

LITERATURWISSENSCHAFTLICHES JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER GÖRRES-GESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON HERMANN KUNISCH

NEUE FOLGE / ZWÖLFTER BAND

1971



D U N C K E R & H U M B L O T / B E R L I N

rückt, und hierbei dürfte mit Stackmanns Neubearbeitung von Bartschs Ausgabe, auch wenn sich an einzelnen Stellen Bedenken anmelden lassen³⁴, eine nahezu optimale Form gefunden sein — allerdings können die textkritischen Eingriffe nach Bäumls diplomatischem Abdruck bequemer kontrolliert werden. Der bedeutendste Gewinn der handschriftengetreuen Ausgabe liegt m. E. jedoch nicht auf dem literar- sondern auf dem sprachhistorischen Gebiet³⁵: Sie vermittelt in ausgezeichneter Weise Einblicke in die Schreibgewohnheiten Hans Rieds und bietet sich damit auf literarischem Sektor als bedeutende Quelle für die notwendige Erforschung der kaiserlichen Kanzleisprache zur Zeit Maximilians I. an. Daher hätte sich der Nutzen dieser Ausgabe wesentlich erhöht, wenn in der Einleitung diese Aspekte noch stärker und detaillierter (ein eigenes Kapitel hätte die nur am Rande gestreifte Formenlehre verdient) herausgestellt worden wären. Dies läßt sich jedoch durch Spezialuntersuchungen nachholen, und Bäumls unbestrittenes Verdienst, das auch von den vorgebrachten Monita und Bedenken nicht geschmälert werden kann, ist es, dafür mit seiner Kärnerarbeit eine verlässliche Grundlage geschaffen zu haben.

Johannes Janota, Tübingen

Jürgen Biehl, Der wilde Alexander. Untersuchungen zur literarischen Technik eines Autors im 13. Jahrhundert, Diss. Hamburg 1968, Dissertationsdruck 1970. 220 S.

Wer sich über einen Autor im deutschen Mittelalter informieren will, greift im allgemeinen zu dem Standardhandbuch, zu Helmut de Boors Geschichte der deutschen Literatur. Im II. Bande S. 326—328 und 363 wird das Werk des Wilden Alexander besprochen und ein ausführliches Bild von diesem Autor entworfen. De Boor misst die Lieder und Sprüche an denen Walthers und kommt zu dem Urteil, daß „dieser ‚Fahrende‘ wohl nicht nur der Gesinnung, sondern auch dem Stande nach ein Artgenosse Walthers gewesen ist“ (S. 328).

³⁴ Vgl. dazu besonders die Rezension von Friedrich Neumann, *AfdA* 79 (1968), S. 12—20.

³⁵ Und mit der paläographischen Kommentierung auch auf schriftgeschichtlichem Sektor. Möglicherweise könnte von hier aus Licht in die umstrittene Vorlagendatierung gebracht werden, wie dies aufgrund von Beobachtungen, die auf Verlesungen weisen, bereits von Karl Bartsch, *Beiträge zur Geschichte und Kritik der Kudrun*, *Germania* 10 (1865), S. 41—92 und 148—224, von Zingerle (s. Anm. 15) und zuletzt von Bäuml selbst unternommen wurde: *Some Aspects of Editing the Unique Manuscript. A Criticism of Method*, *orbis litterarum* 16 (1961), S. 27—33. Dieser Versuch Bäumls, eine gegenüber Bartschs („spätestens ... Anfang des 13. Jahrh.“; S. 49) und Zingerles („erste Hälfte des 14 jhs.“; S. 141) Ansatz wesentlich jüngere Vorlage („The ancestor of the *Kudrun* MS does not antedate the fifteenth century“; S. 31) nachzuweisen, verdient eine einläßliche Prüfung. Dabei sollte nicht übersehen werden, wie lückenhaft unser paläographisches Datierungsinstrumentarium gerade bei spätmittelalterlichen Schriften noch ist.

Fragestellung und Bewertungsmaßstab de Boors zeigt sich am deutlichsten bei der Interpretation des sog. ‚Kindheitsliedes‘ Alexanders: Man wird „an Walther erinnert“, von „dem Rückblick des alten Mannes auf die Jugend“, vom „Kindheitsidyll“, von „der lieblichsten Entdeckung der Wirklichkeit in der Dichtung dieser Zeit“ (S. 327) ist die Rede, das Stichwort Allegorie fällt jedoch nicht.

Das Bild, das Biehl von dem Werk des Wilden Alexanders erarbeitet hat, sieht nun anders aus. An dem berühmtesten, inzwischen auch auf einer Schallplatte zu hörenden Lied, eben dem ‚Kindheitslied‘ (zitiert nach KLD I, 1, Nr. 5) soll die Arbeitsweise Biehls exemplarisch vorgeführt werden, zu einzelnen Stellen der übrigen Lieder, Sprüche und des Leiches folgen Bemerkungen in Kommentarform. Zunächst seien jedoch einige der Gesichtspunkte angeführt, anhand derer Biehl seine Interpretationen vorgenommen hat.

