincialisme „Lasst uns erst in *die* Laube sitzen" veranderd in „Lasst uns erst in *der* Laube sitzen".

IV.

De vroeger door mij geuite onderstelling, dat Goethe aan het slot van Clavigo door een lied van F. Haug, misschien in de compositie van Zumsteeg, beïnvloed zou kunnen zijn (1904 Goethe-Jahrbuch XXV, 218 v.) kan, hoewel zij bijval heeft gevonden (Grempler, Clavigo, 1911), niet worden volgehouden.

V.

Als *Chamisso* het gegeven van het paard van Roeland (*Ariosto* 30 6) toepast op dichtwerken (*Roland ein Rosskamm*) kan een vergelijking van *Victor Hugo* in „La Muse française" (z. herdruk van Mersan II 300) hiertoe aanleiding zijn geweest, hoewel de strekking afwijkt. De overeenkomst daarentegen tusschen *Chamisso's* „Dichters Unmuth" en *Alfred de Musset's* „Nuit de Mai", waarin de Pelikaan-sage op de dichterziel wordt toegepast, moet toevallig zijn.

VI.

Het gaat niet aan in eene geschiedenis der hedendaagsche Duitsche letterkunde, zooals die van Oskar Walzel (1920), *Waldemar Bonsels* ongenoemd te laten.

VII.

Als Dante de hetaere Thais onder de vleiers plaatst (*Inferno XVIII* 127 v.v.), is dit een bewijs, dat hij met zijne plaatsingen niet altijd een ethisch oordeel over de geheele persoonlijkheid bedoelt.

VIII.

Onder de 533 nummers der z.g. Collezione Gioviana in de Uffizi zouden zich, naar de door E. Müntz (*Mém. de l'Acad. d. Inscr. et B. Lettres* 1901) en mij (*Giovio's Portraitsammlung* u. Tobias Stimmer, *Anz. f. Schweiz. Altertumskunde* 1922) opgedane ondervinding, zoo weinig copieën uit de verzameling van Giovio bevinden, dat het van belang zou zijn systematisch te onderzoeken, welke van deze schilderijen copieën uit die verzameling kunnen zijn en van welke het tegendeel valt te bewijzen.

IX.

Onder de portretten van *Cornelis Troost* moet worden geregistreerd en zoo mogelijk teruggevonden of geïdentificeerd het portret van *Willem van der Hoeven*, tooneelspeler, schrijver en kroeghouder te Amsterdam (z. Kossmann, *Nieuwe Bijdragen* 1915 blz. 117), geschilderd vóór 1724. Het getuigenis van Campo Weyerman is in dit geval bij uitzondering volkomen betrouwbaar.

X.

Voor de kennis van het Nederlandsche volkslied is het noodzakelijk, dat er een systematische verzameling

en registreering der als „voysen” aangegeven liederen ondernomen wordt; dit is echter zonder medewerking der regeering niet uitvoerbaar.

XI.

Het individu is een deel en tegelijk een specimen van een empirisch superindividu (zijn *genus*), dat een eigen levensloop en levensinhoud heeft. Dit superindividueele leven uit zich overal, waar het individu zich niet door een persoonlijke wilsdaad van het geheel heeft afgescheiden. Deze voorstelling dient een grondslag te vormen bij elke beschrijving van sociale ontwikkelingen, dus ook in de kunst- en litteratuurgeschiedenis.

XII.

De leesstof voor de moderne vreemde talen aan de gymnasia dient in zooverre te worden voorgeschreven, dat de leerlingen — zonder systematische geschiedenis der letterkunde — daardoor een inzicht krijgen in de hoofdverschijnselen der verschillende litteraturen en in die werken, die ook tot de voorgeschiedenis van het Nederlandsche leven behooren; met dien verstande echter dat geen leeraar tot het volgen van een bepaalden kanon verplicht worde.