„Ich beabsichtige vielmehr zu zeigen, welche Besonderheiten neben den traditionellen Motiven der Text Alexanders aufzuweisen hat, und wie der Autor möglicherweise gerade zu dieser Art der Darstellung gekommen sein könnte“ (S. 53). Die traditionelle Seite der Gedichte Alexanders wird durch ein durchgehend breites, genau ausgewähltes, auf eigenständiger Lektüre beruhendes Material von Parallelen — nicht nur aus Spruch- und Liederdichtern — dokumentiert, von denen Biehl nicht meint, „Alexander habe sie gekannt. Sie sollten nur zeigen, daß der Autor eine große Zahl der Einzelheiten in seiner Darstellung . . . aus der Literatur oder aus Predigten seiner Zeit übernommen haben muß“ (S. 105), da „eine literarische Darstellung dieser Art literarischer Vorbilder bedarf“ (S. 141). Anlaß und Notwendigkeit zur (manchmal zu einseitigen und gelegentlich den Blick verengenden) Durchführung solcher Thesen zeigt sich, wenn man bei de Boor z. B. „peinliches persönliches Erlebnis“ wieder im Spruch überwunden sieht (S. 326) oder bei v. Kraus in dem ‚Kindheitslied‘ „dem Leben abgelauschte Schilderung“ findet (KLD II, S. 11).

Besondere Sorgfalt widmet Biehl der Beschreibung der literarischen Technik — wie auch der Untertitel der Arbeit hervorhebt —, da „für die Beurteilung eines literarischen Werkes, bzw. für dessen Beschreibung, vor allen Dingen die Art der Darstellung eines bestimmten Themas von Bedeutung“ ist (S. 72). Die zahlreichen Analysen der ‚Machart‘ führen Biehl zu dem Urteil, das für die Mehrzahl der Literatur im späten Mittelalter von grundsätzlicher Bedeutung ist: „gerade deswegen wird man fast ausschließlich die Technik der Darstellung als das Charakteristikum und als die eigentliche Leistung Alexanders anzusehen haben. Dahinter schwindet die Bedeutung des Themas und die jeweilige Aussage des Autors, die sich nicht wesentlich von der in Sprüchen anderer Autoren zu diesem Thema unterscheidet“ (S. 82 f.).

Eine zweite, ebenfalls in der Situation des Verfassers begründete Stoßrichtung der Arbeit geht gegen die philologische Mode, intime Kenntnisse

der (lateinischen) Rhetoriken bei mittelhochdeutschen Autoren zu entdecken, gegen die z. B. schon H. Kuhn, *Minnesangs Wende*, Tübingen 1967, S. 71 Anm. 56 Stellung genommen hat: „Man darf nur nicht den üblichen Fehler machen, aus einer stilistischen Theorie eine dichterische Praxis herzuleiten.“ Entsprechend meint Biehl: „Alexander arbeitet also kaum nach einem theoretischen Schema — wie es eine rhetorische oder poetische Schrift liefern könnte —, sondern er greift auf Werke in der Literatur seiner Zeit zurück, die ihm das Material und die Art der Darstellung zum Verfassen eines neuen Spruches oder Liedes vorbildlich an die Hand geben“ (S. 213, s. besonders S. 87). Sicherlich übertreibt Roethe, wenn er Alexander einen „wenig gelehrte(n) Volkssänger“ nennt (RvZ S. 187, s. auch 194), eine Schulbildung nachzuweisen, ist jedoch ebenso unmöglich.

Die heute so in den Vordergrund getretenen wirkungsästhetischen, literatursoziologischen Fragestellungen, die Einbettung der literarischen in allgemein gesellschaftliche, historische und wirtschaftliche Phänomene und Prozesse findet man bei Biehl nicht — noch nicht. Bei einem Autor, bei dem die Zeit seines Schreibens, die Orte seines Auftretens, die Anlässe seiner Lieder und Sprüche, seine Zuhörerkreise und Auftraggeber, die Fortwirkung und Verbreitung seiner Gedichte, seine Ausbildungsmöglichkeit und Bildung, seine religiöse und politische Einstellung, seine soziale Herkunft und Stellung zweifelhaft, unbestimmbar, z. T. nicht einmal vermutbar sind, ist es wohl sinnvoll, ja notwendig, sich auf einen der genannten Punkte zu beschränken. Dann kann so wie hier eine sorgfältige formale Beschreibung der Gedichte und ihrer literarischen Technik, ihre Auswertung hinsichtlich der Bildung des Autors und die am Wilden Alexander indirekt, aber dennoch exemplarisch vorgeführte Rezeption und Verarbeitung der zeitgenössischen literarischen Produktion eine zuverlässige Grundlage für die genannten anderen Fragestellungen werden — nur müssen sich diejenigen finden, die gewillt sind, diese Beobachtungen fortzuführen.

Bei der Interpretation von Lied V (S. 142—158) betont Biehl zunächst die Einzigartigkeit des Liedes in der mhd. Literatur, was Darstellung und Motivik betrifft. Im Laufe der Interpretation wird dies deutlich herausgearbeitet, mit einer Vorsicht und Zurückhaltung des Urteils, die die ganze Arbeit auszeichnet, manchmal sogar übertrieben scheint und die dem Leser nie fertige Meinungen vorträgt, sondern ihn ständig zu eigener Stellungnahme auffordert.

Bei der Analyse der Melodie, die stets am Anfang der Interpretationen steht, hätte Biehl noch die Beobachtung Mohrs aufgreifen sollen, daß der Melodie entsprechend Z. 5/6 eine Zeile mit Binnenreim sind; v. Kraus' Schema ist entsprechend zu berichtigen.

Wie schon von der Hagen und andere hält Biehl das Lied für eine geistliche Allegorie, und baut auf dieser Feststellung konsequent seine Deutung auf. Die Schwierigkeit des Auslegens ergibt sich daraus, „daß der Autor darauf verzichtet hat, selbst eine Ausdeutung der allegorischen Darstellung zu geben“ (S. 142 f.).

Wer sich in der ersten Strophe hinter dem *wir* verbirgt, wer spricht, ist nicht auf Anhieb klar, aus der zweiten Strophe scheint sich zu ergeben, daß es sich um Mädchen handelt; der Dichter spricht in der Rolle eines Mädchens! Beide Strophen schöpfen aus dem Repertoire der Sommerlieder (wie v. Kraus nachgewiesen hat), die Schilderung des Kinderspiels ist allerdings fast ohne Gegenstück.

Die von Biehl zu I, 1, 2 verglichenen Verse MF 59, 23 ff. entfallen als Parallele, da *tiden van den järe* bei Veldeke ‚die Jahreszeit‘ meint, bei Alexander ‚das Lebensalter‘, s. Frings-Schieb Beitr. (Halle) 69 (1947), S. 52 f.

Auch die dritte Strophe bringt — trotz des singulären Motivs der *ertber* (Biehl lehnt wie v. Kraus Einfluß Vergils ab) und der Verlegung des Schauplatzes in den Wald — nur eine Erweiterung der bisherigen Schilderung; auch der *waltwise* paßt noch in die Situation. Erst die vierte Strophe, die mittlere des Liedes, deutet indirekt eine Wende an. *Unser hirte* spricht nun die Warnung aus und das Kinderspiel entpuppt sich als alles andere als harmlos und ungefährlich, eines der Kinder muß durch einen Schlangenbiß *immer unsaelic sin*.

Zu „*mâsen* (Flecke, Wunden)“ (S. 146) ist verdeutlichend noch zu sagen, daß dies Wort innerhalb der Schilderung zunächst ganz neutral ist und die Flecke, die man vom Erdbeeressen oder die Kratzer, die man beim Laufen durchs Gebüsch bekommt, meinen kann; die Bedeutung ‚Verwundung, Befleckung durch Sünde‘ erfährt das Wort erst nachträglich im Zuge der allegorischen Ausdeutung, s. auch Biehl S. 148. 5, 4 schließe ich mich H. Thomas, Minnesang in neuer Gestalt [Rezensionen, u. a. zu KLD], WW 1953/54, Heft 3, S. 168—170 an, der die Konjekturen v. Kraus’ zu *phetterlin* modifiziert, damit näher an der Handschrift bleibt und eine rhythmisch einwandfreie Lesung erzielt. Überhaupt verdiente diese kenntnisreiche Kritik an KLD, die Thomas am Beispiel des Wilden Alexander mit reichem Belegmaterial demonstriert, mehr zur Kenntnis genommen zu werden.

Die sechste Strophe greift die Mahnung der dritten auf, so daß man immer noch glauben kann, eine einfache Geschichte von Kinderfreuden, ihren Gefahren und dem Rat eines Erwachsenen vor sich zu haben. Erst mit dem Gleichnis von den törichten Jungfrauen zeigt sich, was der Autor gewollt hat: „Eine in sich geschlossene allegorische Darstellung — und zwar von Anfang an“ (S. 157), mit den Leitwörtern *kinder*, *mâsen*, *hirte*, *slange* und *walt*, den Stichwörtern der Allegorie: Der sündige Mensch, das *kint*, befleckt sich bei Vergnügungen in dieser Welt mit Sünden, *mâsen*; der Biß der Schlange, des Teufels, führt zur ewigen Verdammnis; der Hirte, der Priester (neben der Anspielung auf den *pastor bonus*), warnt den Menschen, ruft zur Wachsamkeit vor dem Teufel auf; der Wald bezeichnet die Welt. Der Mensch in seiner Jugend befleckt sich durch weltliche Freuden, hinter denen der Teufel lauert; der sündige Mensch, der im Laufe des Lebens sich weiter in Sünden verstrickt, soll, bevor ihn der Teufel für immer verdirbt, rechtzeitig der Welt entsagen, damit er nicht wie die fünf törichten Jungfrauen von Gott verstoßen wird. Dies die Allegorie, in die sich die weiteren Einzel-

heiten der Darstellung — meist Details der Schilderung der Freuden dieser Welt — fügen*.

Das Gleichnis der fünf törichten Jungfrauen gibt also erst den Schlüssel, das Lied als Allegorie überhaupt zu erkennen und dann aufzulösen. Biehl macht nun wahrscheinlich, daß die Vorstellung „die Kinder — die Jungfrauen —, die sich im Spiel versäumen und darüber Gott vergessen“ (S. 152) die Grundlage für die allegorische Darstellung gegeben habe (als Parallele dient das Eisenacher Zehnjungfrauenspiel) und daß Alexander mit den Einzelheiten des Jungfrauengleichnisses (das mit Motiven des Hohen Liedes vermischt ist) einen „deutenden Hinweis auf den allegorischen Charakter des gesamten Textes“ (S. 155) gab, bzw. erst damit geben wollte; es ist also nicht ein *bispiel* (Str. 1—3) gegeben, das Alexander dann (Str. 4—7) ausdeutet. Die Zeitangaben im Lied weisen auf zwei Ebenen: Jugend — Erwachsenwerden — Alter, aber auch auf jeden Christen (*kint*), „rechtzeitig vor dem Tode Abstand von den Weltfreuden zu nehmen“ (S. 156).

Ganz kurz weist Biehl (S. 156) auf den Zusammenhang mit Predigten hin. Diesen Hinweis kann ich für ein Motiv belegen. A. E. Schönbach, Studien zur Geschichte der deutschen Predigt II, WSB 1900, 142, 7, S. 90 führt aus einer Predigt Bertholds von Regensburg an: *nota de ludo puerorum, quorum unus custodit alium, recipiens primo jus suum, postquam fallaciter custodit eum, sed exponit eum aliis. unus capillator: peccatum auferens gratias. secundus: amici auferentes res. tercius: mors accipiens vitam. quartus: diabolus, qui accipit animas, que antea prope eum erant*. Schönbach fügt noch hinzu „Vielleicht ist damit das Fangspiel ‚Helfen und Geben‘ gemeint, vgl. Zingerle, d. dt. Kinderspiel im MA, 2. Aufl. S. 41.“ Zumindest ist das ein Beispiel für die allegorische Ausdeutung eines Kinderspiels, so daß das von Biehl so oft angewandte Verfahren, die Predigt als Vermittlerin ‚gelehrten Schrifttums‘ anzuführen, von hier aus noch eine weitere methodische Stütze erhält. S. auch A. Schönbach, Mittheilungen aus altdt. Handschriften, 2. Stück: Predigten, WSB 1879, 94, S. 199, 16 ff. *Der tievel der spilt mit dem menschen als diu chint an der strazze mit einander tunt: Einez nimt daz ander bi dem har und bukket ez nider, so ez daz spil hat verlorn daz da heizzet: Burchart eselin* (s. auch die Anm. z. St.).

Die Tatsache, daß hier eine nicht gedeutete Allegorie (wohlgermerkt in lyrischer Darstellung) vorliegt, vorgetragen in einer „Technik der fortlaufenden ‚Enthüllung‘ einer allegorischen Darstellung aus einer — wie es scheint — ‚realistischen‘ Gestaltung“ (S. 157), machen für Biehl das Lied zu einem „einmaligen Ereignis in der mittelhochdeutschen Literatur“ (S. 157).

Auf Grund ähnlich eindringlicher, den Text und die Tradition gleichermaßen genau befragender Interpretationen ist Biehl in der ‚Schlußbemerkung‘ (S. 212—214) in der Lage, eine Gesamtcharakteristik des erhaltenen Werkes des Wilden Alexander zu geben. Neben einer Fülle von Einzelbeobachtungen seien die methodisch wichtigsten Punkte noch einmal zusammen-

* „The strawberry and the violet are sometimes used in Christiens iconography as emblems of righteousness and humility respectively“ (Poets of the Minnesang, ed. with Introd., Notes and Gloss. by Olive Sayce, Oxford 1967, S. 276 f.

gefaßt: Der gelehrte Inhalt, die allegorische Methode und die rhetorisch ausgefeilte Technik haben in mhd. Predigten und poetischen Werken Vorbilder, direkter Einfluß ist für keinen Autor (auch für Walther nicht!) nachweisbar.

Mit den Themen waren oft auch die Weichen für die Darstellungsweise (Reimbindungen, Leitwörter, Formelschatz) gestellt. Die Vorliebe für die Allegorie scheint das Auswahlprinzip für die Themen, das „Interessante“ der Gestaltung das für die Darstellungsformen zu sein, nicht eine „einheitliche dichterische Haltung“ (S. 213).

Dies alles verschafft dem Wilden Alexander „eine Sonderstellung in der Lyrik des 13. Jahrhunderts“ (S. 214), die auch darauf beruht, „daß eine Reihe seiner Werke wie etwa *Sîôn, trûre*, das ‚Kindheitslied‘ oder das ‚Weihnachtslied‘ kein Gegenstück in der mhd. Literatur antreffen“ (S. 214). Auch darf der Interpret nicht dazu verleitet werden, „zu enge Beziehungen Alexanders zur klassischen Literatur . . . herzustellen. Das Werk dieses Autors ist ohne die ‚nachklassische‘ Lyrik nicht denkbar“ (S. 214).

Die nun folgenden Bemerkungen zu Einzelstellen und -fragen gebe ich in der Reihenfolge der Sprüche und Lieder, wie sie Biehl nach sachlichen Gesichtspunkten, abweichend von KLD, geordnet hat.

Zu dem Namen ‚Der wilde Alexander‘ (der in der Überlieferung mit ‚Meister Alexander‘ wechselt) und den verschiedenen Deutungen (S. 4 f.) — Biehl schließt sich R. Haller, *Der Wilde Alexander. Beiträge zur Dichtungsgeschichte des 13. Jhs., Würzburg 1935*, an — s. die gleichgelagerte Diskussion zum ‚Wilden Mann‘ bei B. Standring (Hrsg.), *Tübingen 1963*, S. X.

Bei den biographischen Einzelheiten (S. 5) sei noch K. H. Bertaus Vermutung genannt (Sangverslyrik, Göttingen 1964, S. 184) „An den mittel- und niederdeutschen Fürstenhöfen wird auch die Hörergemeinde seines Leichs zu suchen sein.“ Allgemein vgl. W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

II, 12—13: Eine Einzelheit dieser Sprüche sei noch hervorgehoben. Es ist sehr ungewöhnlich, daß Salome (mit ihrem apokryphen Namen) als ein positives Exempel — neben David — eingeführt wird, Parallelen habe ich dafür nicht gefunden; denn wenn in Werken wie z. B. Frau Avas Johannes (ed. Maurer) 20, 6 Salome charakterisiert wird, sie lernte *daz chunichlich saitspil. si spranch also ein spilwip*, so ist *spilwip* eindeutig abwertend, s. *Lexer II*, 1095 s. v. und Salmen S. 28 und 51 oder Münchner Oswald (ed. Baesecke) *Du vüegest nicht wol ze eineme spilwip Es ist ze edele dir din lip . . . ich hân der sprunge keinen von dir nie gesehen* (V. 1049—1052). S. 127 bringt Salmen a.a.O. ohne Beleg Salome mit den Spielweibern in Verbindung.

Die *communis opinio* im Verständnis dieser Sprüche, daß hier die Kunstauffassung Alexanders deutlich werde, so de Boor S. 326, K. Stackmann, *Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln*, Heidelberg 1958, S. 121 Anm. 181, B. Boesch, *Die Kunstanschauung in der mhd. Dichtung*, Bern und Leipzig 1936, S. 207 f., 249, widerlegt Biehl schlagend: Alexander fordert, wenn auch sehr subtil, das ihm zustehende Honorar.

II, 24: Aus diesem Spruch können wir einen vorsichtigen Schluß auf das Publikum des Alexander ziehen. Er mußte für das Verständnis seines Spruches die genaue Kenntnis von Wirts Wigalois und von einem Heldenepos wie etwa Alpharts Tod, Dietrichs Flucht oder der Rabenschlacht (zuerst von W. Grimm, Die deutsche Heldensage Nr. 75 identifiziert) voraussetzen können. Ich meine, daß Alexander zu seiner Zeit Kenntnis beider literarischer Gattungen am ehesten in mittel- und oberdeutschen adligen Kreisen erwarten konnte. Aber dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß wir von der Zuhörerschaft Alexanders kein Bild uns machen können.

II, 16: Zu der Form der ‚Equivoca‘ s. besonders Roethe, RvZ S. 123 Anm. 160, wo die hierher gehörigen Texte zusammengestellt sind. Zu V. 11 s. Hermann von Sachsenheim, Mörin, v. 74 *Wie duncket er sich so hoch beschorn* und Martins Anm. z. St.

II, 1—3: Zu 1, 1 vgl. auch Meister Singuf MSH III, 49 *Ein wunder wonet der werlde mit*, womit ein Rätsel eingeleitet wird. Zu der allegorischen Figur vgl. noch j. Tit. (ed. Wolf) 1984 ff. und I. Meiners, Vogelsprachen, mit einem Anhang: *von dem wîsen man*, Beitr. (Tüb.) 91 (1969), S. 331—334. Vgl. auch das Aussehen der gefallenen Engel in der St. Brandanlegende und die entsprechende Ausdeutung (in: Volksbücher von Weltweite und Abenteuerlust, bearb. v. F. Podleiszek, Neudruck: Darmstadt 1964 [DLE, Reihe Volks- und Schwankbücher Bd. 2], S. 52, 15 ff. u. 53, 15 ff., Brandaniana v. T. Dahlberg, Göteberg 1958 [Acta Universitatis Gothoburgensis 64], V. 909 ff.). Zu 1, 5, dem Hasen als Sinnbild der Feigheit, s. P. Ganz, Beitr. (Tüb.) 88 (1966), S. 71 ff. Zu 1, 9, daß der *nâtern zagel* als ganzes giftig sei, der allgemeinen mittelalterlichen Anschauung, vgl. Die böse Frau (ed. Schröder) V. 730 (dazu K. Helm, Beitr. 34 [1909], S. 292 ff.), Dietmar der Setzer (KLD) 2, 6 f., Konrad von Megenberg, Buch der Natur (ed. Pfeiffer) S. 260, 20 ff. u. a. m.

Zu 2, 11 *geluppet* vgl. die gründlichen Ausführungen von R. N. Combridge, Das Recht im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg, Berlin ²1964, S. 106 ff., die zeigen, wie bedeutungsvoll das Wort gewesen sein muß.

Zu 3, 8: G. Roethe, Reinmar von Zweter, Leipzig 1887, S. 324 behandelt die stilistische Figur der fingierten Fragen, und stellt fest, daß sie in der Spruchdichtung selten seien „und nur bei gewandten Stilisten“. Auf die didaktische Seite dieser Spruchfolge verweist auch die in Predigten ungemain häufige Formel *nu merket, nemet war* (3, 9. 11), die aber auch bei anderen Dichtern gern zur Bitte um Aufmerksamkeit gebraucht wird, z. B. Harder (ed. Brandis), Frauenkranz V. 295, Frauenlob (ed. Etmüller), Kreuzleich 5, 4, Meisterlieder der Kolmarer Handschrift (ed. Bartsch) 12, 29, Wolfr. Wh. 189, 2. Beispiele aus Strickers *bîspel* bei Ute Schwab, Die Barlaamparabeln im cod. vindob. 2705. Studien zur Verfasserschaft kleinere mhd. Gedichte, Neapel 1966, S. 178. S. auch Erich Schmidt, Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge, Eine litterarhistorische Untersuchung, Straßburg 1874, Quellen und Forschungen Bd. 4, S. 11.

II, 14—15: Zu 14, 6 vgl. Seifrit Helbling 2, 386 *der zûhte ein kuo* und Seemüllers Anm. z. St.

Die Deutung Biehls von 15, 1 ff. verstehe ich nicht recht. Ich fasse die Verse so auf: Unkeusches, treuloses Volk hat mit üblen Praktiken um Anerkennung gestritten, die doch nichts dafür kann, von wem sie in Anspruch genommen wird, ohne daß es, das Volk, von der Ursache der Anerkennung, *der tugent*, eine Ahnung

hätte. Worin die *zwifalt sünde* besteht, ist unklar, vergleichbar ist ein Gedanke Rumelants *Alle konst ist güt da man ir gûte tzv bedirbet. Swa man ubele tât myt konst des ist die konst vnschuldich.* (Die Jenaer Liederhandschrift I, hrsg. v. G. Holz, Neudruck: Hildesheim 1966, S. 99 Nr. 74).

II, 7—9: 8, 6 halte ich in der hsl. Form nicht für grammatikalisch (s. BMZ III, 507 b und Lexer I, 253) und schlage vor zu lesen *und kân noch des < mich > nicht bewarn.* 9, 9 kehrt Biehl wieder zur hsl. Lesart zurück — wie er sich überhaupt auch sonst genau um die Textgrundlage kümmert, — und liest *kündich, ich bescheide ez baz*, also eine Entschuldigung des Autors, daß er nur vier der Totsünden aufgeführt hat. Gegen v. Kraus' Konjektur spricht auch noch, daß in den Sprüchen sonst kein Enjambement vorkommt.

II, 4 löst Biehl mit Tervooren, Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift, Diss. Bonn 1967, S. 176 f. gegen v. Kraus wieder von II, 5—6 ab.

II, 23, 22, 10: Zur *huote* vgl. die umfangreiche Materialsammlung in Eraclius (ed. H. F. Massmann), S. 598—617. Die Sprüche 22 und 23 sieht Biehl mit Haller im Gegensatz zu v. Kraus und Tervooren S. 180 f. als selbständig an.

Zu 22 vgl. MF 137, 2 ff. und Vogts Anm.

In 23, 8 verstehe ich nicht, wie Biehl *ouch dîn* aufgefaßt wissen will, da er unter *vrouwwe* ‚Frau Minne‘ versteht.

Bei 10, 7 ist auf die gliedernde Funktion von *nu* bei Alexander aufmerksam zu machen, vgl. II, 2, 7. 3, 1. 5, 7. 6, 6. 14, 10. 17, 5. 18, 1. 19, 11. Leich 35, 54, 59, 67, das meist einen Neueinsatz bezeichnet, s. auch M. Brauneck, Die Lieder Konrads von Würzburg, Diss. München 1964, S. 44 oder Lore Peiffer, Zur Funktion der Exkurse im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg, Göppingen 1971 (GAG 31), S. 19 oder K. Burdach, Reinmar der alte und Walther von der Vogelweide, Halle 1928, S. 93.

II, 11: Es ist bezeichnend, daß gerade dieses formale Kabinettstück als Einsprengsel in einer zweiten Handschrift (n) überliefert ist. Dies wirft ein Licht auf das Interesse, das das zeitgenössische Publikum gerade einem solchen „Jonglierspiel“ (KLD II, S. 5) entgegengebracht haben muß. Zu der Manier, ein oder zwei Stichwörter möglichst oft zu wiederholen s. die Beispiele bei Roethe, RvZ S. 315 f.

II, 17—21: Die Metapher 19, 1 ist häufig, vgl. noch Wolfr. Wh. 322, 14 f., Hartmanns Klage 449, Bruder Hansens Marienlieder (ed. Batts) 4173, wichtiger ist, daß die Metapher in gleicher Verwendung auch in Predigten auftaucht, s. Schönbach, Altdt. Predigten I, 264, 5 ff. oder W. Wackernagel, Altdt. Predigten und Gebete S. 596 *Won wil tu der suessikeit des kernern enphinden so muost du die schale zuo dem ersten brechen Also muost du dur das wort gottes tringen sol dir got werden.* Vgl. auch die ‚Goldene Muskate‘. Ein spätmittelalterlicher Passionstraktat. Edition und Untersuchungen v. L. Berger, Diss. Marburg 1969, Dissertationdruck, S. IV.

20, 10 hat Biehl *widersagen* m. E. falsch übersetzt. Der einzige Beleg der mhd. Wbb. (Anenge [ed. Neuschäfer] V. 1947, als Noah die Taube zum dritten Male fliegen gelassen hatte *sî widersagte im niht mêre*) legt Lexers Ansatz ‚sich zurückmelden‘ nahe. Also: Wäre der Betrüger vor 10 Jahren gekommen, so hätte sich bei ihm mit Mühe, bzw. kaum (*kême*) ein Viertel der Christenheit zurückgemeldet. Die Antwort auf 20, 10 in 21, 11 muß dann entsprechend anders aufgefaßt werden, als Biehl es S. 95 tut: Während die Zahl der Anhänger des Antichrist vor

10 Jahren knapp ein Viertel der Christen betragen habe, sei sie jetzt (*die wîle*) auf neun Zehntel angestiegen (*bî drîzigen drî, die Entkrist überquäme niht*). Die Antithese wird so noch größer und wirkungsvoller.

Daß Alexander die „Stände als törichte Jungfrauen“ dargestellt habe (S. 98) und dazu Elemente des ihm bekannten Gleichnisses mit verwendet habe, kann ich nicht finden (wenn schon ein Gleichnis, dann Anklänge an Mt. 22, 1—14). Alexander hat sie vielmehr als Dirnen geschildert, worauf u. a. auch 17, 6 *in wilder wibe waete* verweist. Damit ist das auch im Mittelalter übliche gelbe Kleid der Dirnen gemeint, s. K. Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter ²II, S. 21 Anm. 2 (Parallelen für *wilde wip* ‚Dirnen‘) und S. 23 f., S. 326 f., dazu des Strickers Von übelen wiben (ed. W. Moelleken) V. 436, 456 f.

II, 5—6: Zu 5, 9 *hōchwertig* ist — entsprechend dem oben angeführten Beispiel — zweideutig. Im Bild (nach Mt. 8, 23 ff.) meint es ‚die hochwogenden Wellen‘, in der Auflösung ‚der hochmütige, hoffärtige Angriff‘.

IV, 1 ist neuerdings von Th. Cramer, Das Zion-Lied des Wilden Alexander, Euph. 65 (1971), S. 187—193 behandelt, der im Gegensatz zu Biehl („Alexander gibt eine Darstellung des ‚Jüngsten Gerichts‘ in Form einer Allegorie“ [S. 1261]) zu dem Ergebnis kommt „es ist mithin in der Tat ein historisch konkret zu verstehendes Gedicht, keine Allegorie, die als geistliche Mahnung an die Seele des Hörers gerichtet wäre“ (S. 193); dies würde m. E. aber aus dem Rahmen der übrigen Lieder Alexanders herausfallen. Die Betonung der Aktualität der Antichrist-Thematik ist dagegen richtig. Auch de Boor S. 327 läßt das Gedicht „unter dem Eindruck des Falles von Akkon (1291) entstanden“ sein, aber „eine Jahreszahl zu nennen erhöht weder den Genuß noch das Verständnis“ (W. Kroll, Catull, Stuttgart 1959, S. III).

Zu Lied I sei angemerkt, daß auch in der bildenden Kunst Darstellungen von Christus in der Rüstung eines Kriegers (wie z. B. in der illustrierten Psalmenhs. bibl. fol. 23 der württ. Landesbibl. Stuttgart, 9. Jh., zu Ps. 90 (91), 13) weitgehend fehlen.

Zu 2, 4 vgl. noch Konrads Troj. 5226 f. *ê wil ich hiute in einen rinc Ze kampfe treten unde gân*.

Zu Lied III, 1, 7 sei noch auf Parz. 801, 12 (*dâ von mîn trûren wirdet kranc*) und Goldene Schmiede (ed. Schröder) 986 (*daz machet unser truren cranc*), zu 1, 8 f. auf Marner V, 16, Landegge (SMS) 12, 7 (*nachtegal doenet ir schal*) verwiesen.

Zu 2, 5 vgl. J. Heinzle, Stellenkommentar zu Wolframs Tituel. Beiträge zum Verständnis des überlieferten Textes, Tübingen 1972 (Hermaea 30), zu 121, 2 f. S. 171, der epische Belege aufführt, dazu Egen von Bamberg, I, 122.

Zu 3, 2: Was einst bei Reinmar noch Provokation war (s. Walther 111, 26 und die dazugehörigen Ausführungen), hat hier (nur noch) die Funktion eines epitheton ornans unter anderen und in sozusagen säkularisierter Form, das auch in andere Gattungen außerhalb der Lyrik Eingang gefunden hat. Vgl. u. vielen a. Götweiger Trojanerkrieg 1612, GA 18, 1841; 68, 358, Rudolfs Guoter Gêrhart 4058. Für solch säkularisierten Gebrauch von *ostertac* setzt sich auch ein P. Ganz, Tristan, Isolde und Ovid, in: *Mediaevalia litteraria*, Festschrift für H. de Boor zum 80. Geburtstag, München 1971, S. 411. Gerade für dieses Lied finden sich fast durchgängig Parallelen, und genauere als sonst, die die Traditionsgebundenheit verdeutlichen, aber auch das selbständige, souveräne Umgehen mit diesem

Formelschatz erkennen lassen. Dies in einigen Einzelheiten mehr zu belegen, dienen die hier zusätzlich beigebrachten Parallelstellen.

In 5, 8 ist wohl die Konjekturen v. Kraus' rückgängig zu machen, trotz der Parallelität zu 4, 3. Vgl. *Tugende walt* Goldene Schmiede 1379, *blüender walt* Wolfr. Wh. 58, 6 f., vor allem aber Bruder Wernher (ed. Schönbach), Spruch 31, 5 *und stüende ein ganzer walt der tugende und rehter milte in blüete*. Die inhaltliche Verschiebung ist nicht einmal bedeutend.

Lied VI, 2, 2 kann *scriben* nicht wie Biehl will „zuschreiben“ (S. 177) meinen. Auf Rat der Minne solle er seine Liebesgeschichte aufschreiben (als Liebesbrief?). Über Minnebriefe s. A. Kayser-Petersen, Hugo von Montfort. Beiträge zum Gattungsproblem im Mittelalter, Diss. München 1960, S. 16 ff.

Zu 5, 2 *bî lîbe wesen* s. Marner X, 13 und Strauchs Anm., zu 5, 3 *sorgen slac* s. Walther 115, 1 und Wilmanns-Michels z. St.

Zu V. 1 ff. des Leiches vgl. Wigal. 8967 *diu minne sîn herze hêt versniten* oder Reinf. v. Braunschweig 4699 *diu minne mit ir zorne hat mir den sîn versniten*.

Owe bildet gewissermaßen den leitmotivischen Rahmen der Minneklage, leitet sie ein und beschließt sie.

Zu V. 21 vgl. Neidh. 9, 28 und Wiessners Kommentar (Leipzig 1954) z. St., der an eine Abhängigkeit Alexanders von Neidhart glaubt.

Zu V. 31 vgl. die Klage (ed. Bartsch) V. 477 *daz was nôt über nôt*, zu V. 29—34 Ruprecht von Würzburg, Von zwein koufmannen (ed. Gutknecht, Diss. Hamburg 1966), V. 76 ff. und Anm. z. St. S. 225 und Von Sachsendorf (KLD) VI, 1, 8 *des nachtes waere ich gerne ir schiltgeverte*; bei E. Kohler, Liebeskrieg, ist Alexander nicht behandelt.

Mit korrespondierendem *nu lêre mich* (V. 54), *nu wol et her* (V. 59), *nu nemet war* (V. 67) wird in dreifacher Vorbereitung die Allegorie des Minneschiltes angekündigt, ‚signalisiert‘ durch *nu*. Nach Kuhn, Minnesangs Wende S. 135, ist diese Ansagetechnik ebenso wie der ‚Schlußschrei‘ aus dem Tanzleich übernommen. Zu V. 59 s. auch die Parallelen bei J. Siebert, Der Dichter Tannenhäuser, Halle 1934, S. 34.

V. 79 würde ich mit Punkt schließen und V. 80 mit CJ lesen, trotz V. 67; vgl. auch Thomas „Was den Leich anlangt, so ist es eine irrije Feststellung, daß J und C auf eine gemeinsame Vorstufe zurückgehen, wie Bd. II S. 13 angegeben wird; dadurch gewinnt ihr beider übereinstimmendes Zeugnis gegenüber der fälschlich bevorzugten Handschrift W an Gewicht“ (S. 170 Anm. 12).

Daß V. 107 *ze mâle* nur billiger Reim zu *strâle* ist, glaube ich nicht, da es (auf einen Schlag) einen Gegensatz zu *zwei* schafft; es ist nicht ein reimlieferndes Füllsel sondern eine sinntragende Reimformel. Zu V. 111 vgl. Wolfr. Lied II, 5, 4 *ir brüstelîn an brust si dwanc*.

V. 120 vgl. Frauenlobs Minneleich 10, 4 *spraech ich dâ von iht mêre, ez waere gevelle*, die gleiche Pose des ‚wahren Meisters‘! Zu V. 121 vgl. Walther 185, 11 und die Anm. bei Wilmanns-Michels z. St., besonders Burkhart von Hohenfels (KLD) XIV, 5, 8 *wünschelgedenken*. Zu dem Exempel V. 138 ff. vgl. weitere Beispiele DVJS 41 (1967), S. 518 ff., Gauriel von Muntabel V. 3558 ff., Meisterlieder der Kolmarer Handschrift XV, 50, LV, 3, Konrads von Würzburg Leich II, 61 ff.

Besonders bei dem Leich Alexanders taucht die Frage nach einer Doppelfassung auf. Dazu eine Briefstelle Lachmanns (Briefe aus der Frühzeit der deutschen Philologie, hrsg. v. R. Baier, Leipzig 1901, S. 74 a. d. J. 1828), die zeigt, daß ihm das Problem der Doppelfassungen und verschiedener Vortragsversionen bei Liedern nicht so unbekannt war, wie ihm heute so gerne unterstellt wird. „Die Liederabtheilungen halte ich für ziemlich willkürlich: man sang gewiß manchmal mehr, denn weniger Strophen: so kann ein Lied zwei unvereinbare Endstrophen haben, deren jede aber, wenn man nur die andere wegläßt, an die vorhergehende paßt.“

Schade, daß das Typoskript dieser Arbeit, der man einen größeren Leserkreis wünschte, lieblos und fehlerreich hergestellt und technisch sehr mangelhaft reproduziert worden ist. *Christoph Gerhardt, Trier*

Urs Herzog, Jakob Gretzers ‚Udo von Magdeburg‘ 1598. Edition und Monographie. Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. 33 (157). Berlin 1970, Verlag Walter de Gruyter & Co. 283 S.

Vor nahezu 60 Jahren eröffnete Anton Dürrwächter in seiner Monographie über den Jesuitendramatiker Jakob Gretser (1562—1625) mit der Edition der ‚Comoedia altera de Humanitatis regno‘ das von ihm schon länger geplante Unternehmen, eine größere Reihe wertvollere Stücke der Jesuitenbühne durch Neu- oder Erstlingsdrucke zugänglich zu machen. Die Zeit war diesem Unternehmen nicht günstig. Aus dem ungewöhnlich reichen dramatischen Schaffen der Jesuiten liegt heute nur wenig mehr als das Werk Jakob Bidermanns in verfügbaren Ausgaben vor. Es ist darum sehr zu begrüßen, daß Urs Herzog den 1598 aufgeführten ‚Dialogus Udonis Archiepiscopi Magdeburgensis‘ des Jakob Gretser in einer Edition und Monographie vorstellt. Dieses Stück galt dem Kenner Dürrwächter als Höhepunkt seiner Gattung vor Bidermann, und die Forschung hat im Anschluß daran neben dem ‚Theophilus‘ gerne auch den ‚Udo‘ ins Feld geführt, wenn sie Modelle und Musterbeispiele für die frühe Jesuitendramatik zu benennen hatte. Dabei wäre freilich immer zu bedenken, daß man diese Schauspiele vom Theophilus bzw. Udo keineswegs als feste Größen nehmen darf: es sind uns mindestens 7 lateinische Theophilus-Bearbeitungen aus dem Ende des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten, die, im Rahmen der überkommenen Fabel vom Teufelspakt des Theophilus von Cilicien, dramatisch ganz verschiedene Wege gehen. Die Geschichte vom schlimmen Leben und schrecklichen Ende des Erzbischofs Udo von Magdeburg liegt immerhin in drei lateinischen Dramen-Fassungen vor.

Die erste (‚Udo I‘ bei Herzog) stammt von Jakob Gretser und wurde 1587 in Ingolstadt aufgeführt. 1598 kam in München eine sehr wahrscheinlich vom gleichen Autor verfaßte Überarbeitung dieses ersten Stückes auf die Bühne (‚Udo II‘). Es ist dies die von Urs Herzog herausgegebene, bei weitem anspruchsvollere literarische Gestaltung des Udo-Stoffes. Eine um 1640—1650 geschriebene Handschrift des Stadtarchivs Köln, Universität Nr. 1058, enthält auf S. 70 b bis 83 b ein Stück in 5 Akten ‚Udo Tragoedia‘,